

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY

ÚSTAV HOSPODÁŘSKÝCH A SOCIÁLNÍCH DĚJIN

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ing. Michaela Škodová

**Politická změna po únoru 1948 a její obraz ve vývoji České filharmonie
v 50. letech 20. století**

Political change after February 1948 and its reflection in development of Czech
Philharmonic Orchestra in the fifties of 20th century

Praha, 2011

Vedoucí práce:

Prof. PhDr. Eduard Kubů, CSc.

Děkuji panu Prof. PhDr. Eduardovi Kubů, CSc. za vedení této práce, které bylo pro mě velkým přínosem, a za podporu, kterou mi v průběhu studia poskytoval.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. června 2011

ABSTRAKT A KLÍČOVÁ SLOVA

V první kapitole se práce zabývá kulturní politikou KSČ v oblasti vážné hudby a obecnou rolí kultury v Československu na konci čtyřicátých a na počátku padesátých let 20. století. Další kapitoly jsou věnovány analýze dopadu společenských a politických podmínek na činnost a vnitřní fungování České filharmonie v době působení šéfdirigenta Karla Ančerla.

Klíčová slova: Česká filharmonie, Karel Ančerl, Zdeněk Nejedlý, kult hudebních klasiků, Svaz československých skladatelů, socialistický realismus

The first chapter analyses cultural politics of Czechoslovak Communist Party in the field of classical music and a general role of culture in Czechoslovakia at the end of 1940's and the beginning of 1950's. Other parts are dedicated to the impact of social and political circumstances on Czech Philharmonic and to the activities and inner functioning of the orchestra during Karel Ančerl's period as a chief conductor.

Key words: Czech Philharmonic, Karel Ančerl, Zdeněk Nejedlý, classical music composers' cult, Czechoslovak Composers Association, social realism

OBSAH

Úvod	7
1. Historiografie	8
2. Obecná role kultury po roce 1948	14
2.1 Svaz československých skladatelů	17
2.1.1. Hudební a artistická ústředna	23
2.1.2 Hudební patronáty	25
2.2 Vztah umění a ideologie	26
2.3 „Lidovost kultury“	27
2.4 Kult hudebních klasiků	32
2.5 Socialistický realismus v hudbě	39
2.6 Tvorba „pokrokových“ autorů	42
2.7 Prorežimní skladatelské osobnosti na počátku 50. let	46
2.8 Vliv sovětské hudební kultury na vývoj v ČSR	49
3. Česká filharmonie	
3.1 Východiska ČF v době jejího vzniku a fungování orchestru do poloviny 50. let	56
3.2 ČF v době působení Karla Ančerla	59
3.2.1 Spis StB na K. Ančerla	65
3.2.2 Svazek agenta ministerstva vnitra	79
4. Dramaturgie a koncertní činnosti ČF na konci čtyřicátých a v první polovině padesátých let	88
4.1 Abonentní koncerty	90
4.2 Koncerty pro pracující a umělecké brigády	96
4.3 Přehlídky nové tvorby a plenární zasedání SČS	100
4.4 Mimořádné koncerty	103
4.5 Koncerty pro děti a mládež	109
4.6 Příklad: sezóna 1952/53	110
5. Organizační struktura ČF na přelomu 40. a 50.let	
5.1 Ředitel orchestru	118
5.2 Umělecká rada	122
5.3 Správní orgány	125
Závěr	134
Prameny a literatura	138

SEZNAM ZKRATEK

ABS	Archiv bezpečnostních složek
ČF	Česká filharmonie
ČN	České noneto
ČPS	Český pěvecký sbor
HAÚ	Hudební a artistická ústředna
HK	Hudební komise
MIO	Ministerstvo informací a osvěty
MK	Ministerstvo kultury
MŠK	Ministerstvo školství a kultury
MŠO	Ministerstvo školství a osvěty
MŠVU	Ministerstvo školství, věd a umění
MZV	Ministerstvo zahraničních věcí
NAP	Národní archiv Praha
OHI	Odbor hudebních institucí
SČS	Svaz československých skladatelů

ÚVOD

Orchestr České filharmonie je v české kultuře významným fenoménem. Od doby svého vzniku na konci devatenáctého století až do dneška byl a stále zůstává předním tělesem, reprezentujícím českou tvorbu a uměleckou úroveň. Na jedné straně „vyváží“ díla českých autorů do světa a seznamuje tak zahraniční posluchače s klasiky české hudby i se soudobými skladateli a na druhé straně je jakýmsi měřítkem interpretační úrovně českých hudebníků; podle hráčských kvalit jeho členů a výkonu orchestru jako celku se většinou usuzuje na obecnou úroveň a kvalitu interpretů vážné hudby u nás.

Tato práce se soustředí na obecnou roli hudební kultury v Československu po roce 1948 a na základě metody případové studie se snaží vyjádřit postavení předního symfonického tělesa v nových společenských podmínkách. Zkoumá změny v dramaturgii koncertů, místa a příležitosti, při nichž orchestr vystupoval, kulturní brigády ČF, osobnost Karla Ančerla jakožto šéfa orchestru ve zkoumaném období, kritiku ČF ze strany Svazu československých skladatelů a obecné zasazení ČF do společenského a kulturního rámce padesátých let.

1. Historiografie

V souladu se svým postavením špičkového hudebního tělesa se Česká filharmonie objevuje v řadě literárních prací. Naprostá většina z nich se zabývá zevrubným popisem historie orchestru, jeho cestou ke slávě, budováním jeho vedoucího postavení, těžkými ekonomickými začátky a politickým postavením po roce 1948, kdy byla ČF jednou z významných „výkladních skříní“ české kultury. Mezi tato díla bychom zařadili především monografii Václava Holzkněcha s příznačným názvem „Česká filharmonie - příběh orchestru“, vydanou v sedmdesátých letech, která se zabývá vývojem tohoto tělesa do nejmenších podrobností. Holzkněch zdůrazňuje moment znárodnění orchestru v roce 1945, zlepšení podmínek fungování orchestru po roce 1948 a místy až pateticky vyjadřuje naději ve směřování k „lepším zítřkům“.

Do této kategorie spadají i menší jubilejní publikace, vydané Českou filharmonií samotnou. Jedna z nich vyšla v roce 1966 a druhá v roce 1971; vydání obou z nich souvisí s výročím založení orchestru v roce 1896. Prvně jmenovaná kniha přináší kromě historických informací také seznam všech členů, kteří v době jejího vydání, tj. v roce 1966 v ČF působili, a jejich fotografie. Pro účely této práce jsou relevantní, protože téměř všichni byli členy orchestru již v padesátých letech, tedy ve zkoumaném období. Jsou zde také vypsány všechny zahraniční zájezdy, které ČF za dobu své existence absolvovala. Druhá práce, vydaná v roce 1971, je poněkud obsáhlejší a jinak orientovaná. I ona se zabývá historií orchestru, ale hlavní důraz je kladen na politický význam činnosti ČF jakožto předního československého tělesa. Téměř polovinu knihy tvoří přílohy, obsahující diskografii ČF a také výběr z programů abonentních cyklů.

Nejrozsáhlejší monografií, zabývající se podrobnou historií orchestru, je nedávná práce Yvety Koláčkové „Česká filharmonie 100 plus 10“, která vyšla v roce 2006 ke 110. výročí jeho založení. Sám honosný vzhled knihy jakoby

korespondoval s významným postavením České filharmonie v naší kultuře. Přebal i způsob zpracování na první pohled napovídají, že se jedná o publikaci nákladnou, výpravnou a plně odpovídající významu takového výročí. Kniha obsahuje řadu fotografií, přehled zahraničních zájezdů, diskografii a seznam členů ČF v roce jejího vydání. Veškeré informace jsou však, stejně jako u ostatních výše zmiňovaných prací, čistě popisného charakteru.

O České filharmonii se ve svých pracích z padesátých let zmiňují například tehdejší ministr školství, věd a umění Zdeněk Nejedlý a ministr informací Václav Kopecký. V tomto případě se ale nejedná o publikace přímo se zabývající ČF; oba autoři spíše zdůrazňují nutnost zapojit interprety vážné hudby (tedy nejen členy ČF) do realizace „myšlenky budování socialismu“. Oba shodně vyzývají celou „kulturní frontu“ ke společnému postupu v „boji proti imperialismu a za mír“. Role České filharmonie jakožto předního československého hudebního tělesa v tomto procesu je evidentní a nezastupitelná. Nejedlý, vzděláním hudební vědec, se obecně zabíral kulturními otázkami daleko více než Kopecký. Jako velký obdivovatel Bedřicha Smetany věnoval tomuto skladateli celou řadu svých knih a je autorem jeho dosud nejrozsáhlejší biografie. Počátkem padesátých let se zabýval rolí kultury v „nové“ společnosti, významem nově komponovaných skladeb a jejich interpretací. V řadě svých publikací i referátů přichází s doporučeními, jaký typ skladeb by měli soudobí autoři tvořit a jakým způsobem by tyto nové skladby měly orchestry přednášet publiku. Otázky vážné hudby jsou součástí v podstatě všech jeho knih.

Co se týká učebnic dějin hudby, většina z nich se o orchestru České filharmonie nezmiňuje vůbec a pokud ano, pak jen v souvislosti s probíraným autorem.

Velmi časté zmínky o České filharmonii najdeme v kritikách časopisu Hudební rozhledy, který vychází od roku 1948 a který byl dlouhou dobu tiskovým orgánem Svazu československých skladatelů. Z hlediska dobových informací o činnosti ČF se jedná o pramen zdaleka nejdůležitější, protože je

přímým odrazem společenské a kulturní situace v Československu ve zkoumaném období padesátých let. Články týkající se ČF jsou různého charakteru – od obecných informací o koncertech přes pochvalnou kritiku po důrazné výtky vůči dramaturgii orchestru. Na tomto místě je třeba podotknout, že pochvalné články převažují a že obecně je ČF Hudebními rozhledy vyzdvihována jako nejkvalitnější československé hudební těleso. Stejně kladně se časopis vyjadřuje i o tehdejším šéfdirigentovi ČF Karlu Ančerlovi, který - ač „politicky nespolehlivý“ - byl v padesátých letech vůdčí uměleckou osobností české kultury.

O Karlu Ančerlovi byla napsána také monografie, která mimo jiné pojednává i o jeho působení v České filharmonii v letech 1950 – 1968. Tato publikace vznikla v roce 1968 a jejím autorem je Karel Šrom. Obsahuje množství fotografií, hodnotí Ančerla jako vynikajícího umělce, skladatele, dirigenta i interpreta a pouze konstatuje skutečnost, že stál v čele ČF v období padesátých a šedesátých let. Prakticky vůbec se však nezmiňuje o jeho úloze šéfa předního symfonického tělesa pod tlakem režimu, ani o jeho dlouhodobém systematickém sledování státní bezpečností. Spis, který StB na Ančerla založila v roce 1958, byl odtajněn až v devadesátých letech. Jedná se o poměrně rozsáhlou složku mapující podrobně Ančerlovu činnost a styky až do jeho emigrace v roce 1968, dosud však nedošlo k jeho odbornému literárnímu zpracování.

Klíčovým pramenem pro analýzu podmínek fungování České filharmonie, repertoáru, obsazení, organizace, činnosti atd. jsou písemnosti uložené v Hudebním archivu ČF v budově Rudolfiny. Nachází se zde téměř kompletní korespondence s ministerstvy (konkrétně ministerstvem kultury, financí, průmyslu a obchodu, zahraničních věcí, práce a sociální péče, výživy, vnitra, informací a osvěty), dále s úřadem vlády, kanceláří prezidenta republiky, národním shromážděním a velvyslanectvími, zápisy ze schůzí závodní rady atd. Tato korespondence dokumentuje především každodenní chod tělesa; kromě běžných provozních záležitostí obsahuje i časté požadavky

o vystoupení ČF na politických akcích – oslavách, výročích, mimořádných koncertech pro členy ÚV apod.

V tomto archivu se dále nacházejí všechny programy orchestru za celou dobu jeho existence, a to jak programy abonentních koncertů, tak i mimořádných vystoupení. Uloženy jsou zde také programy festivalu Pražské jaro, u jehož zrodu ČF stála a kterého se každoročně účastnila. Dále jsou zde programy „kulturních brigád“, tedy vystoupení ČF ve fabrikách a na závodech, programy skladatelských přehlídek pořádaných Svazem československých skladatelů a programy „politických“ koncertů na objednávku KSČ (především vystoupení u příležitosti různých výročí – narozeniny Stalina či Gottwalda, výročí československo-sovětského přátelství, výročí „Vítězného února“ apod.). Výstřižkový archiv obsahuje kritiky koncertů ČF v dobových novinách našich i zahraničních. Jejich pochvalný charakter jednoznačně převažuje a podává tak obraz o kvalitativní stránce činnosti ČF (na rozdíl od Hudebních rozhledů, které většinou kromě uměleckého hodnocení přidávají ještě politický rozměr kritiky).

V Hudebním archivu ČF je rovněž uložena pozůstalost Karla Ančerla. Zde se nacházejí především fotografie z různých vystoupení ve světě a fotografie známých uměleckých osobností, které s ČF pod Ančerlovou taktovkou vystupovaly. Je zde také celá řada výstřižků z dobového českého i zahraničního tisku, které obsahují informace o koncertech orchestru a jejich hodnocení. V pozůstalosti pak převažují programy z různých vystoupení Ančerla nejen s Českou filharmonií, ale i se Symfonickým orchestrem českého rozhlasu, kde působil jako dirigent ještě před svým nástupem do ČF.

V Národním archivu se nachází nezpracovaný fond České filharmonie, který obsahuje základní organizační dokumenty ČF, tj. písemnosti týkající se hospodářské činnosti orchestru, programy koncertů, zápisy ze schůzí závodní rady a správního sboru ČF, dramaturgické plány, seznamy abonentů, přehled zahraničních zájezdů, provozní korespondenci atd.

Zmínky o fungování ČF ve zkoumaném období lze rovněž nalézt ve Fondu KSČ, uloženém v NA, a to konkrétně v archiváliích týkajících se Oddělení kulturně-propagačního a ideologického ÚV KSČ z let 1945-1989. Jedná se především o zápisy ze schůzí předsednictva hudební komise při ÚV KSČ, na nichž se projednával organizační řád ČF.

Dále se v Národním archivu nachází řada relevantních údajů ve fondu Ministerstva informací a osvěty (hudební propagace, plánování osvěty v padesátých letech atd.), ve fondu Ministerstva školství (smlouvy se sólisty, organizační řád ČF, praxe zvaní zahraničních hostů) a ve fondu Ministerstva kultury (plány rozvoje hudby v rámci pětiletky, hospodaření orchestru, návrhy nařízení o nové organizaci hudby, styky se zahraničím).

Zcela nezastupitelným zdrojem informací je spis, uložený v Archivu bezpečnostních složek, který od roku 1958 vedla na Ančera Státní bezpečnost. Jedná se o poměrně rozsáhlý svazek, který systematicky dokumentuje prakticky veškerý Ančerlův pohyb především během zájezdů do zahraničí. Jsou zde zmapovány jeho kontakty mimo Československo, tj. osoby, s nimiž se za hranicemi stýkal a nezřídka i obsah jeho rozhovorů s nimi. Dále zde najdeme zápisy o jeho návštěvách na zahraničních ambasádách, kam byl Ančerl během zájezdů často zván z titulu své funkce šéfdirigenta ČF. Menší část spisu pak tvoří zprávy o jeho pohybu a činnosti doma v Československu. Každá agenturní zpráva cituje Ančerlovy výroky, které podle dotyčných zdrojů dokazují jeho „politickou nespolehlivost, obdiv k Západu, pomlouvání Československa a SSSR v zahraničí a úmysl emigrovat“. Důležité je, že ze spisu vyplývá, který ze členů orchestru byl na Ančera nasazen Státní bezpečností jako agent informátor (viz kap. 3).

Na základě výše zmíněných dostupných pramenů si lze udělat přibližnou představu o fungování předního českého hudebního tělesa na konci čtyřicátých a počátku padesátých let. Poměrně přesný obrázek poskytuje především časopis Hudební rozhledy, který svým zápletem pro „socialisticko-realistickou“ tvorbu předčí všechny ostatní prameny. Ve zkoumaném období

pravidelně každý měsíc volá po nutnosti nové „budovatelské“ hudby v rámci boje za „lepší zítřky“, apeluje na skladatele, aby v tomto duchu tvořili svá díla, odsuzuje „buržoazní“ a „západní“ kulturu a naopak vyzdvihuje kulturu ruskou, resp. sovětskou, opěvuje slavnou českou minulost a klasiky české hudby v čele s Bedřichem Smetanou a v neposlední řadě kritizuje česká tělesa a interprety za nedostatečné zařazování soudobých „pokrokových“ skladeb do repertoáru a malou „lidovost“.

Tato práce se věnuje tezím, které dosud k tématu České filharmonie zpracovány nebyly. Na základě metody případové studie zkoumá především mechanismy fungování orchestru v nových společenských podmínkách po roce 1948 a zabývá se tím, do jaké míry ovlivnila komunistická ideologie dramaturgii ČF. Zkoumá organizační strukturu a celkové zaměření tělesa, mapuje korespondenci ČF se státními orgány, všímá si konkrétní programové náplně koncertů i míst, na nichž orchestr vystupoval, „nového“ publika, pro které byly koncerty určeny, a „pokrokové“ tvorby, sloužící k propagandistickým účelům. Jedna z kapitol se rovněž věnuje osobnosti šéfdirigenta ČF – Karlu Ančerlovi. Je zde rozpracován spis, jenž na Ančerla vedla StB, a následně spis agenta, který na něj v ČF byl nasazen.

2. Obecná role kultury po roce 1948

Společenské změny po komunistickém převratu v únoru 1948 se hluboce odrazily i v kulturní sféře. Změnilo se postavení a role literatury, divadla, výtvarného umění i hudby a zároveň i pozice jejich protagonistů. Na kulturu obecně i na její představitele byly kladeny nové nároky; měli se stát pomocníky komunistické propagandy, apelovat na obyvatelstvo a přesvědčit jej o správnosti nastoupené cesty. Kultura se dostala do popředí všeobecného zájmu, byla komunistickou stranou výrazně podporována, propagována a rozšiřována mezi nejširší vrstvy obyvatelstva. Tento pozitivní fakt nelze pouhonorově politice upřít. Stejně tak i nadále mohli tvořit umělci, jejichž díla, ať už výtvarná, literární či hudební byla apolitická nebo v sobě nesla národní či lidovou myšlenku. Na druhé straně byly však zaháněny do ústraní nebo dokonce systematicky potlačovány všechny umělecké projevy, které se stavěly proti propagandistické funkci umění. Kultura byla organizována a „patřičně“ podávána tak, aby co nejlépe splňovala svou agitační úlohu. Působit na smýšlení obyvatelstva prostřednictvím kultury má veliký potenciál. Umění je totiž snadno zneužitelné, protože umí k lidem promlouvat velmi sugestivně a nenásilně a může tak nenápadnou formou ovlivňovat jejich podvědomí.

Jasně tuto myšlenku vyjádřil ministr informací Václav Kopecký ve svém projevu na IX. sjezdu KSČ v květnu 1949: „Klademe si za cíl vštípati každému občanu ČSR vědomí, že je třeba si osvojit nový pohled na svět, nový světový názor, novou ideologii, morálku, kulturu a smýšlení. Klademe si za cíl vychovat každého občana ČSR tak, aby myslel s veškerou energií a silou své vůle a veškerým zápalem na uskutečnění socialismu a aby viděl převahu sil míru, svobody a demokracie.“¹ Na tomto sjezdu byla zároveň vytyčena

¹ Viz Referát V. Kopeckého na IX. řádném sjezdu KSČ. In: Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa. Vydal ÚV KSČ, Svoboda, Praha, 1949, str. 366.

generální linie československé kulturní politiky, která určila směřování veškerého kulturního dění u nás na mnoho let dopředu. Generální linie výslovně ukládala „věnovat zvýšenou pozornost těm novým formám koncertního života, jež šťastně shrnují kladné stránky dosavadních koncertů tzv. hudby vážné na jedné straně a masových forem lidové zábavy na straně druhé“.² Je-li umění „správným způsobem“ interpretováno, může se stát velmi účinným nástrojem propagandy. To platí v podstatě pro jakoukoli dobu a je tedy nasnadě, že komunistická strana se této možnosti chopila a ve velice krátké době ji využila k manipulaci s lidmi, a to i s těmi, kteří do té doby nejevili o kulturu žádný zájem. V rámci všelidovosti umění a pod záminkou vzdělávání širokých mas byla mnohým „přivezena“ až na pracoviště a stejně tak pracující byli „přiváženi“ z pracovišť přímo do kulturních zařízení (viz níže). Tak mohla kultura mnohem lépe plnit svou agitační úlohu.

Svou koncepci kulturní politiky a organizace hudebního života KSČ velmi aktivně a asertivně prosazovala ještě dříve, než se dostala k moci. Již několik týdnů po skončení války zaslala Kulturní komise Ústředí KSČ memorandum ministerstvu informací, v němž zásadně odmítá „obchodování s kulturou v novém, spravedlivém řádu, který budujeme a v němž je jedině lid zdrojem moci“ a zároveň požaduje vytvoření komise pro vydávání hudebnin a gramofonových desek, které by se tak dostalo pod přímou kontrolu státu.³

Výchozím koncepčním dokumentem je program KSČ v hudební oblasti, který byl rozeslán všem krajským sekretariátům strany v červnu 1945. Na prvním místě stojí tvorba, propagace a masové rozšiřování nových lidových písní, které „budou nositelem naší odvahy k novému životu, praporem na

² Viz Hudební rozhledy, roč. 3, č. 7, str. 184.

³ Viz Národní archiv Praha (dále NAP), Fond KSČ–ÚV 1945 – 1989, Praha - oddělení kulturně-propagační a ideologické, arch. j. 721, memorandum Kulturní komise KSČ ze dne 11. 6. 1945.

vítězném pochodu.“⁴ Dále měla být provedena revize tanečních skladeb pod heslem „všechn brak musí pryč“ a odstraněno vše, co „kazí vkus lidu“. Za největšího nepřítele v hudbě byl označen jazz jakožto „výstřelek, který nepřipustíme“. Příznačné je, že po převzetí moci komunistickou stranou byla jazzová hudba snad až příliš často vláčena hudební kritikou jako jeden z imperialistických symbolů. Již v roce 1945 se rovněž objevuje požadavek, aby vydávání nových tanečních skladeb bylo řízeno z jednoho ústředního místa a aby kapely hrály jen schválené skladby. Co se týče programů komorních a symfonických těles, apelovala Kulturní komise KSČ na to, aby se hrála především slovanská hudba a aby orchestry neoddělovaly skladby české od sovětských. Tento program vytvořila KSČ sice již v polovině roku 1945, ale později uvidíme, že se v následujících letech vůbec nezměnil, spíše naopak; byl ještě dále rozvinut, doplněn a zdokonalen.

Aby mohly být její kulturně politické cíle snáze plněny na celostátní úrovni, navrhla KSČ zřídit v jednotlivých krajích hudební komise. Jejich úkolem bylo organizačně podchytit všechny „soudruhy-hudebníky“ v Čechách a na Moravě, uvést v život stranické organizace v hudebních tělesech, organizovat kulturní brigády (viz níže) a vést kádrovou kartotéku.⁵ Nelze komunistické straně upřít, že by se na převzetí moci dobře nepřipravovala; jen v hudební oblasti se jí podařilo do roku 1948 vytýčit jasný program a začít s jeho cílevědomou realizací. Základy kulturní politiky byly pevně položeny již před rokem 1948 a KSČ na nich mohla po převratu bez obav stavět a rozšiřovat je. Ostatně již v roce 1945 se Kulturní komise KSČ vyjádřila o nutnosti „položit pevné základy a jasnou politickou linii pro nastávající dobu budování

⁴ Viz NAP, Fond KSČ–ÚV 1945 – 1989, Praha - oddělení kulturně-propagační a ideologické, arch. j. 721, dopis Kulturní komise KSČ krajům ze dne 12. 6. 1945.

⁵ Viz NAP, Fond KSČ–ÚV 1945 – 1989, Praha - oddělení kulturně-propagační a ideologické, arch. j. 721, návrh na zřízení krajských komisí ze dne 11. 7. 1946.

socialismu.“⁶ Kurz směřování české hudby byl tedy stanoven; po únoru 1948 se nijak nevychýlil a pokračoval sebevědomě k vytčenému cíli.

2.1 Svaz československých skladatelů

Nejvíce se změny dotkly umělců samotných. Kdo se nepodřídil požadavkům doby, byl v podstatě vyřazen z možnosti tvořit. Naopak ten, kdo byl ochoten podílet se na propagaci „nového umění“, měl otevřené dveře. Podíváme-li se na oblast hudební, týká se to všech jejích účastníků: hudebních skladatelů a vědců i výkonných umělců. Hudba, stejně jako ostatní složky kultury, byla centrálně organizována a kontrolována. Za tímto účelem vznikl na 2. sjezdu československých skladatelů v květnu 1949 Svaz československých skladatelů, který rozhodoval prakticky o veškerém hudebním dění v Československu. Patřil mezi „převodové páky“, kterými strana ovládala společnost, a velmi rychle se stal základnou prosazování socialistického realismu v hudbě. Především jeho zásluhou se v prvních „poúnorových“ letech podařilo vykolejit dosavadní směřování české hudby a dát celému hudebnímu životu nový směr, určený kulturně-politickou linií IX. sjezdu KSČ.

Bylo to nepokrytě korupční zařízení; nejvyšší funkce byly obsazovány výhradně osobami politicky spolehlivými, ale kdo i jako hotový autor stál mimo, byl prakticky bez šancí. Svaz vytvářel rámcové plány pro skladatele a hudební vědce, rozhodoval o uvádění nových děl, pečoval o ideologickou čistotu koncertních programů a staral se o to, aby byl hudební život v zemi v souladu s celkovou politickou koncepcí KSČ. Existenčně zabezpečoval skladatele a hudební vědce, aby se mohli v klidu věnovat své práci. Jeho

⁶ Viz NAP, Fond KSČ–ÚV 1945 – 1989, Praha - oddělení kulturně-propagační a ideologické, arch. j. 721, dopis Kulturní komise KSČ krajům ze dne 12. 6. 1945.

stanovy mu mimo jiné ukládaly vytváření klubů, které budou základnou pro styk skladatelů a hudebních vědců s pracujícími. Především byl pak zodpovědný za to, aby hudba plnila své nové společenské poslání, byla v úzkém spojení s pracujícími a promlouvala k nim tak, jak režim potřeboval. Stále to však byla organizace na straně závislá a jí podřízená; nerealizovala tedy postupy vlastní, ale ty, které jí byly stranou nařizeny.

„Hlavní problém, na který se SČS soustředí, je podpora nové hudby. Svaz sjednocuje všechny pokrokové činitele v hudbě a stává se vedoucí ideovou složkou na hudební frontě u nás. Podporuje své členy, hradí náklad opisů partitur, navrhuje nové skladby k zařazení do programů rozhlasu, filharmonie a jiných hudebních institucí, spolupracuje s hudebními školami, pořádá politické i odborné školení svých členů, vydává pokrokovou tvorbu, organizuje hudební soutěže, překládá sovětské články atd. Svaz také vydává hudební měsíčník *Hudební rozhledy* a je důležitým nástrojem v boji proti formalismu v naší hudbě.“⁷

První pracovní sjezd skladatelů a hudebních vědců Československa se konal poměrně záhy po převzetí moci komunistickou stranou, a sice v září 1948. V intencích hesla „k lidu blíže, s lidem výš!“ se všichni zúčastnění „zavázali, že zamezí rozšiřování nehodnotné hudby domácí i zahraniční a budou soustavně propagovat tvorbu všech pokrokových skladatelů, kteří navazují na umělecké tradice svého národa“. Nejednalo se však jen o skladatele soudobé, i když ti byli pro vytváření „nového umění“ nepostradatelní; sjezd si rovněž určil za cíl „prohlubovat znalost klasických hudebních děl v nejširších vrstvách a učinit tak nejlepší díla majetkem všech.“⁸ Tento sjezd zároveň odstartoval činnost dvou organizací: Hudební a artistické ústředny (viz níže) a družstva Umění lidu, jejichž pobočky se začaly

⁷ Viz Stanovy Svazu československých skladatelů a hudebních vědců. In: *Hudební rozhledy*, roč. 2, č. 4, str. 85.

⁸ Viz Rezoluce 1. pracovního sjezdu skladatelů a hudebních vědců Československa. In: *Hudební rozhledy*, roč. 1, č. 2, str. 42.

budovat v krajských městech. Jejich hlavním úkolem bylo „distribuuat hodnotný umělecký projev v pracujících masách, zhodnotit nově náš koncertní život a osekát nemilosrdně všechny suché větve přežitků buržoazní doby“.⁹

O několik měsíců později se Svaz československých skladatelů oficiálně přihlásil k programu hospodářské pětiletky jako plánu přestavby a výstavby socialismu. Dne 20. prosince 1948 byl vyhlášen Rámcový pětiletý plán skladatelů a hudebních vědců s heslem „Chceme hudbou pomáhat splnit pětiletku“, který obsahuje dva hlavní cíle. Prvním z nich je aktivní působení hudby v budovatelském plánu a v zostřeném třídním boji a druhým pak zaměření hudební tvorby na lid.¹⁰ Svaz tímto rámcovým plánem v podstatě předurčil podobu československé hudby minimálně do poloviny padesátých let, a to nejen z hlediska nově vytvářených děl, ale i dramaturgie veřejných koncertů.

Svaz československých skladatelů pořádal pravidelně plenární zasedání neboli „plenárky“, v jejichž rámci se konaly koncerty s programem českých autorů klasických, ale především soudobých. Tyto akce patřily po Pražském jaru k nejvelkolepějším hudebním událostem v celém Československu. Jejich cílem bylo jednak připomenout bohatou hudební tradici uváděním děl českých klasiků a jednak ukázat nové směřování české hudby přehlídkami soudobých děl. První plenární zasedání bylo zahájeno 22. dubna 1950 velkou lidovou estrádou. V první části byly zařazeny skladby Smetany, Dvořáka, Fibicha, Foerstra a Nováka, zatímco druhá část byla věnována „prorežimním“ autorům; vystoupily dechové orchestry se skladbami Seidlovými, Kaprovými, Vačkářovými, Dobiášovými a dalších autorů. Pořad pokračoval tanečními skladbami mladých autorů a vyvrcholením estrády bylo vystoupení mládežnických a lidových souborů, které provedly nové masové a lidové

⁹ Viz Hudební rozhledy, roč. 1, č. 2, str.1.

¹⁰ Viz Rámcový pětiletý plán skladatelů a hudebních vědců. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 4, str. 82.

písně. Zasedání bylo pořádáno pod heslem „Českoslovenští skladatelé pracujícím“ a Smetanova síň byla „naplněna pracujícími z pražských závodů, úderníky a mládeží“.¹¹

V dalších dnech zazněly „perly“ socialistického realismu; například symfonická báseň Dezidera Kardoše „Moja rodná“, předehra „Dukla“ Boleslava Vomáčky, kantáty „Buduj vlast, posílíš mír“ Václava Dobiáše a „V sovětské zemi“ Jana Kapra, pochody „Vítězství bude naše“ Víta Nejedlého a „Stroje, ruce, sirény“ J. E. Zelinky. Česká filharmonie a Český pěvecký sbor provedli v rámci této „plenárky“ kantátu Jana Seidla „Lidé bděte“ za řízení Karla Šejny.¹² Prvního plenárního zasedání SČS se jako host zúčastnil i sovětský skladatel A. Chačaturjan, který celý průběh velmi kladně zhodnotil. Mimo jiné vyjádřil názor, že „bylo jistě správné, že do programu plena byly zařazeny i skladby velkých českých klasiků“ a za nejlepší skladbu „plenárky“ označil Dobiášovu kantátu.¹³ Časopis Hudební rozhledy, který věnoval tomuto plenárnímu zasedání téměř celé jedno vydání, nezapomněl poznamenat, že Chačaturjanova účast a jeho pochvalný projev v rámci zasedání jsou dalším dokladem toho, že „sovětská hudba je příkladem socialistické kultury a opravdového vlastenectví“.¹⁴

V únoru 1951 se konalo druhé plenární zasedání Svazu československých skladatelů v budově Rudolfiny. V jeho rámci se konala řada koncertních přehlídek skladeb soudobých autorů, „napsaných jako jejich příspěvek k budovatelskému úsilí našeho lidu v jeho boji za mír“. Vystoupení byla veřejně přístupná; „přišlo nové obecnstvo, přišli dělníci, učňové, armáda, Svazáci, pracující všech oborů, aby se společně s námi těšili z velkých

¹¹ Viz Hudební rozhledy, roč. 3, č. 9, str. 213.

¹² Kritika v časopise Hudební rozhledy za toto provedení Českou filharmonií velmi pochválila a konstatovala, že „přispěla ke zdaru plenárky“. Viz tamtéž, str. 214.

¹³ Viz Projev A. Chačaturjana. In: Hudební rozhledy, roč. 3, č. 9, str. 218.

¹⁴ Viz tamtéž, str. 219.

a radostných úspěchů naší nové hudby“.¹⁵ Na tomto zasedání přijal SČS pracovní závazky pro rok 1951 a potvrdil svou věrnost heslu „Buduj vlast – posílíš mír“. Za hlavní úkol soudobé hudby byla označena tvorba masové písně, která zároveň měla vycházet z „bojové tradice husitského zpěvu a z revolučně demokratického odkazu Smetanova“. Cílem nových masových písní pak doslova bylo, aby „neporazitelná armáda míru zpívala nové mohutné chorály, po kterých mrazí v zádech všem žoldákům reakce. Vždyť i vojska všemocných papežů a císařů utíkala za husitských válek před naší písní“.¹⁶

Představitelé SČS se (pochopitelně na politickou objednávku) také často vyjadřovali i k aktuálním otázkám mezinárodních vztahů. V roce 1952 například uveřejnili v časopise Hudební rozhledy manifest proti válce v Koreji. Řada osobností české hudby zde vlastními příspěvky vyjádřila podporu „bratrskému lidu“ v severní Koreji a v Číně a odsuzovala zločiny „amerických imperialistů“.¹⁷ V této době byl předsedou SČS národní umělec Otakar Jeremiáš, místopředsedou Jan Kapr a generálním tajemníkem Miroslav Barvík. Hlavními orgány SČS byla redakce časopisu Hudební rozhledy a Sekce koncertních umělců.¹⁸

Ministerstvo kultury ve spolupráci s SČS vypracovalo v roce 1956 plán rozvoje v oblasti hudby ve druhé pětiletce (1956 – 1960). Hlavním autorem tohoto dokumentu byl Miroslav Barvík, jenž působil nejen v nejužším vedení SČS, ale byl rovněž vedoucím odboru hudebních institucí ministerstva kultury. V úvodu konstatoval, že „již dnes je jasné, jaké jsou výsledky soutěže dvou

¹⁵ Viz Hudební rozhledy, roč. 4, č. 10, str. 1.

¹⁶ Viz tamtéž, str. 13.

¹⁷ Viz Hudební rozhledy, roč. 5, č. 8, str. 20-21.

¹⁸ Oba sídlily původně v Rudolfinu, odkud však byly v roce 1955 vypovězeny. Viz NAP, Fond Ministerstvo kultury 1954 – 1956, kart. 189, inv. č. 274, obal Zápisy z porad OHI MK se SČS 1955 – 1956, č.j. 79.056/1955, zápis o 24.-26. pravidelné poradě ze dne 2. 12. 1955.

politických systémů: ukazují se příznaky prudkých krizí v USA, Velké Británii a Francii a zároveň důkazy obrovského rozmachu SSSR, ČLR a lidově demokratických zemí.“ Na základě toho se hlavním úkolem naší kultury ve druhé pětiletce měl stát „mezinárodní boj za mír a vítězství socialismu v celém světě.“¹⁹

V desetiletí 1945 – 1955 došlo v československé hudbě k zásadním změnám, které v podstatě nemají v naší hudební historii obdoby. Lví podíl měl na tomto vývoji právě Svaz československých skladatelů. Za poměrně krátkou dobu dokázal zorganizovat neobvykle vysoký počet domácích i mezinárodních hudebních konferencí, sjezdů, plenárních zasedání, přehrávek nové tvorby, podílel se na přípravě Mezinárodního svazu pokrokových skladatelů, aktivně podporoval své členy v nové tvorbě „pro lid“ a účinně využíval svůj tiskový orgán – časopis Hudební rozhledy – k agitačním a propagandistickým cílům. Do roku 1955 byla mimo jiné díky úsilí SČS navázána těsná spolupráce se Sovětským svazem a „pokrokovými“ umělci z celého světa a v rámci ministerstva kultury byl vytvořen odbor hudebních institucí jakožto ústřední orgán řízení hudební oblasti v Československu, s SČS úzce propojený.

V návaznosti na tento vývoj byly stanoveny čtyři hlavní zásady plánu na léta 1956 – 1960: zlepšení kvality kádrů v hudební oblasti, prohloubení péče o hudební kulturu v širokých masách lidu, zajištění maximálního využití a růstu skutečných hudebních talentů a očištění hudební oblasti od všeho, co umožňuje existenci pseudoumění a parazitní zneužívání vymožeností socialistické kultury.²⁰ Důvodem, proč byly právě tyto zásady označeny za prioritní, je pokračující snaha o zdůraznění charakteristických rysů „nové hudby“, kterými jsou lidovost, národnost, umělecké mistrovství, realismus a ideová jasnost (viz níže). Barvík v této souvislosti vyzval všechny skladatele,

¹⁹ Viz NAP, Fond MK 1954 – 1956, kart. 189, inv. č. 274, obal These plánu rozvoje hudby ve druhé pětiletce, č.j. 15.137/1956, návrh thesí plánu rozvoje v oblasti hudby.

²⁰ Viz tamtéž.

sdružené v SČS, aby byli „strážci správné linie a iniciátory ideového ruchu na celém hudebním úseku“. Jeho návrhy, týkající se zlepšení kvality hudebního života byly vskutku velkorysé. Najdeme mezi nimi mimo jiné myšlenku vybudovat v Praze novou velkou koncertní síň pro tři tisíce posluchačů, Dům skladatelů, Institut československé hudby, Dům zvukopisů, Ústřední hudební archiv, Ústav hudební vědy a Ústřednu hudebníků z povolání. Navrhoval rovněž zvětšit síť tvůrčích skladatelských domů na venkově a vybudovat velkolepé estrádní orchestry.²¹

2.1.1 Hudební a artistická ústředna

Činnost Hudební a artistické ústředny (HAÚ) byla zahájena po prvním sjezdu československých skladatelů a hudebních vědců Československa na jaře 1948. Do její působnosti spadala především pořadatelská činnost, hmotná podpora začínajících výkonných umělců a péče o „hodnotný“ program.

Její prvním počinem v oblasti pořadatelsví koncertů bylo vystoupení České filharmonie pod taktovkou Václava Neumanna na začátku sezony 1948/49. Záhy se na ni však snesla kritika nikoli kvůli koncertu samotnému, ale kvůli termínu, který pro jeho konání HAÚ vybrala. Došlo totiž „k nepochopitelné kumulaci několika podniků v tutéž dobu, přičemž v jiné dny se nekonal žádný koncert. To jsou ovšem ještě dědické vlivy dřívější bezplánovitosti“.²²

Od dubna 1950 začala HAÚ vyplácet 25 mladým výkonným umělcům

²¹ Viz NAP, Fond MK 1954 – 1956, kart. 189, inv. č. 274, obal These plánu rozvoje hudby ve druhé pětiletce, č.j. 15.137/1956, návrh thesí plánu rozvoje v oblasti hudby.

²² Viz Hudební rozhledy, roč. 1, č. 2, str. 47.

roční umělecká stipendia. Dalších deset jich dostávalo podpory sociálního rázu.²³ Podporovaní hudebníci měli jako protizávazek vůči HAÚ několik koncertů po dobu trvání stipendia. O rok později dosáhlo na tato stipendia již asi šedesát adeptů sólistické dráhy. Pro rok 1953 navrhla HAÚ novou formu spolupráce s výkonnými umělci; chtěla do zaměstnaneckého poměru převzít šedesát hudebníků za průměrný měsíční plat 8000 Kčs. Tento návrh však vyvolal rozpaky; nejodmítavěji se k němu postavil tehdejší rektor Janáčkovy akademie múzických umění L. Kundera, který kritizoval HAÚ za to, že „její péče o hmotnou základnu výkonných umělců není dosti promyšlená a není koordinovaná s celkovou situací v hudebním životě“.²⁴ Kundera nelibě nesl i to, že v rámci HAÚ se spojila artistika s uměním v jednu instituci, což způsobilo odsouvání hudebně-uměleckých akcí na druhou kolej. Podle něj „náleží hudební reprodukce na rozdíl od artistiky do oblasti ideologie a má tedy svou problematiku realismu a boje proti kosmopolitismu“.²⁵

Ve vůdčím správním orgánu HAÚ byli zastoupeni především skladatelé.²⁶ Výbor hudební sekce HAÚ měl pak devět členů, ale jen jeden, případně dva byli sami výkonnými hudebníky. Je otázkou, jak mohl takto složený orgán kompetentně rozhodovat o umění a umělcích.

Hudební a artistická ústředna se však netěšila příliš dlouhé existenci. Již v roce 1954 byla rozdělena na dvě části (Koncertní jednatelství a Estrádní

²³ V roce 1950 bylo pro tyto účely vyčleněno 750 tisíc Kčs. Viz Pauer, J.: Činnost Hudební a artistické ústředny. In: Hudební rozhledy, roč. 3, č. 10, str. 295.

²⁴ L. Kundera vytýčil čtyři body, na jejichž základě argumentoval proti návrhu HAÚ. Za prvé nebyl přesvědčen, zda se u nás hned následující rok najde šedesát umělců vysoce kvalifikovaných pro koncertní dráhu. Za druhé by podle něj velmi uškodilo situaci v hudebním životě, kdyby umělci zaměnili své nynější zaměstnání za službu v HAÚ. Dále se obával, že se nenajde dosti pracovních příležitostí pro všechny nové zaměstnance v HAÚ. A za poslední konstatoval, že každý rok vycházejí z našich škol noví umělci, pro něž již nebude v HAÚ místo. Viz Kundera, L.: Výkonní hudební umělci a Hudební a artistická ústředna. In: Hudební rozhledy, roč. 5, č. 15, str. 22.

²⁵ Viz tamtéž.

²⁶ Například v roce 1955 byl předsedou HAÚ ředitel ČF K. P. Sádlo.

jednatelství) a k 1. lednu 1957 byla zrušena úplně s tím, že pro jednotlivé úseky její činnosti byly zřízeny zvláštní organizace. Došlo k tomu na základě nových opatření, schválených na podzim 1956 politbyrem ÚV KSČ a týkajících se koncertní a jiné hudební činnosti, činnosti estrádní, artistické a technické lidové zábavy.²⁷ Tato opatření již s institucí HAÚ nadále nepočítala.

2.1.2 Hudební patronáty

Kulturní patronáty nad jednotlivými okresy v Československu začaly původně jako akce spisovatelů na jaře 1948. Spisovatelé si rozdělili venkovské okresy s cílem pomoci zvednout úroveň kulturního života. Ještě v témže roce se k nim připojili také hudebníci a později i výtvarníci. Nevíme, kolik z těchto umělců přijalo patronát dobrovolně. Oficiálně to však učinili „zcela nezištně, z lásky k lidu a z touhy po těsnějším styku s pracujícím lidem“.²⁸

Hudební patronáty se záhy staly jednou z forem plnění úkolů skladatelské pětiletky (viz níže). V roce 1949 bylo provedeno definitivní rozmístění patronů, jejichž úkolem bylo navázat spojení s lidem na vesnicích a v továrnách. Smysl patronátů byl především v tom, že dotyčný patron měl „zjistit, co lid z jeho umění potřebuje, ověřit si účinek vlastní práce přímo mezi pracujícími a podle praktických zkušeností zaměřit svou tvorbu k socialistickému realismu“.²⁹ Patroni museli po každé své návštěvě přiděleného okresu podat podrobnou zprávu Svazu československých skladatelů.

²⁷ Viz NAP, Fond Ministerstvo školství a kultury 1952 - 1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie 1956 - 1957, č.j. 59.451/1956 - C I/2, návrh na náplň činnosti Koncertního jednatelství při ČF.

²⁸ Viz Hudební rozhledy, roč. 1., č. 2, str. 15.

²⁹ Viz Hudební rozhledy, roč. 2, č. 7, str. 130.

Z významnějších umělců, kteří převzali patronát, uveďme Karla Ančerla, který byl od roku 1949 patronem v okrese Tábor. Ve Vrchlabí působil jako patron Emil Hlobil, na Sušicku Jiří Šust, v okrese Benešov Pavel Bořkovec, na Dobříši Jan Kapr, v Nymburce Jan Seidel atd.³⁰

2.2 Vztah umění a ideologie

Umění bylo po roce 1948 především důležitým nástrojem komunistické ideologie. Zdeněk Nejedlý dokonce v jednom ze svých projevů prohlásil, že „ideologie má v socialismu daleko větší smysl a význam a vystupuje daleko aktivněji, než tomu je v buržoazním světě.“³¹ Výstupy kulturní oblasti měly být opřeny o ideologii a sledovat jasně vytčenou linii, která vycházela z kontextu doby. V opačném případě neměly možnost dostat se na veřejnost a odsuzovaly své autory a případně i interprety k odsunu do ústraní. Ideologie je velmi mocnou zbraní pro výchovu mas, která díky umění může být rozšířena do všech vrstev společnosti, a její dosah se tak mnohanásobně zvyšuje. Navíc je umění nejlepší cestou, jak ideologii vštípit lidem do podvědomí.

Kromě vnitřních změn v Československu se na nových požadavcích na umělecká díla podepsala i mezinárodní situace: začínající studená válka. Nejvíce byla proto prostřednictvím kultury propagována témata jako boj proti imperialismu, boj za lepší společnost, obdiv k SSSR, spravedlivý řád odstraňující vykořisťování, budování nové společnosti apod. Ve stejném duchu byla zároveň očerňována „úpadková“ západoevropská

³⁰ Viz Hudební patronáty. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 7, str. 130-132.

³¹ Viz Nejedlý, Z.: Za kulturou lidovou a národní. Státní nakladatelství politické literatury, Praha, 1953, str. 35.

kultura³² a především kultura americká.³³ Naopak byla opěvována „pokroková, pravdivá, krásná a silná“ kultura ruská, resp. sovětská a kultura dalších lidově demokratických zemí.

2.3 Lidovost kultury

Komunistická ideologie v oblasti umění byla od svého nástupu k moci v Československu postavena především na lidovosti kultury. Tato lidovost se projevovala ve dvou podobách. První přicházela zdola a znamenala snahu o proniknutí umění mezi široké masy obyvatelstva: podpora hudební tvořivosti pracujících, zakládání lidových souborů v závodech, na venkově a ve školách, přenos hudební kultury z koncertních sálů do pracovního prostředí mezi lid, tedy do továren, rekreačních středisek, na lidové festivaly, zábavy, soutěže atd.³⁴

Druhý aspekt lidovosti byl iniciován shora: skladatelé byli neúnavně vyzýváni ke komponování lidových a masových písní, které měly mít jednoduchou melodii, aby bylo snadné si je zapamatovat a mohly se tak lépe šířit, a patřičný budovatelský text, aby píseň splnila svůj agitační cíl. Nově vznikající lidové soubory potřebovaly nové skladby, a proto měly být hlavním produktem skladatelů kromě pracovních písní také pochody, taneční hudba, lidové hry se zpěvy a tanci, skladby pro brigády, lidové slavnosti a další druhy hudebních děl pro „denní potřebu“. Šlo hlavně o to, aby „skladatelé vážní

³² Viz Blaukopf, K.: Stagnace vídeňského hudebního života. In: Hudební rozhledy, roč. 4., č. 18, str. 53.

³³ Viz Paclt, J.: Marshallův plán „pomoci“ německé hudbě. In: Hudební rozhledy, roč. 4, č. 15, str. 24-25.

³⁴ Ne vždy se však podařilo tuto myšlenku realizovat. Například v roce 1950 z celkového počtu šestnácti koncertů pořádaných od února do června 1950 připadly jen dva na pořady blížíící se hudbě lidové, ostatních čtrnáct bylo věnováno koncertům vážné hudby orchestrální. Viz Šolín, V.: Hudební život v ČSR. In: Hudební rozhledy, roč. 3, č. 7, str. 184.

považovali komponování těchto skladeb za stejně závažný a odpovědný úkol jako psaní skladeb operních, symfonických a komorních“.³⁵

Pokud jde o koncertní žánr, byly v této době komponovány především kantáty na stále se opakující témata (vítězství tábora míru, zdravice Stalinovi, zdravice Gottwaldovi, vděčnost a přátelství se Sovětským svazem, budování socialismu, velká a bohatá historie českého národa, náměty z druhé světové války atd.). Do tohoto pohledu na lidovost dále můžeme zařadit organizování soutěží politické písně, povinné brigády uměleckých těles (např. koncerty České filharmonie v továrnách), organizování koncertů pro mládež a pracující v hlavních pražských sálech, distribuce umění i na malá města a vesnice a neustálé připomínání velikosti českých dějin a „Smetanovské“ lidovosti, která již o sto let dříve „započala boj Čechů za svobodu“.

Snaha naplnit koncertní sály „novým posluchačstvem“ předpokládala dát tomuto obecenstvu „novou hudbu“ v takové formě, aby jí porozumělo. V tomto ohledu se zřetelně projevovalo úsilí o zlidovění kultury, tj. boj o to, aby kultura nezůstávala omezena na úzký okruh znalců, nýbrž aby se stala „majetkem všeho pracujícího lidu“. Do koncertních síní již v takové míře nechodilo „dřívější“ publikum, které se o hudbu zajímalo a dovedlo ji kriticky ohodnotit. Tito lidé byli totiž ve velké většině příslušníky buržoazie a pro ně nebylo již v koncertních sálech místo, nepočítalo se s nimi. Nastoupila nová společenská třída (dělníci a pracující inteligence), která však neměla s aktivním poslechem vážné hudby zkušenost, řada z nich do té doby nebyla nikdy na podobném koncertě a tento žánr nedovedla správně uchopit. Proto bylo třeba vytvářet takové skladby, které byly svou strukturou srozumitelné a byly tak lépe schopny přenést svou myšlenku na nové posluchače. Tito posluchači, do té doby z valné části vážnou hudbou nedotčení, přijímali tuto myšlenku bez výhrad, protože neměli možnost srovnávat s tvorbou předválečnou, světovou či alternativní. Bylo jim předkládáno stále totéž

³⁵ Viz Úsilí o zlidovění kultury. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 2, str. 43.

v různých obměnách, cíl byl však stejný: agitace a propagace komunistické ideologie prostřednictvím umění. Za tím účelem měly být širokým vrstvám zpřístupňovány především „hudební poklady naší minulosti a díla současné pokrokové tvorby.“³⁶

Nejvíce byla v této době prosazována hudba vokální a byly patrné snahy o její politizaci; písně byly ideálním prostředkem, jak vychovávat masu k novému vlastenectví a motivovat je ke splnění budovatelských a revolučních úkolů. Tomu odpovídaly i texty, které byly těsně spjaty s tématem osvobozovacího boje, lepších zítřků, spojenectví se Sovětským svazem apod. Píseň byla označována za „nejdokonalejší obraz tvořivé vůle lidu, který společně buduje nový spravedlivý řád.“³⁷ Skladatelé byli vyzýváni k soustavné spolupráci s pěveckými tělesy v závodech a na venkově a k využívání bohatých možností, které poskytuje forma častušky,³⁸ „jež měla býti více využívána zejména pro úkoly agitační“.³⁹ K větší motivaci skladatelů byly vypisovány soutěže, které byly poměrně štědře dotovány a brzy se staly nedílnou součástí propagandy. První skladatelská soutěž proběhla již v roce 1947 pod názvem „Zpívejme dvouletce“ ve spojení s krajskými kulturními projevy na téma „Stavíme republiku“. Její program měl umožnit vystoupení co možná největšího počtu skupin a měl být naladěn „vesele, optimisticky a budovatelsky.“⁴⁰

³⁶ Viz Usnesení I. celostátní konference státních hudebních těles. In: Hudební rozhledy, roč. 5, č. 4, str. 11.

³⁷ Viz NAP, Fond KSČ–ÚV 1945 – 1989, Praha - oddělení kulturně-propagační a ideologické, arch. j. 721, dopis Kulturní komise KSČ krajům ze dne 12. 6. 1945.

³⁸ Častuška je ruská lidová píseň, pro niž je charakteristický veselý nápěv a svižný rytmus. Text vypráví jednoduchý příběh z vesnického prostředí.

³⁹ Viz Rámcový pětiletý plán skladatelů a hudebních vědců. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 4, str. 83.

⁴⁰ Významná úloha tehdy připadla odborové mládeži ze závodů příslušného kraje, která zorganizovala velký spojený pěvecký sbor, který doplnil projevy zpěvem budovatelských písní. Viz NAP, Fond KSČ–ÚV 1945 – 1989, Praha - oddělení kulturně-propagační a ideologické, arch. j. 721, skladatelská soutěž ROH.

Komponování a rozšiřování písně bylo také zdůrazňováno v Rámcovém pětiletém plánu skladatelů a hudebních vědců z roku 1949.⁴¹ Pro propagační účely byla skutečně písňová forma nejužitečnější a nejlépe pomáhala KSČ manipulovat s obyvatelstvem. Jedná se o žánr, který lze rozšířit a zpopularizovat velmi rychle, s minimálními náklady a bez obtíží. Naučit se píseň je jednoduché, není k tomu potřeba žádné vzdělání a vlastně ani hudební sluch. Písni rozumí každý a každý si ji může i zazpívat, aniž by k tomu cokoli potřeboval. Navíc se píseň dá zpívat kolektivně, masově, což jí dodává na síle a její účinek na psychiku člověka se násobí. Lidová vokální tvorba po roce 1948 byla specifická svým hudebním vyjádřením i obsahem. Její melodie jsou pochodové, optimistické, úderné, bojovné a většinou psané pro velké orchestrální obsazení s důrazem na žestě a bicí nástroje. Hudební složce odpovídaly i texty.⁴² Označení masová či budovatelská píseň je tedy namísto a odpovídá celkovému charakteru vokální tvorby na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Poměrně významné místo zaujímal i píseň vojenská, která byla úzce spjata s národně-osvobozovacím bojem a vojenskými tradicemi (v mnoha případech „vychází“ ze slavné historie českého národa, konkrétně z úderných bojových písní husitských).

Podobný trend lze sledovat i v oblasti hudby instrumentální.⁴³ Byly vytvářeny nové hudební formy na základě pracovních a kulturních potřeb lidu, tj. skladby pro politická shromáždění, lidové slavnosti a pro příležitosti, kde se veřejně projevuje život kolektivu. Opět se hojně užívalo pochodové formy s velkým obsazením žestů a bicích. Na rozdíl od písně však nelze její

⁴¹ „Není pravda, že jest třeba psát jen masové písně, taková tvrzení chtějí skrytě a falešně naznačovat, že nový hospodář naší země – dělnická třída a pracující lid – nedorostli ještě ničeho umělečtějšího než jest obyčejná písnička.“ Viz Rámcový pětiletý plán skladatelů a hudebních vědců. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 4, str. 82.

⁴² Texty lidových písní vyzdvihují především státně budovatelské poslání, které se podle oficiální rétoriky „dá sledovat již od úsvitu československé hudební kultury (husitská duchovní píseň)“. Viz Rámcový pětiletý plán skladatelů a hudebních vědců. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 4, str. 83.

⁴³ „Máme nové úkoly na poli hudby, kde nová tvorba musí vytlačit líbivý kýč a politicky škodolibý brak.“ Viz tamtéž.

obsah vyjádřit textem a veškerý její sdělovací potenciál tkví tedy v melodii. Struktura skladeb byla proto jednoduchá, líbivá, a tedy snadno zapamatovatelná. Co se týče hudebně-dramatických děl, jejich náplní měla být soudobá problematika. Děj se mohl sice odehrávat v historii, mohl být vážný i komický, ale v každém případě bylo žádoucí, aby odkazoval na současnost způsobem, který odpovídal agitačním požadavkům doby. V této souvislosti nelze opomenout také důležitost názvu skladby, který by měl co nejmýlněji odkazovat na obsah daného díla (budovatelská témata, láska k vlasti, obdiv k SSSR atd).⁴⁴ Představu o tom, jakou podobu by měla hudba mít, vyjádřil o několik let později Antonín Zápotocký v projevu k československým skladatelům: „Vyjádřete v písni, hudbě i tanci velikost, krásu i radost nového budovatelského života českého i slovenského lidu, nezdolnou jeho vůli v překonávání překážek i k dosažení slavných vítězství!“⁴⁵

Hudební skladatelé a vědci měli v podstatě přezkoumat celou dosavadní lidovou tvorbu z hlediska „nového života a potřeb“, vyzvednout z ní takové obsahy a vyjadřovací prostředky, které byly s to zobrazovat „socialistického člověka a socialistickou skutečnost“ a v návaznosti na české klasické autory přetvořit tradici lidové hudby v novou, lidově demokratickou „kvalitu“. Za hlavní vzor byl v tomto směru považován Bedřich Smetana, který přijal z lidové tradice „právě to, co v ní bylo nejzdravější a nejradostnější a co bylo v souladu s optimistickým odhodláním lidu“.⁴⁶

Důležitou institucí hudební kultury padesátých let byly skladatelské soutěže, které měly podnítit masovou tvorbu v době, kdy prvotní upřímné

⁴⁴ Názvy některých skladeb z první poloviny padesátých let jsou skutečně výmluvné. Pro příklad uvádím: „Buduj vlast – posílíš mír“ (V. Dobiáš), „Lidé, bděte!“ (J. Seidl), „Zdravica Stalinovi“ (J. Cikker), „Kantáta o Koreji“ (M. Barvík), „Pochod samopalníků“ (J. Fadrhons), „Pěchota jde“ (J. Uhlíř), „Na stráži míru“ (M. Vacek), „Kantáta o straně“ (K. Macourek), „Brigádnická polka“ (M. Smatek), „Družstevníkům pro radost“ (S. Grossman) a další.

⁴⁵ Zápotocký, A.: O kultuře a inteligenci. Státní nakladatelství politické literatury, Praha, 1957, str. 143.

⁴⁶ Viz Hudební rozhledy, roč. 2, č. 2, str. 47.

budovatelské nadšení začalo ochabovat. Doslova měly „dát našemu lidu mnohotvárnou pestrou kytici skladeb vyjadřujících lásku ke straně a vlasti, rozsévajících radost a optimismus, jenž vyvěrá ze socialistické přítomnosti viděné v kouzelné perspektivě komunistických zítřků, skladeb vyjadřujících nový obsah vztahů mezi lidmi v zářivé atmosféře socialistického humanismu, které vedou k zapálení a nadšení širokých mas pro věrnost a oddanost.“⁴⁷ Soutěže se vztahovaly na veškerou hudební tvorbu, ale jejich hlavní náplní byly kantáty a písně. Ačkoliv stát na jejich organizaci a na peněžité odměny autorům věnoval nemalé sumy peněz,⁴⁸ nevznikla v tomto období ani jedna životaschopná masová píseň.

2.4 Kult hudebních klasiků

S důrazem na lidovost hudební tvorby souvisí i dramaturgie veřejných koncertů, která se počátkem padesátých let soustředí vedle několika soudobých autorů téměř výlučně na klasiky české a ruské hudby.⁴⁹ Podle oficiální propagandy byli tito skladatelé „součástí bohaté hudební kultury, kterou vytvořil náš lid za své cesty dějinami. Svým dílem výrazně nesoucím pečeť českého domova oslavují velikost a sílu své vlasti a oslavují vše krásné, co žilo v myšlenkách a citech našeho lidu“.⁵⁰ Uvádění těchto děl bylo

⁴⁷ Viz Hrčková, N.: Dějiny hudby VI. Ikar, Praha, 2006, str. 30.

⁴⁸ Jen v roce 1955 bylo na skladatelské soutěže 200 tisíc Kčs, za první cenu skladatel obdržel 6000 Kč. V roce 1970 byly soutěže dotovány ještě štedřeji částkou 400 tisíc Kč. Viz tamtéž, str. 31.

⁴⁹ Z českých autorů vévodila programům koncertních vystoupení v sezóně 1949/50 díla Smetany (81 skladeb), Foerster (66), Dvořáka (34), Suka a Janáčka (po 15 skladbách) a také Nováka a Ostrčila. Z ruských klasiků to byl především Čajkovskij (21 skladeb), následován Rimským-Korsakovem (9) a dalšími. Z německých klasiků vedl přesvědčivě Beethoven (71 skladeb). Viz Přehled pražské koncertní sezony 1949-1950. In: Hudební rozhledy, roč. 3, č. 10, str. 294.

⁵⁰ Viz Karásek, B.: Česká hudba na Pražském jaru. In: Hudební rozhledy, roč. 5, č. 10, str. 12.

doprovázeno masivní agitací, která se snažila ukázat, že je dílo Smetanovo, Dvořákovo a dalších autorů součástí aktuálních problémů společnosti včetně boje za světový mír. V duchu kritiky předválečných poměrů se lze často setkat i s tvrzením, že „ani v době první republiky, kdy buržoazie, uchvátivší moc v zemi, začlenila náš stát do smrtonosného tábora imperialismu, se nepodařilo zcela tuto realistickou, vlasteneckou linii české hudby zničit.“⁵¹

S českou hudební klasikou bylo v těchto intencích poměrně značně manipulováno. Hudba na rozdíl od literatury nebo mluveného slova může být zneužita právě v tom smyslu, že lze snadno vykládat myšlenky autora podle toho, jak se to v dané době hodí.⁵² Komunistická strana se tedy dle vlastních slov vlastně „zasloužila“ o to, aby tato díla byla zachráněna a na nich se následně snažila ukázat pracujícím lidu, že již Smetana či Dvořák v nich vyjadřují stejné myšlenky a cíle jako kultura počátku padesátých let, tj. boj národa za osvobození, boj za lepší společnost, posilování národního sebevědomí a lásky k vlasti. Cílem KSČ bylo podsunout obyvatelům přesvědčení, že cesta, kterou se Československo vydalo, je správná a tuto myšlenku se snažila podpořit mimo jiné prostřednictvím děl klasických skladatelů. V tomto smyslu se vyjádřil Zdeněk Nejedlý ve svém projevu na IX. sjezdu KSČ v roce 1949: „K budování socialismu potřebujeme silné vlastenectví a oddanost vlasti a národu. Proto je nutná znalost děl velkých národních umělců.“⁵³

V čele českých klasických skladatelů, jejichž díla byla v této době propagována, stojí Bedřich Smetana. Jeho jméno se objevovalo při různých příležitostech nejen kulturních, ale i politických, bylo skloňováno v projevech představitelů KSČ a byl oslavován jako národní hrdina, který započal boj za svobodu pracujícího lidu a který sebe a své dílo postavil do služeb velkých

⁵¹ Viz Karásek, B.: Česká hudba na Pražském jaru. In: Hudební rozhledy, roč. 5, č. 10, str. 12.

⁵² „Hudba dovede osvětlit skutečnost docela určitým způsobem tak, aby zachytila nálady širokých mas, které bojují o nový život.“ Viz Hudební rozhledy, roč. 2, č. 2, str. 41.

⁵³ Viz Protokol IX. řádného sjezdu KSČ. Vydal ÚV KSČ, Svoboda, Praha, 1949, str. 328.

národních politických idejí. Takřka na každém koncertě po celé republice byla uváděna některá z jeho skladeb. Vytvořil se jakýsi smetanovský kult, který tohoto skladatele posuzoval naprosto nekriticky a povýšil ho až za hranici nedotknutelnosti. Agitace šla tak daleko, že Smetanu dokonce označila jako osobnost, která „nám vyrůstá do podoby umělce budovatele, který svůj boj o národní hudbu vede nejdůsledněji a nakonec jej i za cenu nesmírných osobních obětí vyhrává“.⁵⁴ Na samotném uvádění Smetanových děl není samozřejmě nic špatného. Jde spíše o způsob, jakým byla publiku předkládána. Neustále byly připomínány čtyři základní složky jeho díla: lidovost, pokrokovost, mravní síla a tvůrčí monumentalita. Na jejich základě se pohled na Smetanu změnil: nebyl to již „romanticky zidealizovaný obraz skladatele z dob první republiky, ale jeho portrét reálný a zlidštěný“.⁵⁵

V roce 1949 vznikla dokonce tzv. Smetanovská pětiletká. Byla vyhlášena na 2. sjezdu československých skladatelů a její cíl spočíval především v „naprostém zpřístupnění a zlidovění díla Smetanova.“⁵⁶ O smetanovské pětiletce se vyjádřil velmi pochvalně i Klement Gottwald, který uvítal snahu o proniknutí Smetanova díla do širších vrstev.⁵⁷ Podle něj „Smetana jako žádný jiný náš umělec vyslovil naše národní pokrokové ideály a tužby a jeho hudba zní v souzvuku s naším dnešním národním snažením a je nám povzbuzením k další práci a zápasu. Radostněji než kdy jindy zní nám dnes *Má vlast*“.⁵⁸ Smetanovská pětiletká souvisela s generální linií výstavby socialismu,

⁵⁴ Viz Karásek, B.: Bedřich Smetana – zakladatel české národní hudby. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 9, str. 41.

⁵⁵ Viz tamtéž.

⁵⁶ Viz Rezoluce 2. sjezdu československých skladatelů. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 10, str.1.

⁵⁷ „Vítám s radostí velkou akci pro širší zpopularizování díla tvůrce české hudby, Bedřicha Smetany, kterou jste nazvali Smetanova pětiletká. Soudím, že zdar Smetanovy pětiletky není jen věcí našich hudebníků, ale celého národa.“ Viz dopis Klementa Gottwalda Společnosti Bedřicha Smetany v Praze. In: Gottwald, K.: Spisy XV. Státní nakladatelství politické literatury, Praha, 1961, str. 222.

⁵⁸ Viz tamtéž.

vyhlášenou Gottwaldem na IX. sjezdu KSČ v květnu 1949, která se stala východiskem socialistické výstavby v Československu. Jejím cílem bylo mimo jiné „rozšíření vzdělanosti všech vrstev obyvatelstva a výchova nové inteligence třídně a ideologicky spjaté s dělnickou třídou.“⁵⁹ S tím bylo spojeno i posilování funkce umění ve společnosti, které mělo připomínat bohatou historii českého národa, pěstovat lásku k vlasti, klást důraz na lidovost a rozněcovat budovatelské nadšení. Všechna tato kritéria se protínají v jediném bodě: ve Smetanově díle. Proto není pětiletka „Dvořákovská“ či „Janáčkovská“, ale právě jen „Smetanovská“.

O celospolečenské rozšíření Smetanova kultu se zasloužil velkou měrou Zdeněk Nejedlý. Byl ministrem školství, věd a umění, všeobecně uznávanou autoritou, vzděláním hudební vědec a především velikým příznivcem Smetany, kterého označoval za jednoho z nejpřednějších klasiků-realistů světové hudby. Je také autorem největší Smetanovy biografie, která u nás vyšla. Byl přesvědčen, že „rozmnožení Smetanova dědictví je v nebyvalé míře možné právě dnes, v státě, který buduje socialismus. Ještě nikdy nebyl tak jasný dosah Smetanova uměleckého činu, jako je dnes.“⁶⁰ Již před první světovou válkou patřil Nejedlý jako mimořádný profesor Univerzity Karlovy ke členům Sboru pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi (známější pod pozdějším názvem Společnost Bedřicha Smetany).⁶¹ V roce 1917 se stal jeho prvním místopředsedou a jeho aktivita v rámci Sboru byla velice čilá. V rámci smetanovských oslav v jubilejním roce 1924 (sto let od Smetanova narození a čtyřicet let od jeho úmrtí) pronesl slavnostní projev, v němž jasně zazněla snaha dát Smetanovi třídní obsah a přiřadit jej k levicovému myšlenkovému

⁵⁹ Viz Referát K. Gottwalda. In: Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa. Vydal ÚV KSČ, Svoboda, Praha, 1949, str. 103.

⁶⁰ Viz Nejedlý, Z.: Za kulturou lidovou a národní. Státní nakladatelství politické literatury, Praha, 1953, str. 38.

⁶¹ Předsedou spolku byl do roku 1917 Jaroslav Goll. K činovníkům Sboru patřili například Max Švabinský, Karel Kovařovic, Karel Kramář, Otakar Ostrčil, kníže Karel Schwarzenberg a další.

proudu. Na skladateli si cenil především lásku k lidu, v němž Smetana prý „viděl skutečné jádro národa, jeho optimismus, bojovnost, víru v pokrok a sympatii k revolucím“. Umělecká velikost Smetanova vyrůstala podle Nejedlého ze skutečnosti, že „Mistr pochopil sociální, všelidský obsah češství“.⁶² Blízkost Smetany dobovým krajně levicovým proudům neváhal Nejedlý demonstrovat na skutečnosti, že sjezd Komunistické internacionály byl zahájen Smetanovou hudbou. Od dvacátých let dával Nejedlý najevo své kritické výhrady k vývoji v Československu a své silící sympatie k radikální levici v socialistických stranách a zejména pak v KSČ. Neodolatelnou přitažlivost měl pro něj rovněž příklad Sovětského svazu. Nejedlý byl označován za „parádního řečníka“ Sboru a řečnil prakticky všude, kde se odhalovala nějaká Smetanova socha či pamětní deska. V předvečer výročí Smetanova úmrtí v roce 1924 dokonce mluvil nad jeho hrobem na Vyšehradě. V tomto roce rovněž vydal 133 titulů o Smetanovi – knihy, edice, studie, články, referáty, polemiky, poznámky a téměř pětisetstránkový první díl monografie o Smetanovi, věnovaný jeho dětství, který byl vydán Hudební maticí Umělecké besedy v Praze. Byl také hlavním organizátorem velké smetanovské výstavy, konající se u příležitosti skladatelova výročí. Nejedlému se zřejmě podařilo získat důvěru samotného T.G. Masaryka, který k účelům Smetanova jubilea poukázal Sboru obrovskou částku dvou set tisíc korun.⁶³

Levicová část Sboru v čele s Nejedlým měla poměrně velké a vleklé konflikty s představiteli hlavního města Prahy. Nejedlý měl většinou pevnou oporu ve velmi čínorodé skupině členů, k níž náleželi například O. Ostrčil, F. Kysela, M. Majerová nebo O. Jeremiáš. Je otázkou, nakolik protivníci Nejedlého a jeho druhů dokázali čelit jejich často tendenčnímu výkladu Smetanova díla a nakolik jim byli schopni konkurovat v jejich pílí a osobním zápalu. Nejedlý, již jako ministr, vydal v roce 1952 rozhodnutí o novém

⁶² Viz Křesťan, J.: Sbor pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi v Praze v jubilejním roce 1924. In: Documenta Pragensia XVIII, Scriptorium, Praha, 2000, str. 301.

⁶³ Viz tamtéž.

statutu Muzea Bedřicha Smetany, které znamenalo faktickou likvidaci předválečné Společnosti Bedřicha Smetany.

Nejhranějším Smetanovým dílem byla po celá padesátá léta bezkonkurenčně *Má vlast*,⁶⁴ na níž lze výše zmíněné autorovo „budovatelství“⁶⁵ nejlépe posluchačům vnutit. Smetanovo dílo bylo v tomto ohledu zneužito, zmanipulováno a bagatelizováno tím, že autorovo vlastenectví bylo nahrazeno termínem „budovatelství“. Ze Smetany – vlastence se v duchu komunistické propagandy stal Smetana – budovatel. Četnost provádění „*Mé vlasti*“ na veřejných koncertech je udivující; nehrála-li se celá, pak alespoň její část. Jen Česká filharmonie ji zařazovala do programu několikrát za sezónu. Hrála se při různých příležitostech od slavnostních koncertů v rámci politických akcí, zasedání, sjezdů apod. až po koncerty pro mládež a lidové kulturní akce v koncertních sálech či přímo ve fabrikách a závodech.⁶⁶

Nejedná se ovšem jen o Smetanovo dílo, které bylo zneužíváno k agitaci. Podobné postupy platily i pro další velké české hudební skladatele, především pro Dvořáka, jehož díla byla propagována v podobném duchu, jako tomu bylo u Smetany. Žádný jiný autor však zdaleka nepožíval v této době takové úcty jako právě Smetana. Dokonce ani ruští klasici v čele s Čajkovským nedosahovali takového stupně obdivu, i když byli v koncertních programech

⁶⁴ Nejinak je tomu ovšem i dnes. V prodeji alb klasické hudby jednoznačně dominují díla B. Smetany, která v první desítce okupují hned pět příček, přičemž *Má vlast* boduje třikrát, vždy v podání České filharmonie. Na prvním místě je nahrávka pořízená za působení Rafaela Kubelíka. Viz Týden, roč. 2010, č.30, str. 57.

⁶⁵ O Bedřichu Smetanovi se jako o budovateli vyjadřuje nejen sám Zdeněk Nejedlý, ale i řada dalších hudebních vědců, např. Miroslav Barvík, šéfredaktor *Hudebních rozhledů* a předseda Svazu československých skladatelů, nebo Bohumil Karásek, redaktor *Hudebních rozhledů* a badatel, zabývající se Smetanovým dílem (viz výše).

⁶⁶ *Má vlast* byla v repertoáru pražských symfonických orchestrů pevně zakotvena a zaručovala prakticky stoprocentní návštěvnost. Vedle tohoto díla patřily v sezóně 1949/50 mezi nejhranější Dvořákovy *Slovanské tance*, symfonie *Z Nového světa* a violoncellový koncert, dále Beethovenova třetí, pátá a devátá symfonie, *Šeherezáda* Rimského-Korsakova a Čajkovského *Patetická symfonie*. Viz Šolín, V.: *Hudební život v ČSR*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 3, č. 10, str. 187.

uvádění obdobně často. Sovětská kultura byla označována za „nejpokrokovější a nejnárodnější, protože je pevně postavena na ruských klasicích, kteří zachycují ruský lid ve své pravé podstatě. I českou kulturu je třeba uvědoměle postavit na podobný základ.“⁶⁷ O záměrné propagaci těchto děl svědčí fakt, že již v sezóně 1949/50 byl zaznamenán „potěšitelný vzrůst skladeb slovanských autorů.“⁶⁸ Z neslovanských skladatelů se kladný vztah projevil snad jen vůči Beethovenovi, „bojovnému novátorovi hudebního myšlení a revolucionáři“. Tento autor byl dokonce považován za jeden z největších vzorů pro českou hudbu, a to pro své „revoluční umění, ideovost a programovost“.⁶⁹

Síla smetanovského kultu byla tak velká a hluboce zakořeněná, že doznívala ještě v sedmdesátých letech.⁷⁰ Ironií osudu však zůstává fakt, že pomník tomuto opěvovanému skladateli byl realizován až v roce 1984, tedy 75 let po založení Sboru, který měl vybudování takového pomníku za cíl. Během těchto 75 let vznikla řada projektů od nejlepších českých sochařů, žádný z nich však nebyl shledán vhodným.⁷¹ Nečinnost a nerozhodnost

⁶⁷ Viz Nejedlý, Z.: Za kulturou lidovou a národní. Státní nakladatelství politické literatury, Praha, 1953, str. 25.

⁶⁸ V této sezóně bylo českým a slovenským autorům věnováno 69 celovečerních programů, slovanským 20 a výlučně sovětským 6. Skladatelé neslovanských národů se objevili celkem na deseti koncertech. Viz Šolín, V.: Hudební život v ČSR. In: Hudební rozhledy, roč. 3, č. 10, str. 187.

⁶⁹ Viz Hudba v našich krajích. In: Hudební rozhledy, roč. 5, č. 8, str. 34.

⁷⁰ „Bedřich Smetana vytvořil zdravé a pevné základy životadárné tradice, kterou musíme rozvíjet v duchu současné doby a společnosti, jež jako základní přijala princip socialismu.“ Viz Česká filharmonie. Vydala Česká filharmonie, Praha, 1971.

⁷¹ Například Stanislav Sucharda přišel v roce 1913 s myšlenkou zachovat pilíře řetězové lávky, vedoucí z Klárova k Rudolfinu, která měla být v té době rozebrána, a pomník Smetanovi postavit na jeden z pilířů přímo uprostřed Vltavy. Později byl J.V. Myslbekovi zadán úkol vypracovat projekt pomníku na Slovanském ostrově, avšak návrh se příliš nelíbil. Nepříznivě byly ve Sboru jako nevhodné přijímány záměry na zbudování pomníku před Rudolfinem nebo na Náměstí Republiky před plánovanou budovou Státní opery. Rovněž byl opuštěn projekt postavit pomník na místě starých újezdských kasáren na svahu Petřína proti mostu Legií. Dále se uvažovalo o umístění pomníku na dnešním Smetanově náměstí na místě, kde dnes stojí pomník Františka I. Viz Křesťan, J.: Sbor pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi v Praze v jubilejním roce 1924. In: Documenta Pragensia XVIII, Scriptorium, Praha, 2000, str. 307.

pražských radních v otázce týkající se Smetanova pomníku zavdávala Nejedlému důvod ke kritice. Podle něj „Praha důsledně pokračuje ve staré tradici, neboť tak se chovala k Smetanovi vždycky, i za jeho života. Nebylo u nás větší lhostejnosti k Smetanovi, než právě ve vedoucích kruzích pražských.“⁷² Nejedlý tak mohl opět demonstrovat rozdílný přístup buržoazní společnosti a prostého lidu k Smetanově odkazu. Ani za ministerského působení Z. Nejedlého se však Smetana svého pražského pomníku nedočkal. Nynější socha Bedřicha Smetany od autorů Malejovského a Hanáka usedla před Smetanovo muzeum na Novotného lávce nakonec až u příležitosti stého výročí skladatelova úmrtí.

2.5 Socialistický realismus v hudbě

Již na prvním sjezdu skladatelů a hudebních vědců Československa v létě 1948 bylo přijato usnesení o nutnosti komponovat taková díla, která by „umělecky vyjádřila náplň budování lepšího a spravedlivějšího života v duchu socialistickém a která by se dovedla jasně vyslovit k současnému dění“.⁷³ Tím bylo jasně určeno směřování české hudby po příští období. Autoři, kteří se tomu odmítli podřídit, neměli prakticky šanci na veřejné uvádění svých skladeb. Svoboda tvorby byla v hudbě, ostatně jako ve všech ostatních oblastech kultury, poněkud omezena. Žádoucí bylo, aby umělec ve svém díle vyjádřil myšlenky socialistického realismu, tj. aby jeho dílo bylo spjato se skutečnými problémy a potřebami společnosti, případně aby námět daného díla byl neutrální, neprotivící se režimu. Socialistický realismus jako „umělecký styl“ je charakterizován jako „plánovité řešení tvůrčích problémů v souvislosti se společenskými úkoly umění a soustředění pozornosti vždy

⁷² Viz Křestán, J.: Sbor pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi v Praze v jubilejním roce 1924. In: Documenta Pragensia XVIII, Scriptorium, Praha, 2000, str. 307.

⁷³ Viz Úvodník Hudebních rozhledů. In: Hudební rozhledy, roč. 1, č. 1, str. 1.

právě na ty problémy, které vyplývají z dané společenské situace.“⁷⁴ Dává umělci možnost, aby „pravdivě a výrazně reprodukoval naši přítomnost, aby široce otvíral perspektivy hnutí naší společnosti a odhaloval růst duchovního bohatství sovětského člověka. Revoluční romantismus je podstatnou složkou socialistického realismu“.⁷⁵

O potřebě socialistického realismu v umění hovořil poměrně často i Zdeněk Nejedlý, který dával do úzké souvislosti hudební tvorbu a politiku. Byl hlavní osobností této doby, která odsuzovala „nerealistické“ formy umění a nazývala je formalismem.⁷⁶ Proti tomuto formalismu se vedl boj po celá padesátá léta z jednoduchého důvodu: podle Nejedlého se jednalo o způsob komponování, který používali umělci doby „úpadkově buržoazní“. Formalismus měl být na rozdíl od socialistického realismu útekem od skutečnosti, pracoval s prázdnými formami bez skutečné náplně, a proto to bylo umění k nikomu nemluvicí. Naproti tomu socialistický realismus byl „aktivní kulturou živé a pravé skutečnosti oslovující široké lidové masy“. Tento „umělecký směr“ se v zásadě soustředil na tři hlavní okruhy: nové skladby, realistická reprodukce a účast mládeže na současném hudebním dění. Jeho úkolem bylo „podílet se na budování lidově demokratického státu, na vytváření nových, lepších vztahů mezi lidmi, pomáhat dnešnímu člověku v jeho práci, vést ho a ukazovat optimistický pohled na naši současnost a do budoucnosti“.⁷⁷

⁷⁴ Viz Rezoluce 1. sjezdu československých skladatelů. In: Hudební rozhledy, roč. 1, č. 2, str.24.

⁷⁵ Viz Hudební rozhledy, roč. 1, č. 2, str. 46.

⁷⁶ Termín formalismus se v padesátých letech používal velmi často jako synonymum úpadkové kultury první republiky. Zahrnoval v sobě plošnou kritiku prakticky všech předválečných umělců, kteří podle Nejedlého neuměli zachytit skutečnost a pomáhali si tím, že si vymýšleli formulky, které ji nahrazovaly. Mezi takové skladatele byli řazeni všichni, kdo nepsali pro lid a nevyjadřovali ve svých dílech reálnou skutečnost budování socialismu. Viz Nejedlý, Z.: Za kulturou lidovou a národní. Státní nakladatelství politické literatury, Praha, 1953, str. 42-43.

⁷⁷ Viz Hudební rozhledy, roč. 3, č. 6, str. 153.

S cílem pomoci na svět nové hudbě, která by byla odrazem života socialistické společnosti, vznikl v říjnu 1948 měsíčník skladatelů a hudebních vědců Hudební rozhledy. Časopis přinášel informace o kulturním dění u nás a v dalších zemích lidové demokracie. O západní kultuře se nezmiňoval po celá padesátá léta ani jeden článek, a pokud ano, pak se jednalo o kritiku vyjádřenou tím nejhrubším způsobem. Běžnou náplní byly hudebně-politické rozборы kulturní situace v ČSR, reportáže o sovětské hudební tvorbě a představování nových děl našich pokrokových autorů. Hudební rozhledy si za svůj hlavní cíl kladly „vychovávat dokonale politicky uvědomělé umělce tak, aby svůj talent mohli plně využít ve prospěch celého národa“ a „odstranit skupinky umělců odvrácených od současného dění a práce našeho národa za uskutečnění socialismu.“⁷⁸ Byl-li Svaz československých skladatelů institucí, která rozhodovala o hudebním dění v zemi, pak časopis Hudební rozhledy byl jakýmsi jeho tiskovým orgánem. Ve Svazu a kolem Hudebních rozhledů se soustřeďovali ti, kdo určovali směřování hudby v Československu.

Skladatelé a hudební vědci konali pravidelné pracovní sjezdy, na nichž byly řešeny aktuální problémy pokrokové hudby, uváděny nové skladby československých autorů (viz níže) a vydávána doporučení, jak nejlépe „dát hudbu do služeb pracujícího člověka a pomáhat mu tím v jeho třídním uvědomění, pracovním budovatelském nadšení, socialistickém přesvědčení a podporovat jeho životní optimismus“.⁷⁹ Tomu odpovídalo i heslo prvního sjezdu konaného na podzim 1948: „Skladatelé jdou s lidem!“ Tyto sjezdy byly ukázkou toho, jak úzce byla v této době vnímána souvislost hudby s politickým děním. Skladatelé a hudební vědci si zde „svobodnou a demokratickou diskusí ujasňují své úkoly a své politické postoje.“⁸⁰

⁷⁸ Viz Úvodník Hudebních rozhledů. In: Hudební rozhledy, roč. 1, č. 1, str. 1.

⁷⁹ Viz Rezoluce 1. sjezdu československých skladatelů. In: Hudební rozhledy, roč. 1, č. 2, str.24.

⁸⁰ Viz Hořejš, A.: Hudba ve službách politických idejí. Výňatek z referátu na 1. pracovním sjezdu skladatelů a hudebních vědců. In: Hudební rozhledy, roč. 1, č. 4, str. 66.

2.6 Tvorba „pokrokových“ autorů

Na skladby, vznikající počátkem padesátých let, byly kladeny dva základní požadavky, které přímo souvisí s výše zmíněnou charakteristikou hudební kultury v Československu; jedná se o lidovost a odkaz na národní klasiky. Nelze říci, že skladatelé přímo ztráceli uměleckou svobodu, ale možnosti volby témat byly poměrně značně okleštěny. Stejně jako bylo pro agitační účely manipulováno s hotovými díly (klasickými i soudobými), byli využíváni i skladatelé, jejichž tvorba měla co nejvíce napomáhat komunistické propagandě. Hudební kritici a teoretici přímo vyzývali autory k tomu, aby svá díla psali „o lidu a pro lid“, aby ve své tvorbě vycházeli z kulturního bohatství a hlubokých kořenů české hudby a aby zároveň zdůrazňovali aktuální společenské problémy: budování socialismu, třídní boj, mírová témata. Program „nové hudby“ byl přijat na 2. sjezdu československých skladatelů v květnu 1949 a předpokládal především „vytváření skladeb naplněných ideály, které vedou náš pracující lid k socialismu, a tvorbu pro lidové soubory, jež by vyjadřovaly budovatelský optimismus.“⁸¹

Stranická kulturní politika velmi zdůrazňovala propojení hudby a politického dění. Do popředí se proto dostávaly takové hudební formy, které umožňovaly účast co nejširších vrstev obyvatelstva, především lidové písně (viz výše). Měly-li však tyto písně splnit své poslání, musel být jejich obsah agitační a musel být interpretován tak, aby byl srozumitelný všem. Kromě písní byly nejvíce žádány skladby pro lidové a estrádní soubory, z náročnějších forem pak kantáty. Požadavky na obsah však zůstávaly tytéž; hudba měla „zpívat k boji na jedné a k tanci na druhé straně“. Hudební tvorba byla podle usnesení prvního pracovního sjezdu československých skladatelů postavena do „služeb nových idejí.“ Nové skladby měly především sjednocovat národ, a proto psát lidové kompozice neznamenal „snižovat se k lidu, nýbrž naopak

⁸¹ Viz Rezoluce 2. sjezdu československých skladatelů. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 10, str.1.

povznést se z individuální izolace k lidu jako představiteli národního kolektivu.“⁸²

Všelidovost kultury se tedy projevovala nejen čerpáním z lidového prostředí a tvorbou pro lidové soubory, ale také distribucí kultury do fabrik a „přivážení“ pracujících do koncertních sálů. Přibližovat lidem vážnou hudbu takovýmto způsobem bylo počátkem padesátých let velmi časté; jednalo se o jeden z cílů kulturní politiky státu a o nejlepší cestu, jak rozšířit propagandu pod pláštíkem umění mezi nejširší masy obyvatelstva. Na koncertech pro „pracující publikum“ účinkovala nejvýznamnější česká tělesa, především Česká filharmonie, Symfonický orchestr hl.m. Prahy FOK a Symfonický orchestr Českého rozhlasu. V drtivé většině byla na programu takovýchto koncertů *Má vlast*, případně její část, a dílo některého z ruských klasiků. Velmi často se také objevovala některá z Beethovenových skladeb. Orchestry buď „přivážely“ hudbu přímo na závody (po celé republice), anebo závody organizovaly kulturní večery pro své zaměstnance v koncertních sálech (především v Praze).

Koncerty na závodech byly podle Zdeňka Nejedlého velmi žádoucí, protože „na závodech je kulturně živo, je tam hlad po umění.“⁸³ Nejenže byl těmito vystoupeními naplněn cíl komunistické strany rozšířit umění mezi „pracující lid“, ale orchestry zároveň plnily své „kulturní brigády“, které uskutečňovaly nad rámec svých povinností (a tedy zdarma). Dokonce si „naši umělci nemohou vynachválit, jak jsou na fabrikách přijímáni, jak lepší je toto obecnstvo, než bylo to buržoazní.“⁸⁴ Cílem kulturních brigád bylo napomáhat vzdělávání obyvatelstva v umělecké oblasti (ovšem s patřičným propagačním podtextem). Tato praxe byla velice častá a v padesátých letech

⁸² Viz Nejedlý, Z.: *Za kulturou lidovou a národní*. Státní nakladatelství politické literatury, Praha, 1953, str. 29.

⁸³ Viz Referát Z. Nejedlého. In: *Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa*. Vydal ÚV KSČ, 1949, str. 329.

⁸⁴ Viz tamtéž.

se brigádám nevyhnulo v podstatě žádné významnější hudební těleso.

Za podobným účelem organizoval Svaz československých skladatelů také výchovné koncerty pro děti a mládež. Komunistická strana využívala tyto akce k ovlivňování dětí jakožto budoucích „pracujících“ a snažila se prostřednictvím propagace hudby vnést ideologii do samotného pedagogického systému. Scénář a jeho provedení byly v podstatě stejné jako v případě vystoupení pro „pracující lid“; orchestry, případně menší tělesa „dovážela“ klasickou hudbu přímo do škol, jindy se akce konala v koncertní síni. Programové zaměření bylo opět velmi podobné jako u vystoupení pro dělníky; hrála se především díla českých autorů. Opakovaly se také komentáře, které každý koncert doprovázely a které oslavovaly české klasiky jako „budovatele, bojovníky za mír, vlastence, pokrokové velikány naší historie“ apod.

Na tomto místě je ovšem třeba podotknout, že samotná myšlenka výchovných koncertů pro děti a mládež je velice dobrá a chvályhodná. Alespoň minimální orientace v oblasti vážné hudby by měla být samozřejmou součástí všeobecného rozhledu každého člověka. Tato vystoupení byla důležitá proto, že nebyla primárně koncipována jako běžný koncert. Děti tu byly seznamovány se životy a tvorbou významných skladatelů, byly jim ukazovány jednotlivé nástroje a předváděn jejich zvuk, byla rozebrána a vysvětlena hraná skladba. Pro řadu dětí to byl jejich jediný styk s klasickou hudbou, a proto je smysl výchovných koncertů nadčasový. Dokládá to fakt, že se tato tradice udržela až dodnes, i když ne v takové míře, jak tomu bylo před rokem 1989.

Kromě lidovosti je druhým charakteristickým rysem skladeb tohoto období navazování na české hudební klasiky (viz výše). Svaz československých skladatelů i hudební kritika vyzývaly autory, aby upevňovali základy naší kultury čerpáním z české tvorby, a to především z děl Smetanových. Byla zdůrazňována právě „ryzí českost“, tedy následování domácích vzorů. Zdeněk Nejedlý ve svých projevech často připomínal, že „epochální význam Mé vlasti

tkví v tom, že Smetana nevyužil cizího literárního podkladu. Ví-li skladatel, co chce lidu říci, nepotřebuje takovéto pomůcky.“⁸⁵ Podobně nabádal autory i Václav Kopecký ve svém projevu na IX. sjezdu KSČ: „Umělci, mějte na paměti, že i Smetana tvořil mysl na lid.“⁸⁶ Nejsou to však jen čeští klasici, z nichž měli autoři čerpat. Důležité místo zaujímaly i ruské, resp. sovětské předlohy, a to nejen v písňové tvorbě (viz výše), ale i ve složitějších kompozicích (za velký vzor je považován Čajkovskij, ze soudobých autorů pak Šostakovič).

Zatímco díla klasických českých autorů zaznívala na koncertech pro širokou veřejnost a na abonentních koncertech velkých orchestrů, skladby soudobé byly hrány spíše při zvláštních příležitostech, organizovaných většinou Svazem československých skladatelů. Jednalo se o různá zasedání, sjezdy, soutěže, přehrávky nové hudby apod. Stovky nových skladeb se objevily například v roce 1950, kdy bylo vyhlášeno několik soutěží o nové písně budovatelské, hornické, mládežnické, sportovní a armádní, ve stejném roce se konalo velké plenární zasedání Svazu československých skladatelů, na jehož objednávku bylo napsáno mnoho nových skladeb, a vznikla také řada děl u příležitosti sedmdesátých narozenin J. V. Stalina.

Tyto akce bývaly volně přístupné „pracujícím, studující mládeži, zástupcům dělníků a úderníků, hornickým učňům, politickým pracovníkům a příslušníkům inteligence“,⁸⁷ většina obecnstva však byla na koncert „přivezena“ ze svého pracoviště. Je třeba si uvědomit, že „dělníci, rolníci“ a další „pracující“, kteří byli na koncerty „dováženi“ z menších obcí do místa koncertu, nebyli většinou milovníky vážné hudby. Proto bylo třeba organizovat takové akce ve smyslu „něco za něco“. V praxi byli „posluchači“ přivezeni do příslušného města již v časných odpoledních hodinách a

⁸⁵ Viz Nejedlý, Z.: Za kulturou lidovou a národní. Státní nakladatelství politické literatury, Praha, 1953, str. 165.

⁸⁶ Viz Referát V. Kopeckého. In: Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa. Vydal ÚV KSČ, Svoboda, Praha, 1949, str. 381.

⁸⁷ Viz Podpora nové tvorby. In: Hudební rozhledy, roč. 3, č. 2, str. 5.

výměnou za jejich večerní účast na koncertě jim byla dána možnost libovolného využití času před vystoupením. Tato reciproční praxe fungovala poměrně úspěšně několik desetiletí a je nutno podotknout, že se samozřejmě týkala především koncertů v Praze, která byla pro obecnost tohoto druhu nejlákavějším místem.

2.7 Prorežimní skladatelské osobnosti na počátku padesátých let

Za největší české soudobé autory byli počátkem padesátých let považováni Václav Dobiáš, Jan Seidel a Jan Kapr, kteří vytvořili monumentální díla se socialistickou tematikou. Dobiáš je autorem kantáty „Buduj vlast – posílíš mír“, která je komponována na text Františka Halase a která v roce 1950 získala zlatou medaili v soutěži míru ve Varšavě. Jan Seidel napsal na slova Fučíkovy „Reportáže psané na oprátce“ oratorium s názvem „Lidé, bděte!“. Toto dílo bylo soudobým tiskem označováno za velký mezník ve vývoji v české hudby a v padesátých letech bylo nejhranější kantátou u nás.⁸⁸ Jan Kapr je autorem kantáty o Stalinovi, nazvané „Sovětské zemi“, která byla odměněna Smetanovou cenou města Prahy. Text k této kantátě napsal Vítězslav Nezval. Z pera těchto tří skladatelů zároveň pochází nejvíce masových písní s budovatelskou tematikou. Dobiáš rovněž zhudebnil Stalinův rozkaz k osvobození Prahy, v jiné kantátě zobrazil boj o Stalingrad, na polský text zkomponoval „Píseň o Stalinovi“ a v roce 1951 uvedl „Píseň komunistické straně“ ke 30. výročí jejího založení. Autorem textu byl v tomto případě opět Vítězslav Nezval.

Jan Kapr byl ze tří výše jmenovaných skladatelů zdaleka nejplodnější. Za svůj život vytvořil desítky děl symfonických, komorních i vokálních, je autorem jedné opery a několika instruktážních skladeb. Byl považován za

⁸⁸ Kantáta má tři části: „Lidé, bděte“; „Věrný odolává“; „Da, my s vami“. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, Programy České filharmonie 1949/50.

prominentního skladatele komunistického režimu a od roku 1949 redigoval časopis Hudební rozhledy.

V popředí hudebního života v Československu byl v této době také slovenský skladatel Ján Cikker a generální tajemník Svazu československých skladatelů Miroslav Barvík. I jejich díla oslavují Stalina; Cikker je autorem kantáty „Zdravica Stalinovi“,⁸⁹ která byla navržena k vyznamenání sjezdem československých obránců míru a v roce 1950 vybrána pro mezinárodní mírovou soutěž, a Barvík napsal „Dva zpěvy o Stalinovi“. Velmi často byly také hrány skladby Víta Nejedlého, který jako „syn velkého otce Zdeňka Nejedlého padl jako příslušník východní armády, přinášející ze Sovětského svazu našemu lidu skutečnou svobodu.“⁹⁰ Vít Nejedlý byl zakladatelem dnes již neexistujícího Armádního uměleckého souboru, který později nesl jeho jméno. Je označován za jednoho z předních klasiků žánru „budovatelské písně“.

Zvláštní skupinu skladeb tvoří díla, která byla komponována u příležitosti významných událostí a výročí. Především jsou to životní jubilea Lenina, Stalina a Gottwalda, výročí osvobození Československa sovětskou armádou, výročí VŘSR, oslava československo-sovětského přátelství, výročí „vítězného února“ atd.⁹¹ Většina takovýchto koncertů byla však neveřejná; skladby byly prováděny jen pro vybranou a úzce vymezenou společnost podle toho, o jak významnou událost se jednalo (od řadových členů Svazu československých skladatelů po nejvyšší představitele komunistické strany).

⁸⁹ „Cikkerova kantáta je národní způsobem hudební řeči, je lidová pregnantností hudebních myšlenek a jasností obrazů, je socialistická obsahem veliké lásky k vůdci všech pracujících, velikému Stalinovi, o níž hovoří ve své prosté a výstižné básni Fraňo Král.“ Viz Česká filharmonie armádě. In: Hudební rozhledy, roč. 3, č. 2, str. 26.

⁹⁰ Viz Karásek, B.: Česká hudba na Pražském jaru. In: Hudební rozhledy, roč. 5, č. 10, str. 12.

⁹¹ Například M.Barvík zkomponoval ke 30. výročí VŘSR na slova S. K. Neumanna „Poděkování Sovětskému svazu“, na objednávku Svazu československo-sovětského přátelství napsal „Pozdrav Sovětskému svazu“ a na počátku korejské války píše kantátu „Ruky přeč od Koreje!“. Únorové vítězství bylo v roce 1952 oslavováno například „Vítězným pochodem“ M.Krejčího, kantátou „Nejdražší jméno Stalin“ od J.Stanislava a dalšími skladbami.

Soudobí autoři, jejichž díla byla přímo komponována jako propagandistická, byli oslavováni jako „umělci – bojovníci, jdoucí věrně po boku dělnické třídy, zapálení vášnivou láskou k zemi všeho mládí světa, k SSSR, pracující přímo mezi dělníky a probíjející se vášnivě k vytouženému cíli své tvorby – k socialistickému realismu.“⁹² Tvrdé kritice byla naopak podrobována díla, jejichž obsah nebyl dostatečně „socialistický“.⁹³

Výše zmíněné skladatele nelze ovšem posuzovat jednostranně jen z toho hlediska, že v některých svých dílech oslavují komunistickou stranu. Většinou se jedná o přední osobnosti poválečné hudební scény v Československu a autory umělecky vysoce hodnotných skladeb. Například Ján Cikker byl spolu s Alexandrem Moyzesem a Eugenem Suchoněm žákem Vítězslava Nováka a zakladatelem slovenské hudební moderny. Jeho díla jsou silně inspirována lidovou hudbou; velkým vzorem mu byl v tomto směru Leoš Janáček. Cikker, Suchoň a další skladatelé vytvořili za druhé světové války řadu protiválečných a národních skladeb; některé z nich byly po roce 1948 zneužity pro účely komunistické propagandy.⁹⁴

⁹² Viz Karásek, B.: Česká hudba na Pražském jaru. In: Hudební rozhledy, roč. 5, č. 10, str. 12.

⁹³ Velmi kritizována byla například premiéra suity „Léto v Krkonoších“ od Emila Hlobila: „Skladba se zdá spíše vystihovati nálady jednotlivce, procházejícího přírodou, než dojmy dnešních rekreatantů, žijících i v horských ozdravovnách kolektivně. Program autorův by měl být více zaměřen na vystižení významu masové rekreační akce, kterou dnes náš stát dává pracujícím. Očekávali bychom, že někde snad přímo zaintonuje kolektivní píseň, která dnes hlaholí po celé naší krásné zemi a zejména všude tam, kam přijedou pracující společně trávit dny zaslouženého volna. A ještě jednu připomínku bychom k suitě měli: je málo česká.“ Tato kritika přesně vystihuje požadavky, které jsou na skladby vznikající v této době kladeny. Viz Významné koncerty České filharmonie. In: Hudební rozhledy, roč. 4, č. 8, str. 27.

⁹⁴ První obětí se v tomto směru stala Suchoňova opera „Krútnava“. Jen jedinkrát byla uvedena v původním autorském tvaru, a to v roce 1949. Potom se již hrála jen v cenzurovaných verzích. Nejprve bylo z textu vymazáno všechno křesťanské (včetně slov ukolébavky) a opeře byla vnucena kolektivistická idea. Výsledkem bylo prakticky nové dílo vypravující příběh ze života lidu v intencích socialisticko-realistické doktríny. Komunistická strana „odškodnila“ Suchoně za zásah do jeho díla státní cenou v roce 1951. Viz Hrková, N.: Dějiny hudby VI. Ikar, Praha, 2006, str. 304-306.

2.8 Vliv sovětské hudební kultury na vývoj v Československu

Po vítězství Říjnové revoluce v Rusku v roce 1917 se hlavním heslem komunistické propagandy stalo „umění lidu“. Jeho důsledkem byla degradace významu umění, které se přizpůsobovalo vkusu kulturně nejzaostalejší masy dělníků a rolníků. V hudební oblasti získaly vedoucí postavení dvě organizace, které vznikly v roce 1923: Ruská asociace proletářských hudebníků a Asociace soudobé hudby.

Činnost prvně jmenované organizace v podstatě odpovídala vládnoucí ideologii v oblasti umění. Zaměřila se na tvorbu agitačních revolučních děl jednodušších žánrů a forem – pochodů a zvláště masových písní. Odmítala nejen jakoukoli jinou soudobou hudbu, ale i skladby klasiků, které neodpovídaly „proletářským“ požadavkům.

Druhá organizace měla za cíl propagaci nejnovějších hudebních děl autorů všech směrů, a to nejen autorů sovětských, ale i zahraničních. Jejími členy byli nejslavnější sovětsští skladatelé té doby včetně Dmitrije Šostakoviče a díky její činnosti byl hudební život dvacátých let v Sovětském svazu neobyčejně pestrý a intenzivní. V rámci této organizace zněla na koncertech pravidelně téměř všechna díla vytvořená sovětskými i zahraničními autory, vycházely tři hudební časopisy a navazovaly se také mezinárodní styky; Asociace se stala členem Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu.

Podmínky boje těchto dvou organizací však byly nerovné a v roce 1931 byla Asociace násilně zlikvidována. Mnozí skladatelé podlehli psychickému a často i fyzickému nátlaku. Část z nich přestala komponovat avantgardní hudbu, část emigrovala a někteří přešli k propagandistické tvorbě pro komunistickou stranu.

Na rozdíl od literatury nebylo v hudbě dost jasné, jak uplatňovat kritéria stranickosti a odrazu reality, a tak se začaly zkoumat subjektivní světonázorové postoje umělců. První definice socialistického realismu v roce 1934 žádala od sovětského skladatele „zaměřit pozornost na vítězné,

pokrokové zdroje skutečnosti, na hrdinskou jasnost a krásu charakterizující duševní život sovětského člověka. Socialistický realismus vyžaduje ostrý boj proti protilidovým moderním tendencím, provázejícím úpadek a rozklad soudobé buržoazní kultury“.⁹⁵ Jinými slovy, za socialistický realismus se považovalo dílo toho skladatele, jenž byl servilní a tvořil s cílem „povzbuzovat lid“. Analogie tohoto požadavku je zřejmá v Československu na přelomu čtyřicátých a padesátých let (viz výše).

Požadavky socialistického realismu sice vznikaly ve třicátých letech, ale s plnou silou je komunistické strany v SSSR a ostatních lidově demokratických zemích začaly prosazovat až koncem čtyřicátých a počátkem padesátých let. V té době byl Stalinovým oficiálním ideologem umění Andrej Ždanov, jehož dohled a „žádoucí usměrňování“ v kulturní oblasti ovlivnilo hudební vývoj nejen v Sovětském svazu, ale prakticky v celé střední a východní Evropě. Jeho vliv byl tak velký, že činnost, kterou vyvíjel z titulu svého postavení, někdy nazýváme „ždanovismem“.⁹⁶ Primárně byla rozhodnutí komunistické strany SSSR určena sovětským umělcům, ale postupně se rozšiřovala i na další země východního bloku.⁹⁷

Ždanovská ideologie se soustředila především na zákazy a příkazy. Na prvním místě byl zakázán formalismus, což znamenalo, že se hudba neměla

⁹⁵ Viz Hrková, N.: Dějiny hudby VI. Ikar, Praha, 2006, str. 36.

⁹⁶ Pro vývoj u nás byl zřejmě Ždanovův vliv velmi důležitý. Téměř v každém čísle časopisu Hudební rozhledy z počátku padesátých let se objevuje jeho jméno, jsou citovány jeho výroky, doporučení a rozhodnutí, v některých článcích je až pateticky oslavován.

⁹⁷ Ve všech lidově demokratických zemích byly na soudobé skladatele kladeny prakticky stejné požadavky; tvořit v duchu idejí socialistického realismu. Stejně jako u nás vznikaly v zemích střední a východní Evropy v tomto období především kantáty a masové písně. Za všechny můžeme uvést příklad z NDR, kde v roce 1952 zkomponoval předseda Svazu německých demokratických skladatelů Ottmar Gerster kantátu s názvem „Železárný východ“. Dle dobových kritik se jedná o „realistické hudební dílo, které se může důstojně řadit po bok Mansfeldského oratoria. Vzniklo na námět mírového budovatelského života Německé demokratické republiky a jeho obsahem je budování obrovského hutního kombinátu (!), který je největší průmyslovou stavbou německého pětiletého plánu.“ Viz Hudební rozhledy, roč. 5, č. 6, str. 23.

přednostně věnovat formálním momentům na úkor obsahu.⁹⁸ Tímto rozhodnutím byly prakticky zakázány všechny moderní hudební proudy. Naproti tomu se jako pozitivní příklad nabízel folklor a klasika devatenáctého století. Skladatelé se měli vyjadřovat snadno pochopitelnými intonacemi tak, aby byla hudba srozumitelná pro co nejširší masu obyvatelstva, aby byla líbivá a vyvolávala optimistické pocity.⁹⁹ Analogický vývoj můžeme sledovat u nás po roce 1948; formalismus byl rovněž kritizován jako úchylka, stejně jako v SSSR se autorům doporučovalo čerpání z lidového prostředí a tvorby klasických českých skladatelů a stále dokola byla uváděna velká díla devatenáctého století, především skladby B. Smetany (viz výše). Navíc byla československým autorům dávána za vzor soudobá sovětská tvorba, a to především tvorba písňová.¹⁰⁰ Podobně jako měl Sovětský svaz Ždanova, mělo i Československo svého ideologa umění – Zdeňka Nejedlého (viz výše). Za základ naší „nové“ hudby se od nástupu komunistické strany považovalo bratrství se Sovětským svazem. Stále dokola bylo připomínáno, že „bez příkladu sovětské hudby by nebyla možná velká řada úspěchů naší realistické hudby, nemohli by vyrůst skladatelé jako Dobiáš, Kapr, Cikker, Stanislav, Suchoň a další“. Skladatelé se měli obracet ke „krásným“ námětům výstavby a obrany vlasti, protože tím „promlouvají o síle a kráse našeho učitele, sovětského člověka a naší vděčnosti k němu“.¹⁰¹

⁹⁸ „U formalistů, kteří ztratili živý styk s lidovou zpěvností a se srdečným a čistým světem melodického krásna, zvrhlo se technické mistrovství v prázdnou samoučelnost“. Viz Asafjev, A.: O novou hudební estetiku, o socialistický realismus. In: Hudební rozhledy, roč. 1, č. 2, str. 43.

⁹⁹ „Síla sovětského umění spočívá v tom, že je v něm vyjádřeno cítění lidu. Sovětská hudba předstupuje před veškeré pokrokové lidstvo jako umění mladé, v němž jarem zvoní zrození nového světa a plane nenávist k jeho nepřátelům.“ In: Hudební rozhledy, roč. 1, č. 2, str. 48.

¹⁰⁰ „Každý si dovede představit radostného, zpívajícího, tančícího sovětského člověka. Těžko si lze však představit zpívajícího kapitalistu.“ In: Hudební rozhledy, roč. 4, č. 10, str. 9.

¹⁰¹ Viz Sladký, I.: Bratrství se Sovětským svazem – základ naší nové hudby. In: Hudební rozhledy, roč. 4, č. 4, str. 4.

První sjezd Svazu skladatelů SSSR v roce 1948 ve svém usnesení vyžadoval u každého člena „nesmiřitelný boj proti antinárodním moderním směrům, vyjadřujícím úpadek a rozklad současného buržoazního umění“.¹⁰² Generální tajemník Svazu Tichon Chrennikov (který byl v pozdějších letech mimo jiné velmi častým hostem v Praze) zahrnul mezi „chybující“ celý tehdejší výkvět sovětské skladatelské školy, zvláště Prokofjeva, Šostakoviče a Chačaturjana. Tento sjezd označil za jediný možný umělecký světónázor sovětského hudebníka stranickost umění. Usnesení z roku 1948 bylo oficiálně zrušeno o deset let později. Nešlo však o principiální změnu politiky v hudební oblasti, ale o pouhé přiznání neobjektivních soudů a chyb při posuzování jednotlivých skladatelů či jejich děl. V pohledu na pokrokovou tvorbu Západu zůstávala socialisticko-realistická teorie i nadále netolerantní a uzavřená.

V roce 1948 se v Praze uskutečnil 2. mezinárodní kongres pokrokových skladatelů a hudebních kritiků, kterého se zúčastnili zástupci devatenácti zemí. Zde se projeví první rozpory mezi ortodoxními sovětskými socialistickými vůdci a několika levicově smýšlejícími hudebníky a teoretiky ze zahraničí, především z Rakouska a Německa. Sovětská delegace v čele s T. Chrennikovem propagovala zostřený kurz směrem k socialistickému realismu. Nekompromisní trvání na tomto bodě znamenalo tvrdé omezení tvůrčího prostoru a na mnoho let uzavření hranic vůči západnímu světu.

Sympatie k sovětské hudební kultuře se mezi českými skladateli projeví již ve třicátých letech. V roce 1935 se mohla sovětská delegace přičiněním Aloise Háby zúčastnit Mezinárodního festivalu soudobé hudby v Praze.¹⁰³ O rok později se sdružení Přítomnost rozhodlo vyhlásit soutěž na oslavu 20. výročí VŘSR. Cesty intelektuálů do SSSR ve třicátých letech byly velmi časté; revolučnímu záchvatu podlehl například Vítězslav Nezval nebo Alois Hába. Sovětsko-československé hudební styky vyvrcholily světovou

¹⁰² Viz Hrková, N.: Dějiny hudby VI. Ikar, Praha, 2006, str. 39.

¹⁰³ Viz tamtéž, str.350.

premiérou Prokofjevova baletu Romeo a Julie v Brně, na což později česká marxistická muzikologie poukazovala s tím, že třicátá léta vytvořila předpoklad co nejtěsnější poválečné spolupráce.

Po roce 1948 tento iluzionismus mezi českými skladateli ještě nějakou dobu přetrvával a řada z nich ještě do počátku padesátých let komunistickou ideologii ve svých dílech oslavovala. Postupně však došlo u většiny z nich k vystřízlivění. Bylo zrušeno unikátní Hábovo mikrointervalové oddělení, které přežilo i druhou světovou válku, nežádoucími se stali světoznámí starší umělci jako Martinů a Hába, ale i moderně smýšlející autoři střední generace, například Miloslav Kabeláč. Za dekadentně formalistická byla dokonce prohlášena i vrcholná díla Janáčkova.

Krise v kulturní oblasti se začala projevovat ve druhé polovině padesátých let. Aby se jí zabránilo, začala komunistická strana s organizováním mohutných kulturních kampaní. V jejich rámci dostal každý skladatel svého muzikologa na rozbor masových písní, objednávaly se „dopisy pracujících“, které měly autory motivovat k budovatelské tvorbě v intencích hesla „dejte nám nové písně“, uveřejňovaly se závazky skladatelů, že tento bojový úkol čestně splní, vyhlásila se celá řada soutěží (viz výše) atd. Přes veškeré snahy začala v šedesátých letech masová píseň předchozího období vyvolávat jisté rozpaky. O vzkříšení budovatelského nadšení se komunistická strana neúspěšně pokusila v sedmdesátých letech, kdy se opět vydávaly a hrály masové písně z počátku padesátých let a opět byly vypisovány štědře dotované skladatelské soutěže. Snahy v tomto směru však byly marné a rozklad socialisticko-realistické tvorby pokračoval až do konce osmdesátých let.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Viz Hrkčková, N.: Dějiny hudby VI. Ikar, Praha, 2006, str. 30-32.

OSOBNOST DMITRIJE ŠOSTAKOVIČE

Jedním ze sovětských skladatelů, kteří nejvíce ovlivnili české hudební prostředí před druhou světovou válkou i po ní, byl bezpochyby Dmitrij Šostakovič. Jako mladý vášnivý bojovník za revoluční změny v Rusku napsal v roce 1927 na objednávku k desátému výročí VŘSR 2. symfonii. V roce 1955 ji sebekriticky odsoudil jako „absolutně nepodařenou“. Jeho celoživotním dilematem bylo, jaká má být hudba, jež by sloužila revoluční politice, a přitom se nevzdala „revolučních“ prostředků hudebního výrazu. Protože nedodržel kritéria socialistického realismu v hudbě, byl opakovaně odsuzován jako neblahý příklad „formalistických omylů“.

Kritika ve stylu „chaos místo hudby“ jej uvrhla ve druhé polovině třicátých let do těžké duševní krize. V té době zkomponoval „mírně moderní“ 5. symfonii končící hlučným jásotem, která byla přijata s oficiálním souhlasem jako důkaz toho, že kritika pomohla. V pozdějších letech se však Šostakovič vrátil ke své „dvojkolejnosti“, která je příznačná pro dramaturgii i tematiku jeho skladeb. V souladu se svým přesvědčením všemožně obhajoval svobodu při seberealizaci tvůrčí osobnosti, ale čas od času se musel přizpůsobovat omezujícím požadavkům z roku 1948 (viz výše). Naproti tomu dále komponoval díla, která odpovídala jeho vlastnímu uměleckému přesvědčení. Ta však často zůstávala neprovedena.

Další vlna kritiky se na Šostakoviče snesla koncem čtyřicátých let. Stejně jako ve třicátých letech mu nezbývalo nic jiného, než ji přijmout, což oficiálně učinil na 1. všesvazovém sjezdu sovětských skladatelů: „Ať je mi jakkoliv těžko slyšeti odsouzení mé hudby, a tím více odsouzení její se strany Ústředního výboru, vím, že strana je v právu, že strana mi přeje všechno nejlepší a že musím hledati a najíti konkrétní tvůrčí cest, které by mne přivedly k sovětskému realistickému lidovému umění. Musím hledati a najíti cesty

k srdci lidu.“¹⁰⁵

V reakci na tuto kritiku zkomponoval Šostakovič oratorium „Píseň o lesích“, které je považováno za jeho největší dílo napsané dle pravidel socialisticko-realistické doktríny. Vypravuje o „velikém stalinském plánu přetvoření přírody v Sovětském svazu, o tom, jak geniální ideje moudrého Stalina se stávají mohutnou silou, která vede vpřed vývoj naší společnosti, o hrdinském pracovním činu sovětských lidí, o radostné práci, která se stala věcí cti.“¹⁰⁶ V tomto případě byla kritika na výsost spokojena; podle ní je Píseň o lesích „odpovědí sovětského umělce lidu na spravedlivou kritiku jeho chyb a je jedním z vítězství realistického směru v sovětské hudbě.“¹⁰⁷ Za toto oratorium byl Šostakovič v roce 1950 odměněn 2. Stalinovou cenou v kategorii velkých hudebních scénických a vokálních děl.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Viz Zprávy ze Sovětského svazu. In: Hudební rozhledy, roč. 3, č. 6, str. 161.

¹⁰⁶ Viz tamtéž.

¹⁰⁷ Viz tamtéž.

¹⁰⁸ Ve stejném roce byl Šostakovič oceněn toutéž cenou za hudbu k filmu „Pád Berlína“. Viz Hudební život v SSSR. In: Hudební rozhledy, roč. 3, č. 7, str. 192.

3. Česká filharmonie

3.1 Východiska České filharmonie v době jejího vzniku a fungování orchestru do poloviny 20. století

Orchestr Česká filharmonie vznikl atypickým způsobem. Jestliže je většina dnešních profesionálních orchestrů ve světě následovníkem tradice někdejších kapel na šlechtických a panovnických dvorech, pak Česká filharmonie je plodem neobyčejně obtížného úsilí samotných svých členů.

Organizátorem pražského hudebního života ve druhé polovině devatenáctého století byl především hudební odbor Umělecké besedy. Jeho předsedou se stal počátkem šedesátých let Bedřich Smetana, který přišel s myšlenkou koncertních vystoupení spojených orchestrů české a německé opery v Praze. Sám tyto koncerty také řídil a poté, co se stal kapelníkem Prozatímního divadla, je včlenil do divadelního provozu. Obě tělesa se roku 1873 ustavila jako spolek s názvem Filharmonie. Ke konci příštího roku však Smetana ohluchl a pořádání koncertů tím ustalo na dalších dvacet let. V roce 1894 byl založen spolek, který dostal jméno Česká filharmonie. Jeho členy mohli být jen členové orchestru Národního divadla. Aby mohl spolek vůbec existovat, hráči platili příspěvky a na koncertech účinkovali zdarma. První koncert této České filharmonie se uskutečnil 4. ledna 1896 pod taktovkou Antonína Dvořáka. Od tohoto dne počítá ČF svůj vznik.¹

Až do svého zestátnění v roce 1945 provázela Filharmonii neustálá finanční tíseň. Proto hrála velmi často promenádní a lázeňské koncerty s populárním programem a do období první republiky byla zcela odkázána na soukromé mecenášství.² To bylo po roce 1918 částečně nahrazeno

¹ ČF neměla stálého dirigenta. Po Dvořákovi ji řídil A.Čech, K.Kovařovic, O.Nedbal, Z.Fibich a další. Viz Česká filharmonie 1896-1966. Vydala Česká filharmonie, Praha, 1966, str. 5.

² Z nejštědřejších dárců-umělců to byli Jan Kubelík a Oskar Nedbal. Viz tamtéž, str.6.

subvencemi z veřejných prostředků. Od sezóny 1919/20 stál v čele ČF Václav Talich a v sezóně 1931/32 se definitivně přesunuly abonentní koncerty z odpoledních hodin na večer.

V roce 1941 přichází k Filharmonii Rafael Kubelík.³ V září 1948 však přijal nabídku na hostování v Anglii, kam odjel se svou ženou a synem a do Československa už se nevrátil.⁴ Sezónu zachránil tehdy ještě mladý a nezkušený Václav Neumann, ale až jmenování Karla Ančerla v roce 1950 přineslo orchestru na dlouhou dobu nejen stabilitu na místě šéfdirigenta, ale především vysokou uměleckou úroveň s mezinárodním renomé. I on se však v roce 1968 rozhodl pro emigraci a na jeho místo byl jmenován Václav Neumann.

Orchestr České filharmonie byl zestátněn dekretem prezidenta republiky č.129/45 Sb. ze dne 22. října 1945 s účinností od 20. listopadu téhož roku.⁵ Účelem zestátnění bylo především „umožnění nejvyššího uměleckého rozvoje a jeho plné hospodářské zajištění, jakožto vrcholného a reprezentačního symfonického orchestru republiky Československé.“⁶

³ Přišel z brněnské opery, kde byl předtím šéfem dva roky. Roku 1941 byla Němci uzavřena. Viz Česká filharmonie 1896-1966. Vydala Česká filharmonie, Praha, 1966, str.10.

⁴ „Kubelík svou emigrací zahodil asi svou největší životní příležitost jako umělec, protože teprve únor 1948 otevřel naplno stavidla širokému rozvoji kulturnímu.“ Viz Česká filharmonie. Vydala Česká filharmonie, Praha, 1971, str. 40.

⁵ V §1 se praví: „Z řádných a zatímních členů spolku Česká filharmonie, sdružení hudebních umělců z povolání v Praze, se zřizuje státní orchestr s názvem Česká filharmonie jako samostatný a samosprávný ústav se sídlem v Praze.“ V §2 se dále píše: „Náklady spojené se správou a provozem státního orchestru Česká filharmonie, pokud nejsou kryty vlastními příjmy, hradí stát.“ Viz tamtéž, str. 39.

⁶ Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha – Česká filharmonie 1945, č.j. 155377, statut zestátněného orchestrálního tělesa ČF.

Zároveň byla v rámci ČF zřízena závodní rada,⁷ umělecká rada⁸ a penzijní fond při Všeobecném penzijním ústavu v Praze. Na základě dekretu o zestátnění podléhala ČF ministerstvu školství a osvěty, které o čtyři roky později vypracovalo její organizační řád.⁹ Zestátněním ČF se takřka po půlstoletí ukončily boje o ekonomické zajištění tělesa a byla zajištěna možnost dalšího růstu bez hmotných starostí.¹⁰

Těsně před svým zestátněním požádala ČF vládu o přidělení budovy bývalého Nového německého divadla v Hooverově ulici. Dosud byla ČF totiž v pronájmu ve Smetanově síni Obecního domu, která byla podle vedení ČF nevyhovující.¹¹ Bývalé Nové německé divadlo nemohlo být uvolněno, a tak byla nakonec za sídlo ČF vybrána budova Rudolfiny. O tři roky později požádalo vedení ČF ministerstvo školství, věd a umění o výlučné přidělení titulu Filharmonie jen pro vybrané soubory; se zřetelem na právo spolčovací však byla tato žádost zamítnuta.¹²

⁷ Závodní rada byla dle statutu o zestátnění pětičlenná, volená členy a zaměstnanci ČF. Jejím úkolem bylo hájit zájmy zaměstnanců ČF. Viz tamtéž.

⁸ Umělecká rada byla pětičlenná, volená jednou ročně. Členem byl vždy dirigent ČF, jeden skladatel a jeden hudební kritik. Na schůzi umělecké rady byli zváni zástupci MŠO. Statut o zestátnění neobsahuje funkci administrativního ředitele, kterou stanoví až organizační řád ČF z roku 1949. Viz tamtéž.

⁹ Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha Česká filharmonie 1948, č.j. 199.749/48, výnos MŠVU č. B-245234/48-II z 8. března 1949.

¹⁰ Velkou zásluhu na zestátnění ČF má tehdejší šéfdirigent Rafael Kubelík a tehdejší ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý. Viz Kolářková Y.: Česká filharmonie 100 plus 10. Academia, Praha, 2006, str. 19.

¹¹ Vedení ČF (K. Šrom, pověřený správou ČF, R. Kubelík – umělecký správce a K. Šejna – dirigent) si stěžovalo především na špatnou akustiku Smetanovy síně, na hlučný provoz v okolí Obecního domu, nevyhovující šatny a také na rušivý účinek zapojení pивní pumpy v restauraci v Obecním domě. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton Ministerstva různé 1948 – 1952, složka Předsednictvo vlády, obal Úřad předsedy vlády, č.j. 1016/Šr, žádost ČF předsednictvu vlády ze dne 13. 5. 1945.

¹² „V dnešní době jest téměř v každém městě ustaven orchestrální soubor amatérů a ochotníků a všechny tyto orchestry mají název Filharmonie. ČF se domnívá, že název Hudební kroužek nebo Orchestrální sdružení by lépe vystihoval charakter těchto souborů a veřejnost by nebyla mylně klamána.“ Viz Národní archiv Praha (NAP), Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha Česká filharmonie 1948, č.j. 224656, dopis ČF ze dne 6. 11. 1948.

Po roce 1948 se orchestr začal proměňovat v široký kulturní ústav s přidruženými institucemi sólistů, komorních souborů a sborových těles¹³ a Rudolfinum se stalo centrem pražského hudebního života.¹⁴ Do čela byl v roce 1955 postaven jako ředitel prof. K. P. Sádlo a v roce 1958 skladatel Jiří Pauer.

Zásluhy České filharmonie byly oceněny nejvyššími vyznamenáními: státní cenou prvního stupně v roce 1954 a udělením Řádu republiky v roce 1956. V souvislosti s oceněními podobného typu je třeba podotknout, že především sloužily jako nástroj manipulace s ČF i s veřejným míněním. Jejich úkolem bylo vyvolat ve společnosti pocit, že ČF se ztotožňuje s kulturní politikou státu; ČF byla takovou cenou do určité míry „zkorumpována“. Státní vyznamenání Klementa Gottwalda obdržel také šéfdirigent ČF Karel Ančerl, a to za stejným účelem: připoutat jej více k oficiální propagandě a učinit jej ukázkovým nositelem státního ocenění.

3.2 ČF v době působení Karla Ančerla

Karel Ančerl se narodil v roce 1908 v Tučapech. Na konzervatoři vystudoval skladbu a dirigování a již na svém absolventském koncertě poprvé stanul před Českou filharmonií. V dirigování se dále zdokonalil na mistrovské škole u Václava Talicha. V roce 1931 byl angažován jako kapelník

¹³ Nejdříve byla k ČF přidružena instituce sólistů a později se do tohoto svazku přidala řada komorních souborů. V roce 1951 byl ministerským výnosem k ČF začleněn Český pěvecký sbor a Kühnův dětský sbor a v roce 1958 Mezinárodní hudební festival Pražské jaro. Viz Kolářková Y.: Česká filharmonie 100 plus 10. Academia, Praha, 2006, str. 19.

¹⁴ V budově Rudolfiny sídlila také konzervatoř a Hudební fakulta Akademie múzických umění.

Osvobozeného divadla¹⁵ a o dva roky později nastoupil do Československého rozhlasu jako dirigent. Za okupace musel z rozhlasu odejít a pracoval jako lesní dělník. Záhy však následovalo krajské vězení v Táboře a v roce 1942 byl deportován do Terezína. Zde založil a dirigoval orchestr a sbor sestavený z hudebníků vězněných v ghettu. Když v roce 1944 navštívila Terezín inspekce Červeného kříže, byl pro její členy uspořádán koncert, dirigovaný Ančerlem a orchestr byl inspekci představován jako důkaz toho, že Židé v ghettu žijí plnohodnotný kulturní život. Ančerl se i s orchestrem objevil také v propagandistickém filmu, který nacisté natočili v Terezíně na žádost Červeného kříže. I tento film měl ukázat, že životní podmínky Židů v Terezíně jsou nadmíru příznivé. Po odjezdu inspekce celý tento orchestr i sbor včetně Ančerla putoval z Terezína do Osvětimi, Grossrosenu a Frýdlantu. Ančerlovi se podařil neuvěřitelný útěk, ale byl dopaden a odsouzen k popravě, od níž ho zachránilo osvobození. Za války zahynulo jeho široké příbuzenstvo včetně manželky a syna, který se narodil v Terezíně.

V sezoně 1946/47 působil ve Velké opeře 5. května (dnes Státní opera Praha) a v září 1947 se stává šéfdirigentem Symfonického orchestru pražského rozhlasu.¹⁶ Roku 1948 se ujal profesury dirigenství na Akademii múzických umění a 20. října 1950 byl jmenován šéfdirigentem České filharmonie. Za svého působení řídil tento orchestr na 755 koncertech u nás i ve světě.¹⁷ V této funkci zůstal až do roku 1968, kdy se rozhodl pro emigraci.

Zemřel v roce 1973 v Kanadě. Jeho ostatky byly po dvaceti letech převezeny do ČR a slavnostně uloženy na vyšehradském hřbitově při pietním aktu v den zahájení Pražského jara 12. května 1993.

¹⁵ U dirigentského pultu střídal samotného Jaroslava Ježka. Sám řídil především hry Golem a Osel a stín. Viz Československý hudební slovník osob a institucí, 1.svazek, Státní hudební vydavatelství, Praha, 1963.

¹⁶ Převzal taktovku po svém předchůdci O.Jeremiášovi, jehož odchodem do Národního divadla zůstalo toto místo dva roky neobsazeno.

¹⁷ Viz Česká filharmonie. Vydala Česká filharmonie, Praha, 1971, str. 41.

Československý hudební slovník osob a institucí o něm píše: „Jeho dirigentské gesto je úsporné a elegantní. Těžištěm jeho umění je poctivé nastudování partitury podle skutečného zápisu.“¹⁸ Podobně se o něm vyslovuje i časopis Hudební rozhledy z roku 1952, který však spíše než dirigentskou techniku chválí jeho výkony v sovětské hudbě¹⁹ a dlouze vypráví o jeho vystoupeních v SSSR.²⁰

Je otázkou, proč byl zrovna on jmenován šéfem předního československého tělesa, ačkoliv byl člověkem politicky nespolehlivým. Ani orchestr ho zpočátku nepřijal pozitivně.²¹ Podle spisu, který od padesátých let vedla Státní bezpečnost na Ančerla, „nebyl mezi členy oblíben, byl jimi přehlížen a byl považován za špatného dirigenta“.²² Ministr kultury a osvěty Zdeněk Nejedlý však bez porady s uměleckými orgány rozhodl autoritativně sám o jmenování Ančerla i přesto, že jejich vztah byl údajně velmi chladný, z Ančerlovy strany dokonce velmi negativní.²³ Zdá se, že v té době nebyla na hudební scéně výraznější osobnost s tak vynikajícími uměleckými kvalitami, jakou byl právě Ančerl. Kubelík emigroval, Neumann byl příliš mladý, Smetáček působil v Symfonickém orchestru hl.m. Prahy FOK a Šejna, ač velmi uznávaný dirigent, se spokojil s funkcí Ančerlova zástupce ve Filharmonii. Jediný, kdo se v té době mohl Ančerlovi vyrovnat, byl Václav Talich. K tomu se však komunistické vedení státu stavělo velmi kriticky pro jeho údajnou

¹⁸ Viz Československý hudební slovník osob a institucí, 1. svazek, Státní hudební vydavatelství, Praha, 1963.

¹⁹ „Ančerl vynikl zejména při uvedení Šaporinova Na poli Kulikově, Písně o lesích, Čulakiho II. symfonie a Balančivadzeovy symfonie.“ Viz Hudební rozhledy, roč. 5, č. 2, str. 33.

²⁰ „Pobyt v SSSR obohatil Ančerla o nezapomenutelné zážitky z úžasného uměleckého a pracovního sovětského prostředí.“ Viz tamtéž.

²¹ Hráči původně uvažovali o Václavu Smetáčkově nebo o brněnském Jaroslavu Voglovi. Viz Kolářková Y.: ČF 100 plus 10. Academia, Praha, 2006, str. 27.

²² Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K.Ančerla.

²³ Viz tamtéž.

spolupráci s nacisty.²⁴ Už v květnu 1945 byl zatčen a uvězněn na základě rozkazu Zdeňka Nejedlého. Po intervenci prezidenta Beneše byl propuštěn, ale v roce 1948 mu byla znovu zakázána veškerá činnost. Působil po určitý čas jako šéfdirigent Slovenské filharmonie,²⁵ nahrával gramofonové desky, ale k filharmonii mohl být pozván až později, kdy už byl nemocný.²⁶ Poslední koncerty s ním proběhly v roce 1954 a byl to Ančerl, kdo mu tuto příležitost poskytl.²⁷

Ančerlova „politická nespolehlivost“ se v první řadě projevila v dramaturgickém zaměření České filharmonie. Jako jeden ze členů Umělecké rady ČF měl Ančerl vliv na konkrétní výběr uváděných skladeb. V abonementních koncertech se prakticky neobjevovala díla „pokrokových autorů“ komponovaná v duchu socialistického realismu a naopak byly často zařazovány soudobé skladby²⁸ včetně režimem kritizovaného Bohuslava

²⁴ Důvodem k této kritice měl být fakt, že Talich v roce 1941 řídil koncert České filharmonie v Drážďanech a Berlíně. Nebylo vůbec vzato v úvahu, že tento koncert se uskutečnil na přímý rozkaz Goebbelse a Talich tedy nemohl účinkování dost dobře odmítnout, že na program záměrně zařadil *Mou vlast* a že po tomto koncertě se postu šéfa ČF vzdal. I přes tyto okolnosti byl kritizován zejména představiteli exilu v Moskvě. Viz Kolářková Y.: ČF 100 plus 10. Academia, Praha, 2006, str. 58.

²⁵ Talichův odchod na Slovensko byl na českém hudebním poli citelně registrován. Nejen ČF, ale i další tělesa a spolky neúspěšně žádaly MŠVU, aby Talichovi bylo umožněno alespoň krátkodobé hostování v Čechách. Například v roce 1951 obdrželo MŠVU žádost sdružení pro komorní a symfonickou hudbu v Plzni, aby koncert České filharmonie v Plzni 14. 10. 1951 mohl řídit Talich, který dirigoval ČF v Plzni přesně před třiceti lety. Stejně jako ostatní žádosti, týkající se osoby V. Talicha byla i tato zamítnuta. Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha – Česká filharmonie 1951, č.j. 142 039/51 – V/6, žádost o hostování V. Talicha na koncertě v Plzni.

²⁶ V. Talich byl paradoxně již koncem 50. let označen za největší dirigentský zjev u nás. V roce 1957 mu byl udělen titul národního umělce. Viz Holzknicht, V.: Česká filharmonie. Příběh orchestru. Státní hudební vydavatelství, Praha, 1963, str. 167.

²⁷ ČF opakovaně zasílala na MŠVU naléhavé žádosti, aby jí byla umožněna umělecká spolupráce s Talichem, až do roku 1954 však neúspěšně. Na první žádost ČF z roku 1950 odpovědělo MŠVU, že „úkol prof. Talicha v oblasti slovenského hudebního života je takového rázu, že MŠVU nemůže zaručiti jeho spolupráci s ČF.“ Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha – Česká filharmonie 1950, č.j. 168 106/50 – V/4, dopis MŠVU ze dne 25. 3. 1950.

²⁸ Ančerl se především zasazoval o uvádění těch soudobých autorů, jejichž díla neměla prorežimní obsah (např. J. Hanuš, M. Kabeláč aj.).

Martinů.²⁹ Úplná dramaturgická svoboda však pochopitelně Ančerlovi dopřána nebyla. Programovou náplní se zabývala Umělecká rada ČF jako celek a její návrhy na podobu každé sezóny podléhaly schválení MŠVU. Toto ministerstvo také každoročně zasílalo ČF směrnice, kterých se měla při sestavování koncertních programů řídit. Aby byla alespoň částečně dodržena stranická kulturní linie, bylo nutné v řadě případů přistoupit na kompromis, a proto bylo téměř na každém koncertě uvedeno některé z Dvořákových nebo Smetanových děl. S naprostým přehledem jim vévodí *Má vlast*, která byla na program zařazována až neuvěřitelně často. Nikoli náhodou; toto dílo je známé, líbivé, populární, srozumitelné a tudíž přístupné nejširším vrstvám laické veřejnosti. Především bylo však velkou manifestací národní hrdosti a sebevědomí, ukázkou velikosti české historie a krás české krajiny a vyjádřením lásky k české zemi, tedy hodnot zneužívaných komunistickou ideologií k propagandistickým účelům. Jen tak lze snad odůvodnit jeho masové uvádění nejen v rámci abonentních koncertů, ale i při nejrůznějších jiných příležitostech.³⁰ Smetanovský kult byl tímto způsobem naplňován zcela v souladu s kulturní politikou státu (viz kap. 2). Ančerl samozřejmě neměl výhradní kompetence při tvorbě dramaturgie; byl pouze spolutvůrcem plánu, který před každou sezónou schvalovaly státní orgány (viz kap. 4). V této souvislosti je ovšem třeba zdůraznit, že Smetanovo dílo je umělecky nesmírně kvalitní a jeho skutečná myšlenka nemá s ideologií nic společného. Ančerl se tedy jeho uvádění bránit nemusel a bylo tak docíleno kompromisu ke spokojenosti obou stran.

²⁹ B.Martinů žil v USA, Francii a Švýcarsku, a proto uvádění jeho děl nebylo žádoucí. Ančerl však prosadil jeho skladby do programu velmi často a řadu jich také nahrál. Viz Kolářková Y.: ČF 100 plus 10. Academia, Praha, 2006, str. 27.

³⁰ *Má vlast* nebo její část byla velmi často na programu kulturně-politických akcí typu zasedání Svazu československých skladatelů, koncerty pro lidové publikum pod širým nebem, ve fabrikách, v kulturních domech po celé republice apod. Byla uváděna i u příležitostí ryze politického charakteru, především při významných výročích (narozeniny Stalina či Gottwalda, výročí československo-sovětského přátelství, den československé armády atd.). Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, programy ČF.

Podobné je to i s uváděním děl ruských klasiků 19. století; režim si je žádal a ČF je do dramaturgického plánu zařazovala. Z tohoto okruhu byly nejvíce hrány skladby P. I. Čajkovského, který byl v této době oslavován jako jakýsi „ruský Smetana“. Některé z jeho děl se objevovalo téměř na každém druhém koncertě ČF.³¹ Kompromis, na který přistupovala Česká filharmonie častým uváděním českých a ruských klasiků, se samozřejmě v tomto případě neděl na úkor umělecké kvality.

Ačkoliv tedy nebyl Karel Ančerl politicky loajální, byl natolik významnou osobou a jeho přínos české kultuře byl natolik zjevný, že ho představitelé režimu uznávali a víceméně jej „nechali na pokoji“. I tento zdánlivý klid však mohl být pouze dočasný; Státní bezpečnost Ančerla bedlivě sledovala a překročil-li by únosnou míru, mohla proti němu kdykoli zakročit. Ančerl o svém sledování s největší pravděpodobností věděl, a tak si byl zajisté vědom, že jeho chování a některé výroky jsou určitým balancováním na hraně toho, co ještě režim z jeho strany toleruje. Mohlo se v kterýkoli moment stát, že by tuto „povolenou“ mez přestoupil a státní moc by zasáhla bez ohledu na jeho pověst, věhlas, umělecké kvality a přínos československé kultuře.

Česká filharmonie však byla jednou z výkladních skříní Československa v oblasti kultury, a proto její kvality musely být stoprocentní. K dosažení tohoto cíle bylo nutné, aby v jejím čele stála výrazná osobnost s těmi nejlepšími uměleckými schopnostmi a tou Ančerl nesporně byl. Jeho zásluhy o českou kulturu byly oceněny v roce 1958 státní cenou Klementa Gottwalda (viz výše). Fakt, že tuto cenu přijal, může být poněkud zavádějící, protože zdaleka neukazuje na skutečnou loajalitu k režimu. Jde spíše o efektivní formu manipulace Ančerlem na jedné straně, který je tímto zařazen k „zasloužilým“ osobnostem (i politicky, tj. zasloužilým o režim), a na druhé straně manipulace společenským vědomím, kterému je demonstrováno ztotožnění známého umělce s politickým režimem. Cílem komunistické strany byla

³¹ Čajkovskij je následován Rimským-Korsakovem, Borodinem, Prokofjevem a Rachmaninovem.

prezentace Ančerla na veřejnosti jako umělce sloužícího režimu. Je zřejmé, že odmítnutí takového ocenění by se za daných okolností rovnalo profesní likvidaci; nebylo tedy v podstatě možné jej nepřijmout. Perzekuční důsledky odmítnutí mohly být rozličné: od ztráty pozice šéfdirigenta v rámci orchestru, přes vyhazov z ČF, zákaz působení v umělecké branži až po uvěznění. V tomto ohledu, tj. zda cenu přijmout či nikoli, neměl na vybranou. Z výše uvedeného však vyplývá, že jeho smýšlení se s komunistickou ideologií zdaleka neidentifikovalo. Tento fakt byl všeobecně znám a navíc existovalo nebezpečí jeho odchodu do zahraničí; proto bylo v roce 1958 zahájeno jeho sledování ze strany StB.

3.2.1 Spis StB na Karla Ančerla

Rozhodnutí o zavedení evidenčního svazku na jméno Karel Ančerl bylo učiněno 27. ledna 1958. Je pod ním podepsán ppor. Josef Kronos, referent 2. oddělení 4. odboru ministerstva vnitra. Podle něj je Ančerl „důvodně podezřelý, že využije některé své cesty do zahraničí k emigraci a že je ve styku se zahraničními kapitalistickými rozvědkami. V průběhu rozpracování se toto podezření nepotvrdilo, přesto však byly získány poznatky, že Ančerl má nepřátelský poměr k našemu lidově demokratickému zřízení.“³² Ppor. Kronos také rozhodoval o tom, jakým způsobem bude svazek dále rozpracováván, navrhoval úkoly pro dotyčné agenty a další postup při sledování. Každou novou informaci osobně kontroloval, zpracovával a předával dále svým nadřízeným npor. Valtrovi a plk. Syrovátkovi. Svazek byl zařazen podle tematiky „útěk do zahraničí“ a zaregistrován v 1. zvláštním odboru ministerstva vnitra pod heslem „dirigent“.

Své názory dával Ančerl až příliš najevo nejen doma, ale i na zahraničních zájezdech a navíc se při cestách na západ stýkal s různými

³² Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K.Ančerla, str. 39.

osobami, které rovněž s komunistickým zřízením nesouhlasily a které snad dokonce mohly být cizími agenty, jak se MV domnívalo. To všechno nebylo představitelům režimu pohodlné a komplikovalo jim to situaci. Byla-li proti nim tak výrazná a známá osobnost, nebylo to jistě ku prospěchu věci, protože jeho názory byly slyšet a měly poměrně velkou váhu. Proto bylo v této době rozhodnuto o permanentním Ančerlově sledování a o založení svazku na jeho osobu.

Ančerl byl sledován doma,³³ ale především na zájezdech v zahraničí. Byly monitorovány jeho schůzky s představiteli západní kultury³⁴ i s jeho známými žijícími mimo ČSR a dokonce obsahy jeho rozhovorů s nimi. Během zájezdů do ciziny je Ančerl označován jako „silně reakční živel, který hledá cestu snadné obživy v kapitalistických zemích. Je zaměřen na Západ,³⁵ vychvaluje tzv. americký způsob života a obdivuje americkou kulturu (film, způsob oblékání atd.). Při svých zájezdech do západních zemí, kde dostává honoráře za svá vystoupení, ukládá tyto peníze v tamních bankách“.³⁶ Nebezpečí, že Ančerl zůstane v zahraničí, bylo zřejmě zcela reálné, protože on

³³ Bylo například zapisováno i to, že Ančerl si v roce 1958 koupil automobil značky Volha od jednoho zaměstnance ČKD-Stalingrad. Za Volhu mu dal svůj automobil Spartak a doplatil mu 24 000 Kčs, které si vypůjčil v Českém hudebním fondu. Všechny tyto informace sdělil Ančerl svému známému, aniž by tušil, že se jedná o tajného informátora ministerstva vnitra. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K.Ančerla, str. 34.

³⁴ Ve svazku jsou dokonce jmenováni: jedná se především o švýcarského dirigenta Scherschena, italského skladatele Giuliniho, francouzského skladatele Nigga a předsedu holandské sekce pro hudbu Landreho. Někteří z nich jsou považováni za agenty zahraničních rozvědek. V roce 1954 při zájezdu ČF do Berlína jej navštívila francouzská zpěvačka Helena Borski, o níž bylo zjištěno, že je agentkou francouzské tajné služby. Tato zpráva byla předána ministerstvu vnitra pod heslem „získané závadové poznatky“. Viz tamtéž, str. 4-5.

³⁵ Ančerl patrně velmi často vychvaloval západní způsob života, a to veřejně. Jedna z agenturních zpráv zaznamenala, že Ančerl vyprávěl agentovi označovanému jako „AV“ o zájezdu NDR. Podle tohoto zdroje řekl, že „v NDR je to hrozné, ale jen se přejde most a člověk je v západním sektoru Berlína a tam je to přímo famozní a čarokrásné“. Viz tamtéž, str. 62.

³⁶ Viz tamtéž, str. 2.

sám se v tom smyslu několikrát veřejně vyjádřil³⁷ a navíc měl příbuzné v Anglii, Rakousku a USA, s nimiž byl v kontaktu.³⁸

Ančerl o sledování své osoby patrně věděl, ale nezdá se, že by tomu své chování a vyjadřování svých názorů přizpůsobil. Na zájezdech ČF v lidově demokratických státech totiž „vědomě uráží stávající zřízení lidových demokraciích, vypráví hanlivé historky na SSSR a na druhé straně vynáší životní úroveň západních států. Jeho chování na zájezdech k našim spřáteleným státům je urážlivé, jeho otázky k nim jsou provokativní a sám nezaručuje svým vystupováním důstojnou reprezentaci našeho státu.“³⁹

Na Ančerla byl nasazen agent „Břetislav“ (viz níže), na nějž byl napojen informátor „Jindra“, který se s Ančerlem velmi dobře znal a měl možnost se s ním kdykoliv setkat. Musel to být tedy nejspíše někdo z řad orchestru, protože se účastnil všech zájezdů a dokonce i některých Ančerlových schůzek v zahraničí. Tohoto informátora popisuje svazek jako „snaživého spolupracovníka, který má široký okruh styků a má možnost lehkého napojení na Ančerla“.⁴⁰ Jedná se tedy patrně o některého z hráčů, kterého Ančerl považoval za svého přítele. „Jindra“ nebyl ale jediným „Břetislavovým“ informátorem. Figurují zde i další jména: „Karel“, „Vlastimil“ a „Sadař“. Tyto tři osoby ale byly podle pokynů ppor. Kronose pouze v pohotovosti, na rozdíl od „Jindry“ však nebyly úkolovány.

³⁷ Hned po roce 1948 plánoval svůj odchod do Palestiny. O rok později mu během turné po Itálii místní hudební agent nabídl, aby do Itálie emigroval a zaručoval mu výhodnější postavení a vyšší plat než v Čechách. Ančerl tehdy tuto nabídku odmítl. Během zájezdu v Rakousku v roce 1957 však již hovořil o tom, že kdyby věděl, že situace v ČSR bude stále horší, že by se již v předchozím roce nevrátil ze zájezdu do Anglie. Viz tamtéž, str. 47.

³⁸ Agenturní zpráva ze zájezdu do Rakouska v roce 1956 uvádí nejen to, že se Ančerl sešel se svým bratrancem žijícím ve Vídni, ale dokonce přesný seznam osobních darů, které od něj obdržel. Viz tamtéž, str. 22.

³⁹ Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K. Ančerla, str. 5.

⁴⁰ Ančerl tohoto informátora dokonce považoval za tak blízkého člověka, že k němu byl velmi sdílný a zval ho k sobě na chatu. Viz tamtéž, str. 31.

Zatímco informátory lze v tomto případě těžko identifikovat, o „Břetislavově“ osobě se spis vyjadřuje mnohem jasněji: „Břetislav je dlouholetým agentem, který má plnou důvěru Ančerla, který Břetislava zve na různé porady z funkce koncertního mistra České filharmonie.“⁴¹

Před každým zájezdem ČF do kapitalistických států byly přezkoumány Ančerlovy styky v dané zemi a jejich charakter. Jako významná kulturní osobnost byl Ančerl v zahraničí zván na ambasády. Bylo proto zajištěno jeho sledování buď přímo agenturou MV, nebo bylo použito oficiálních styků. Někdy byl Ančerl také obsazován agentem „Josefem“, který byl zván na každou ambasádu. Není však jasné, zda byl „Josef“ členem orchestru či nikoli. Mohla to být pouze osoba, která ČF na zájezdech do zahraničí doprovázela jako zástupce ministerstva vnitra, případně ministerstva zahraničních věcí, což by vysvětlovalo jeho pozvání na různé ambasády.

Jedním z úkolů spisu bylo také zajistit, aby Ančerl nejezdil do zahraničí s ČF sám, ale aby ho jako druhý dirigent doprovázel Karel Šejna. Šejna měl Ančerla na zájezdech kontrolovat, protože s ním mohl kdykoli navázat styk bez nejmenšího podezření. Jedná se o zásadní obrat v přístupu ke Karlu Šejnovi; až do této doby mu totiž výjezd za hranice nebyl povolen. O vztahu mezi oběma dirigenty spis StB hovoří jako o nepříteli vřelém. Podle něj jsou mezi nimi „osobní rozpory, i když se navenek k sobě chovají přátelsky. Přitom se však vzájemně mezi členy orchestru pomlouvají.“⁴² Jejich politické smýšlení však bylo zřejmě podobné. Přes svoje osobní nepřátelství prý „svorně při různých příležitostech pronášejí kritické a škodolibé poznámky o zaostalosti Rumunska, jeho hudbě apod.“⁴³

Ančerl sám byl členem komunistické strany⁴⁴ od 1. února 1945, ale byl

⁴¹ Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K. Ančerla, str. 6.

⁴² Viz tamtéž, str. 10.

⁴³ Viz tamtéž, str. 10.

⁴⁴ Jeho členská legitimace má číslo 577 100. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA.

označován za stranicky neukázněného.⁴⁵ V návrhu kádrového odboru ministerstva školství, věd a umění na jeho jmenování dirigentem ČF z 29. září 1950 se objevuje hodnocení pozitivní i negativní. Je označován za „velkého individualistu s měšťáckými sklony a způsoby, což se projevuje při jeho práci s orchestrem.“ Tentýž posudek o něm však na jiném místě hovoří jako o „ideově vyspělé a politicky spolehlivé osobě. Je pracovitý, odpovědný a nadaný, se značnou uměleckou budoucností. Má všestranné vzdělání i znalosti. Je velice bystrý, chytrý, vtipný, příjemný společník.“ V závěru pak bylo shledáno, že „u něj existují určité nedostatky v jeho vlastnostech, které však vyváží svými odbornými kvalitami.“⁴⁶ Posudky MŠVU na Ančerla před jeho jmenováním do čela ČF nebyly tedy jednoznačně kladné, ale celkové hodnocení vyznívá v jeho prospěch. Řada jeho charakterových rysů je kritizována, ale jeho umělecký přínos pro českou kulturu je tak velký, že ho nelze nevzít v úvahu. I kádrový odbor MŠVU, resp. sám šéf tohoto ministerstva Zdeněk Nejedlý si tedy uvědomovali velikost Ančerlovy osobnosti a fakt, že v ČSR není v dané době nikdo, kdo by ho svými kvalitami předčil. Necelý měsíc poté, co byl tento posudek vydán (tedy v poměrně krátké době), byl Ančerl jmenován šéfdirigentem České filharmonie.

Posudky na Ančerlovu osobu týkající se jeho politické spolehlivosti se diametrálně liší. Některé ho označují za politicky spolehlivého, jiné zcela opačně. Zhruba do poloviny padesátých let je ve většině zpráv považován za politicky spolehlivého, od této doby se však téměř všechny záznamy StB o něm vyjadřují negativně. Zpráva z května 1955 sepsaná ppor. Kronosem obsahuje smíšené hodnocení: „Ančerl je politicky spolehlivý, což dokázal tím, že se ze zájezdů i do kapitalistické ciziny vždy vrátil. Stranické povinnosti plní špatně a ani jeho ideologická úroveň není příliš vysoká. Stranická legitimace mu byla ukradena. Musí ještě překonat silné individualistické sklony, které se

⁴⁵ „Jako člen KSČ se však nechová a závodní organizaci České filharmonie ignoruje.“ Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K. Ančerla, str. 22.

⁴⁶ Viz tamtéž, str. 8.

projevují i při práci s orchestrem, který si stěžuje na jeho despotické jednání. Při prověrce byl prověřen kladně s ohledem na jeho mimořádný význam v hudebním životě.“ Zpráva si evidentně protiřečí. Na jednu stranu je Ančerl hodnocen jako „politicky spolehlivý“, na druhou stranu není dobrým straníkem – stranické povinnosti neplní, legitimaci nemá, jeho politické smýšlení je nedostatečně vyspělé pro potřeby komunistické ideologie. Režim jej však i přes všechny tyto „politické nedostatky“ označil za „spolehlivého“, protože svým způsobem oceňoval to, že Ančerl se z každého zájezdu vrátil, ačkoliv měl spoustu příležitostí zůstat za hranicemi. Důvodem kladného výsledku prověrky bylo i jeho nezastupitelné místo v československé kultuře.

Agenturní zprávy z druhé poloviny padesátých let o něm však již hovoří vesměs negativně jako o „arogantním, nesnášenlivém a nafoukaném individualistovi. Politicky je často na záporném stanovisku a vede protisovětské řeči. Je reakcionářem politickým i uměleckým. V orchestru provádí diktátorské metody, podporuje reakční elementy a odstraňuje poctivé kritizující členy KSČ. Jeho kamarádství je spíše měšťácké, odpovídá dosud málo představě soudružské solidarity.“⁴⁷ Dokonce i posudky na jeho uměleckou činnost se kupodivu se v polovině padesátých let začínají lišit od těch, které byly zpracovávány před jeho nástupem do ČF a které byly jednoznačně pochvalné. Zpráva z roku 1955 ho označuje jako „typ, který se nehodí pro českou hudbu. Jeho dirigování je v podstatě improvizace a odkoukání od druhých dirigentů. Jde o typ anarchisty, kterého nezajímá hudba, ale jen osobní zájmy a prospěch. Pravá hodnota velkých dirigentů u něj chybí, proto leckdy používá lstí. V orchestru je s ním všeobecná nespokojenost. Skoro všichni členové orchestru jsou proti Ančerlovi, kterému nahlas nadávají, dělají na něho posměšky a vyjadřují se o něm co nejhůře. Pramení to z toho, že úroveň orchestru je vysoká a Ančerl na toto zásadně nestačí, tzn. brzdí Českou filharmonii. Po umělecké stránce nemůže zajistit ČF

⁴⁷ Je otázkou, zda autorem, případně autory takových zpráv nebyli právě „poctiví kritizující členové KSČ“, kteří nemohli Ančerla jako dirigenta snést. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K. Ančerla, str. 15.

vzestupnou tendenci a dosáhnout vyšších uměleckých výkonů, odpovídajících kvalitě ČF“.⁴⁸

Proč takový obrat v hodnocení Ančerlových uměleckých kvalit? Ještě před pěti lety, tj. v roce 1950 krátce před jeho nástupem do ČF posudky na jeho uměleckou úroveň nešetří chválou (viz výše), což je ostatně zakrátko potvrzeno jeho jmenováním i přesto, že politicky naprosto nevyhovoval. Změna tohoto přístupu zřejmě vůbec nesouvisí s Ančerlovým uměleckým vývojem. Nabízí se vysvětlení, že autory agenturních zpráv s výše uvedeným obsahem byli někteří členové orchestru, kteří měli s Ančerlem osobní, nikoli politický problém. Úředníky ministerstva vnitra jistě nezajímalo, že „jeho styl je improvizace a odkoukání od jiných dirigentů“. Uvedená zpráva celkově vyznívá poněkud hystericky, je tedy skutečně možné, že šlo o osobní mstu některého z hráčů, kterého Ančerl mohl urazit, zesměšnit nebo ponížit. U zpráv s podobným obsahem je tedy velmi vysoká pravděpodobnost, že jejich motivem je osobní problém některého z členů.

Zprávy, které doručovali informátoři na ministerstvo vnitra, mají někdy humorný, až absurdní nádech. Za všechny uvádím jeden příklad: jedná se o poznatky, které získal agent MV během pobytu ČF v Rumunsku v září roku 1955.⁴⁹ „Při večerní jízdě na koncert autobusem vznesl Ančerl Karel dotaz, zda autobus, ve kterém jeli, je rumunský výrobek. Na odpověď, že autobus je sovětské výroby, Ančerl odpověděl, že tak blbý autobus ještě neviděl a že kdo jej kontroloval, byl nějaký vůl. Je jasné, že Ančerl dal tento dotaz jen proto, aby mohl kritizovat. Při přejíždění ČF z jednoho města do druhého vypravoval jmenovaný hanlivou historku o chovu prasat v DDR. Ve svých projevech se Ančerl úzkostlivě vyhýbal zmínce o vůdčí úloze SSSR v mezinárodním dění. Při probírání dárků pro temešvárskou filharmonii vzal do ruky Dobiášovu „Kantátu míru“, na které byla cena 150,- Kč, a prohlásil, že je to blbost a že by

⁴⁸ Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K. Ančerla, str. 21-22.

⁴⁹ Viz tamtéž, str. 10-11.

za partituru uvedené skladby nedal ani 3,- Kčs. O samotném skladateli pak prohlásil, že je blbec a že přepisuje jednu skladbu ze druhé, ale hlavně že je oblíben u ministra“.

Z uvedeného vyplývá, že Ančerl se rozhodně nebál vyjadřovat své osobní názory v okruhu svých přátel a známých i v rámci orchestru.⁵⁰ Prohlásit taková slova v polovině padesátých let a vymezovat se do tak velké míry proti režimu bylo vysoce rizikové a Ančerl to musel velmi dobře vědět. Jeho výroky dokonce někdy působí skutečně jako provokace; zdá se, že Ančerl se vůbec nebránil tomu, aby bylo jeho politické mínění všeobecně známo. Nikdy nebyl za své chování ani za své výroky perzekuován, i když si musel být vědom, že existuje hranice, kterou režim v jeho případě ještě toleroval. Dopustil-li by se jejího překročení, Státní bezpečnost byla jistě připravena zasáhnout (viz výše).

V zahraničí byl sledován na každém kroku a vědělo se, že udržuje kontakty na Západě, ať už to byli jeho příbuzní, známí z hudební oblasti⁵¹ nebo dokonce agenti cizích rozvědek, jak se domnívali informátoři ministerstva vnitra. Všude měl množství přátel a známých a jeho styky bylo možné jen těžko ověřovat a podchycovat. Přestože musel vědět o svém sledování, stýkal se v zahraničí s těmito osobami bez zjevného utajení,⁵² ukládal si na Západě peníze, otevřeně kritizoval situaci v ČSR a často hovořil o emigraci. O žádném postihu vůči jeho osobě však nikdy nebylo rozhodnuto.

⁵⁰ Ančerl se dokonce se svými politickými názory netajil ani před osobami, které „naprosto nezná a u kterých vidí stranické odznaky na klopeč“. Největší obavy proto panovaly z toho, jak potom „mluví s lidmi, o kterých je přesvědčen, že jejich poměr ke zřízení je negativní“. Takto se ve své zprávě vyjadřuje agentka s krycím jménem „Mašková“. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K. Ančerla, str. 62.

⁵¹ Většina osob, s nimiž se Ančerl během svých zahraničních cest setkával, byli jeho známí z řad Židů z hudební branže i mimo ni.

⁵² V některých případech ale za účelem svých styků a osobních jednání vyhledával takové příležitosti, aby nemohly být jeho rozhovory kontrolovány. Československá rozvědka se obávala především toho, že by Ančerl mohl vyrazit tajné informace usnesené na MŠVU, které zatím nebyly veřejně známy a o nichž byl z titulu své funkce informován. Šlo tedy především o to, že „Ančerl ve svém jednání a mluvení se neumí kontrolovat. Vše co ví, tak vyžvaní.“ Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K. Ančerla, str. 22.

Hlavním důvodem, který se nabízí, je Ančerlova nesporná autorita jak v orchestru, tak na veřejnosti a v kulturním životě vůbec. Pokaždé, když některý z jeho protirežimních výroků zůstal nepotrestán, odvážil se o krok dál. Svůj díl na tom jistě měla i jeho silná osobnost a povaha, která nebyla pro své okolí vždycky příjemná, ale i to mu pomohlo si svou autoritativní pozici udržet (na milého a nekonfliktního člověka se snadněji vyvíjí nátlak než na člověka nerudného). Také jeho zkušenosti z koncentračních táborů mu nedovolovaly pustit si k sobě každého; udržoval si odstup, a tak kolem sebe vytvořil svůj soukromý, do jisté míry nedotknutelný prostor. Jeho postavení ve společnosti patrně bylo natolik pevné a významné, že i přes svůj nesouhlas s československým státním zřízením přečkal nejhorší léta studené války. Jeho nedotknutelnost byla však pouze zdánlivá, dočasná a zároveň i velice křehká. Dnes víme (a věděl to jistě i Ančerl), že kdyby se proti němu strana skutečně rozhodla zakročit, udělala by to.

Je však až s podivem, že přes svůj velmi vyhraněný postoj ke komunistickému režimu zůstal Ančerl v ČSR tak dlouho; neodešel po celá padesátá léta, ačkoliv k tomu měl celou řadu příležitostí a emigroval nakonec až po vpádu sovětských vojsk. Otázkou je, čím by vlastně Ančerl byl bez České filharmonie. Vzájemná závislost tělesa a dirigenta je zřejmá. ČF by bez Ančerla nedosáhla v padesátých a šedesátých letech takového věhlasu, ale na věc se můžeme podívat i z opačné strany: Ančerl měl možnost řídit ve své době špičkový orchestr světových kvalit. Osmnáct let byl jeho šéfdirigentem s velkou mírou pravomocí.⁵³ S výjimkou několika málo příležitostí dirigoval všechny koncerty ČF (několik vystoupení řídil Karel Šejna a během festivalů Pražské jaro některý zahraniční dirigent, ale v podstatě drtivou většinu koncertů řídil Ančerl osobně). Ze zahraničí dostával Ančerl řadu nabídek od různých orchestrů, ale nikdy žádnou nevyužil. Lze se tedy domnívat, že v rozhodování, zda žít v totalitním státě a řídit špičkové těleso, nebo emigrovat a spolehnout se na uplatnění v jiném orchestru, možná méně

⁵³ Mohl například ovlivňovat repertoár, obsazení i některé organizační záležitosti.

kvalitním, u něj zvítězila první možnost. Vnitřní nesouhlas s komunistickým režimem patrně ustoupil jeho uměleckému přesvědčení.

Na přelomu října a listopadu 1955 provedla Česká filharmonie v čele s Ančerlem koncertní turné po západním Německu. Informátoři se ho drželi na každém kroku a jeho chování pečlivě zaznamenávali, jak je patrné z podrobné agenturní zprávy MV. Ančerl hned na hranicích prohlásil, že „jezdit do zahraničí s ČF na společný pas je blbost a nepokrytě nadával na naše ministerstvo zahraničních věcí“.⁵⁴ Ihned při příjezdu do hotelu „se sháněl po telefonním seznamu a několikrát odešel za neznámým účelem do města. Setkal se také s neteří Leoše Janáčka a spolu „hrubě uráželi ČSR“. Uložil si zřejmě v místní bance odměnu, kterou dostal od ředitele západoněmeckých gramofonových závodů v německých markách.“⁵⁵ Na základě těchto poznatků nebyl Ančerl doporučen k dalším zájezdům do zahraničí. Díky jeho významnému postavení v československé kultuře mu však nakonec cestování mimo republiku zakázáno nebylo. Například v roce 1958 ministerstvo vnitra vážně uvažovalo o tom, že Ančerla nepustí na koncertní turné do Rakouska. Zvláštní komise mu tuto cestu nakonec povolila, protože „jeho účast byla v Rakousku již publikována a její zamítnutí by nepůsobilo příznivě a mohlo by vyvolat nežádoucí intervence.“⁵⁶ Před jeho odjezdem však byla učiněna řada opatření, především byly důkladně prošetřeny poznatky, které by nasvědčovaly úmyslu Ančerla vytvořit si v cizině podmínky pro případnou emigraci.

Ančerl sám dokonce v některých obzvláště vyhrocených případech odmítl účastnit se zájezdu do zahraničí. Například v červnu 1958 sdělil řediteli

⁵⁴ Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K. Ančerla, str. 19.

⁵⁵ Viz tamtéž, str. 19.

⁵⁶ Viz tamtéž, str. 25.

ČF Pauerovi, že „nepojede s orchestrem do Bruselu, aby s tím počítal.“⁵⁷ Vzhledem k tomu, že do odjezdu na zájezd zbývalo málo času, nebylo toto jeho rozhodnutí přijato a Ančerl nakonec do Bruselu odjel. Během zájezdu byl pak „pramen“ úkolován sledovat jeho styky, chování a výroky. Dále měl tento informátor v Bruselu vyhledat agenta „Radoka“, s nímž se dobře znal a od něhož měl zjistit „názor Belgie na naši kulturní situaci“.⁵⁸

O Ančerla se státní orgány zajímaly ještě daleko dříve, než bylo oficiálně rozhodnuto o jeho systematickém sledování. Například již v roce 1951 byl Ančerl vyslýchán na krajském velitelství státní bezpečnosti v Praze, kde byl mimo jiné tázán na to, s kým se stýká během svých cest do zahraničí a o čem přesně hovoří.⁵⁹ Dále musel odpovídat na dotazy, týkající se jeho názoru na novou socialistickou hudbu. Podle protokolu o jeho výpovědi se Ančerl o tuto hudbu zajímá a je jejím příznivcem. Je to poněkud překvapivé vzhledem k tomu, že jeho smýšlení o tvorbě „pokrokových autorů“ je dostatečně známo. Nevíme samozřejmě, v jakých podmínkách se tento výslech odehrával, ale lze si představit, že patrně nešlo o přátelské povídání, a proto některé Ančerlovy odpovědi jsou z tohoto důvodu pochopitelné. Nejenže se tedy velmi kladně vyjádřil o budovatelském umění, ale prohlásil se za bolševika a odmítl tvrzení, že by se připravoval na emigraci.⁶⁰ Za daných okolností byla jeho výpověď patrně ryze účelová a nikdo na jeho místě by zřejmě nejednal jinak. Svůj cíl však splnila a příslušníky Státní bezpečnosti uspokojila, protože v pozdějších letech žádné další záznamy o Ančerlově vyslýchání nenalzáme.

⁵⁷ Ančerl byl dokonce situací v ČF v té době tak znechucen, že uvažoval o rozvázání smlouvy a nástupu do Moravské filharmonie za zemřelého dirigenta Břetislava Bakalu. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K. Ančerla, str. 31.

⁵⁸ Viz tamtéž, str. 31.

⁵⁹ Vyslýchající se zajímá hlavně o jména dotyčných osob. Většinou se jedná o Ančerlovy známé z hudební branže. Některá jména Ančerl do protokolu uvedl, na jiná si „nemohl vzpomenout.“ Viz tamtéž, str. 53.

⁶⁰ Viz tamtéž, str. 53-56.

Ještě před založením Ančerlova spisu byly doručovány zprávy o jeho chování a výrocích přímo na ústředí státní bezpečnosti. V listopadu 1952 takovou zprávu předal agent s krycím jménem „Pavla“. Podle ní Ančerl několikrát v poslední době „prohlásil, že by nejraději odjel do Izraele“. Tuto informaci získal agent přímým stykem s Ančerlem, opět se tedy patrně jednalo o někoho přímo z orchestru. Zpráva byla v rámci StB předána referentu kultury Houskovi, který dotyčnému informátorovi uložil i nadále věnovat Ančerlovi pozornost.⁶¹

V prosinci téhož roku se kádrový odbor ministerstva školství zabýval anonymem, který mu údajně odeslali abonenti ČF. Dopis je stručný, zato je psán velmi ostrým tónem. Především se ohrazuje proti tomu, aby byl „sionista Ančerl dirigentem a uměleckým ředitelem České filharmonie.“ Dále žádá „přešetření, jak je možné, že byl dosazen nejen proti vůli celého orchestru, ale i kulturní kritiky“ a důrazně si přeje, aby „Ančerl nedisigoval slavnostní koncert ČF u příležitosti narozenin J. V. Stalina 19. prosince 1952.“ Anonym končí slovy „Lidé, bděte.“⁶²

Otázkou je samozřejmě pravost tohoto dokumentu, protože není pravděpodobné, že by abonenti České filharmonie byli proti Ančerlovi takto negativně zaměřeni. Po detailnějším rozboru zmíněného dopisu lze nalézt hned několik důvodů, které by spolehlivě mohly vyvrátit tvrzení, že autorem je skupina abonentů ČF. Za prvé se jedná o osoby, které koncerty navštěvovaly pravidelně, o vážnou hudbu se tedy zajímaly a do jisté míry jí určitě rozuměli. Ančerlovy umělecké kvality byly velmi vysoce hodnoceny odbornou kritikou, a proto i laičtí abonenti je jistě alespoň částečně dokázali rozeznat a ocenit. Navíc vyjadřovala-li se kritika o Ančerlovi pochvalně, neměli jistě ani posluchači důvod s ní takto zásadně nesouhlasit. Za druhé, je s podivem, že se abonenti ozvali se svou stížností na ministerstvo až dva roky

⁶¹ Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K. Ančerla, str. 60.

⁶² Viz tamtéž, str. 61.

poté, co byl Ančerl jmenován šéfdirigentem ČF. Žádat po tak dlouhé době přešetření okolností, za kterých byl dosazen, je přinejmenším zarážející. Za třetí, pokud byl Ančerl podle jejich tvrzení u publika opravdu tak neoblíbený, proč si tedy abonentky na Českou filharmonii pořizovali? Za čtvrté, koncert u příležitosti narozenin J. V. Stalina nebyl součástí abonentního cyklu a nebyl tedy abonentům volně přístupný, pokud si na něj ovšem nekoupili vstupenku zvlášť. A za poslední, sám fakt, že se jedná o anonym, který je podepsán „Abonenti ČF“ ubírá celému dopisu na věrohodnosti. Nabízí se tedy jiné vysvětlení, a sice že se spíše jedná o jakousi provokaci. Pisatelem může být někdo z řad orchestru, kdo měl s Ančerlem problém a chtěl ho touto cestou poškodit. Je zde i možnost, že záležitost má politický podtext a že autorem je sama StB, případně jiný státní orgán. Zajímavá je i varianta rasového motivu⁶³ (Ančerl je zde nevybíravým způsobem označen za sionistu a podle pisatele by neměl z tohoto důvodu zastávat tak významnou funkci). Odpověď na otázku, kdo je skutečným autorem, poskytuje až zpráva pasového odboru ministerstva vnitra ze srpna 1954. Výslovně je zde uvedeno, že „jako dirigent je Ančerl neoblíben a skupina členů České filharmonie poslala anonymní dopis, kde se staví proti tomu, že má dirigovat koncert oslavující narozeniny J. V. Stalina a nazývají jej sionistou.“⁶⁴

Na tomto místě je třeba pozastavit se nad tím, kdo vlastně byli pisatelé agenturních zpráv a udání. V zásadě můžeme rozlišit tři typy autorů. První z nich jsou zcela oddaní režimu, píší udání dle svého nejhlubšího přesvědčení, často hloupé a bez výraznějšího obsahu. Do této kategorie bychom zařadili zprávy typu „prohlásil, že by nejraději odjel do Izraele“, „prohlásil, že Kantáta míru je blbost“, „vypravoval hanlivou historku o chovu prasat v DDR“ apod. (viz výše). Tito agenti zaznamenávají vše, co má jen trochu protirežimní nádech, i když se většinou jedná o nepodstatné informace.

⁶³ Tato možnost je však nepravděpodobná.

⁶⁴ Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K. Ančerla, str. 65.

Druhá skupina autorů je nejzákladnější, protože jejich motiv není politický, nýbrž ryze osobní. Píší zlé a podlé zprávy, často anonymy, které mají Ančerla poškodit. Tito donašeči usilují o využití mechanismu strany ke změně v orchestru, protože z nějakého důvodu Ančerla za dirigenta nechtějí. Volají po jeho odstranění ve jménu obecného blaha; skutečným důvodem však není prospěch orchestru, ale konkrétních osob. Příkladem takového udání je výše uvedený anonym „abonentů ČF“ nebo zprávy týkající se Ančerlovy nízké umělecké úrovně, špatných dirigentských kvalit atd. Do této skupiny se řadí především samotní členové České filharmonie, kteří Ančerla nesnesou a udavačství považují za dobrou cestu, jak se jej zbavit.

Poslední skupinu autorů zpráv tvoří profesionální agenti, kteří jsou příslušníky Státní bezpečnosti a udání zpracovávají za plat jako běžnou práci. Tito jsou věcní, nezaujatí a píší zprávy tak, jak je ministerstvo vnitra potřebuje, tj. kam sledovaný jel, s kým se setkal, o čem hovořili apod. Málokdy zde najdeme irelevantní hlášení o tom, že Ančerl „je anarchista, kterého hudba nezajímá“ nebo že o prorežimním skladateli Dobiášovi prohlásil, že „je blbec“. Ve spisu však tyto „profesionální“ zprávy paradoxně zaujmají méně místa než udání ze dvou výše jmenovaných skupin. I zprávy zdánlivě směšné a nepodstatné měly tedy pro režim smysl a ministerstvo vnitra se každým sebemenším udáním zabývalo.

V roce 1961 byl pozorovací svazek Karla Ančerla uložen v archivu ministerstva vnitra pod archivním číslem 54835. V roce 1978 prostudovala tyto písemnosti zvláštní komise a rozhodla o prodloužení doby úlože do roku 2000. Důvodem k tomuto rozhodnutí bylo, že „se jedná o významnou osobu v rámci kultury a že je židovské národnosti“.⁶⁵

⁶⁵ Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton KA, spis StB na K. Ančerla, str. 66.

3.2.2 Svazek agenta ministerstva vnitra

Dne 2. května 1956 předložil staršina Josef Kronos, referent 2. oddělení, 4. odboru III. správy ministerstva vnitra, návrh na vázání agenta z řad České filharmonie na základě kompromitujícího materiálu. V dožádání Kronos uvádí, že „po prověření, prostudování a zhodnocení všech materiálů shledal, že Břetislav Ludvík je vhodným typem pro spolupráci s orgány MV.“⁶⁶ Agent s krycím jménem „Břetislav“ měl být po zavázání a prověření využit k provedení třech úkolů v rámci ČF.

Prvním a hlavním úkolem bylo „rozpracování a osvětlení nepřátelské činnosti koncertního mistra Karla Šroubka, který má v úmyslu uprchnouti do zahraničí.“⁶⁷ Šroubek se podle dosavadních informací projevoval „jako nepřítel, obdivovatel západní kultury a ideologie“.⁶⁸ Kromě toho měl v zahraničí bratra, s nímž udržoval písemný styk. Šroubek byl již dříve rozpracováván ve svazku MV pod heslem „Hudebník“. Tento svazek však podle Kronosova zjištění nebyl dostatečně agenturně obsazen, a proto bylo rozhodnuto o využití některého ze Šroubkových kolegů v orchestru. Ludvík byl vybrán z toho důvodu, že „požívá jeho plnou důvěru a v případě navázání jej může rozpracovat, neboť se s ním stýká na pracovišti i v soukromí.“⁶⁹

Dále měl být Ludvík využit k rozpracování členů ČF, ke kterým byly „závadové signály“. Jednalo se o dirigenta Karla Ančerla, violistu Lva

⁶⁶ Viz Archiv bezpečnostních složek (dále jen ABS), arch. č. 552514 MV, str. 3.

⁶⁷ Karel Šroubek působil jako koncertní mistr ČF v letech 1951-1960. Břetislav Ludvík byl v orchestru jeho zástupcem. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, kart. Osobní spisy, složka Karel Šroubek.

⁶⁸ Viz ABS, arch. č. svazek 552514 MV, str. 4.

⁶⁹ Viz tamtéž.

Gsölhofera a kontrabasistu Františka Helcla.⁷⁰ Ančerl byl „důvodně podezřelý, že se stýká s uprchlíky a agenty západních informačních služeb“, Gsölhofer se „projevuje jako obdivovatel západní kultury a ideologie, horuje pro americký způsob života“ a Helcl, za války člen západní armády, byl již delší dobu rozpracováván „pro podezření z nepřátelské činnosti po linii bývalých agrárníků“.⁷¹ Třetím Ludvíkovým úkolem pak bylo sledování jednotlivých členů ČF při jejich zájezdech do zahraničí.

Agenturní svazek uvádí tři důvody, proč byl Ludvík vybrán jako vhodný spolupracovník. Za prvé „se pohybuje ve společnosti reakčně zaměřených členů ČF, u kterých se těší plné důvěře, a sám je bezpartijní“. Za druhé, jeho funkce koncertního mistra ČF mu „umožňuje přístup mezi veškeré umělce vyšší umělecké úrovně“. A za třetí „může se svým volným časem nakládat, jak uzná za vhodné v denní době a doma se může vymluvit na mnohé povinné zkoušky ČF“.⁷²

Dále bylo shledáno, že spolehlivost je u Ludvíka dána tím, že „velmi lpí na své rodině (manželce a synkovi) a jejich rodinný život jest spořádaný. Velmi lpí na svém zaměstnání. Jest veden na zájezdech jako koncertní mistr v prvních houslích. Tuto funkci vykonává za Karla Šroubka, kterému není povolen výjezd do zahraničí.“⁷³

⁷⁰ František Helcl byl členem kontrabasové skupiny ČF od roku 1946. Jeho osudy před válkou byly velice pestré; od roku 1939 působil jako profesor na konzervatoři v Teheránu a za války byl příslušníkem československé armády v zahraničí, nejprve na Středním Východě a později v Anglii. Během únorových událostí roku 1948 byl členem akčního výboru ČF. V roce 1958 byl odsouzen za trestný čin ohrožení devizového hospodářství k trestu odnětí svobody v trvání šesti let. Následkem toho s ním ČF okamžitě ukončila pracovní poměr. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, kart. osobní spisy, obal F. Helcl.

⁷¹ Viz ABS, arch. č. svazek 552514 MV, str. 5.

⁷² Viz tamtéž.

⁷³ Oficiálně zastával Ludvík funkci zástupce koncertního mistra, na niž byl přijat na základě konkurzu v září 1945. Z důvodu Šroubkova zakázaného výjezdu do zahraničí však působil Ludvík jako koncertní mistr na všech zájezdech. Viz tamtéž, str. 6.

Možnost zaverbování byla dána jednak „vhodným konspirativním způsobem předvedení k verbovce“ (viz níže) a jednak vhodným použitím kompromitujícího materiálu (viz níže), „při němž si Ludvík uvědomí, že zveřejněním tohoto materiálu by měl již uzavřenou cestu do zahraničí a tím i další umělecké působení v ČF“.⁷⁴

Samotnému navázání spolupráce předcházela podrobná lustrace osoby Břetislava Ludvíka. Zkoumal se jeho třídní původ,⁷⁵ povahové vlastnosti,⁷⁶ rodinný život,⁷⁷ pracovní záležitosti,⁷⁸ finanční situace,⁷⁹ jeho činnost před nástupem do ČF,⁸⁰ povaha kontaktů s ostatními členy ČF⁸¹, politická angažovanost⁸² atd. Na základě těchto údajů byla vyhodnocena vhodnost

⁷⁴ Viz ABS, arch. č. svazek 552514 MV, str. 6.

⁷⁵ Třídní původ Ludvíka ani jeho manželky nebyl ideální; „Ludvík pochází z rodiny soukromého úředníka“ a otec manželky „byl restaurátorem. Za první republiky měl pronajatý reprezentační dům.“ Viz tamtéž, str. 8.

⁷⁶ Po stránce charakterové jej spis hodnotí jako „málomluvného, uzavřeného člověka, jehož zálibou je rybaření a styky v místě bydliště s nikým neudrzuje. Je tichý, nevýbojný, v cizím prostředí nebo ve větší společnosti nesmělý.“ Viz tamtéž.

⁷⁷ Především se zjišťovala povolání jeho manželky, otce a manželčina otce. Spis uvádí, že „jejich rodinný život je spořádaný, ale matka manželky je reakčně zaměřená proti našemu lidově demokratickému zřízení“. Viz tamtéž.

⁷⁸ Ve spise se konstatuje, že Ludvík má výborné umělecké kvality. Následuje výčet všech zahraničních zájezdů, které Ludvík za svého dosavadního působení s ČF absolvoval. Viz tamtéž.

⁷⁹ „Má velmi dobrý plat v České filharmonii a kromě toho je členem hudebního tělesa Pro arte antigua, které je placeno přímo za koncerty v zahraničí. Tím jsou u něho sociální podmínky velmi příznivé“. Viz tamtéž, str.6.

⁸⁰ V roce 1943 byl Ludvík totálně nasazen do symfonického orchestru města Mety v Lotrinsku, čímž byl nucen přerušit svá studia na pražské konzervatoři. Když byly Mety evakuovány následkem přibližující se fronty, vrátil se v r. 1944 do Prahy. Před koncem okupace jej pracovní úřad opět totálně nasadil do tiskařského a vydavatelského podniku Orbis jako pomocnou sílu. Viz tamtéž.

⁸¹ V této souvislosti spis uvádí, že Ludvík „je mladý, bystrý, inteligentní a umí jednat s lidmi. Členové ČF si jej váží pro jeho umělecké kvality.“ Viz tamtéž, str. 5.

⁸² Za války byl Ludvík členem Národního souručenství, později byl organizován ve straně národně sociální bez funkcí. Od roku 1946 byl členem ROH. Členem komunistické strany nikdy nebyl. Viz tamtéž, str. 8.

navázání kontaktu. Hlavním trumfem MV byl však v tomto případě kompromitující materiál, který měl Ludvíka ke spolupráci přimět a zaručit, že tato spolupráce nebude prozrazena.

Tento kompromitující materiál usvědčoval Ludvíka z osobního doručení dopisu svému bratranci během zájezdu do NSR v roce 1955.⁸³ „Ludvík po příjezdu do NSR hledal adresáta v jeho kanceláři. Jelikož tento byl na obchodních cestách, nezastihl jej. Ponechal proto dopis kolegům adresáta. Dopis vložil opět do jiné obálky a k němu přiložil lístek, ve kterém žádá adresáta, aby mu za tuto službu opatřil nějaké peníze (marky).“⁸⁴ Toto byl tedy materiál, který držela v rukou StB a na jehož základě došlo k navázání styku s Ludvíkem (viz níže).

Způsob „výzvy kandidáta na verbovku“ byl zvolen následovně: bylo rozhodnuto, že Ludvíka nejprve navštíví ppor. Pištora v jeho bytě v době nepřítomnosti manželky, což mělo být předtím ověřeno telefonicky. Pištora se Ludvíkovi představil jako pracovník MV a sdělil mu, že by s ním na MV rádi hovořili. Poté s ním dohodl hodinu, kdy se sejdou, a přesné místo a upozornil jej, že rozhovor na MV potrvá asi tři hodiny, aby s tím počítal. Zároveň byl Ludvík upozorněn, aby o věci s nikým nehovořil; v jeho osobním svazku se nachází jeho vlastnoruční písemné prohlášení z 26. dubna 1956, že kontakt s pracovníky MV nevyzradí.⁸⁵

Verbovka samotná byla naplánována na 29. dubna 1956 a probíhala přesně podle předem schváleného návrhu (viz výše). Ve 13.30 se Břetislav

⁸³ Odesílatelem dopisu byl Ludvíkův strýc Otto Wimberský z Prachatic. Psal svému synovi Leošovi, který byl jako příslušník německé armády v r. 1945 odsunut do NSR a veškerý jeho majetek propadl státu. Otto Wimberský byl patrně již dříve sledován Státní bezpečností České Budějovice. Viz ABS, arch. č. svazek 552514 MV, str. 7.

⁸⁴ Viz tamtéž, str. 8.

⁸⁵ „Prohlašuji, že o věcech, které jsem projednával s pracovníky ministerstva vnitra, nebudu s nikým hovořiti, neboť se jedná o státně důvěrné záležitosti, jinak se dopouštím trestného činu. Viz tamtéž, str. 19.

Ludvík dostavil na sjednanou schůzku u Smetanova divadla (dnes Státní opera). Zde na něj čekal ppor. Pištora a převezl jej autem na ministerstvo vnitra na Letnou. Zde byl předveden před npor. Hofmanna a staršinu Kronose. „Bylo vidět, že na něho místnost silně zapůsobila, neboť byl velmi rozčilený.“⁸⁶ Kronos mu sdělil, že si s ním chce pohovořit o problémech, vyskytujících se v ČF, zda má ve své práci problémy, v čem tyto problémy spočívají a jak by bylo možno je případně odstranit. „Na toto thema začal nám Ludvík vyprávět o uměleckých kvalitách ČF, jejíž slabinou je to, že nemá žádného uměleckého vedoucího. Považuje to za největší slabinu a navrhoval pozvati raději některého zahraničního dirigenta, který by po umělecké stránce ČF značně povznesl.“⁸⁷ Potom nám vyprávěl o zájezdech a o tom, jaké při nich mají těžkosti.“⁸⁸ Z hovoru o zájezdech přešli vyslychající na otázku, jaké zná Ludvík způsoby nebo možnosti převážení písemností, balíčků nebo psaní přes hranice a do jaké míry on sám byl do takovéto věci zainteresován. Naráželi jasně na to, že Ludvík rok předtím osobně doručil dopis do NSR (viz výše). Předpokládali zřejmě, že se sám přizná, on však odpověděl, že o žádné takové věci neví. Byla mu tedy položena otázka, jak by se díval na takový způsob nedovolené činnosti. „Na tuto otázku nám odpověděl, že se to neslučuje se ctí řádného Čecha a on sám že by se k podobnému úkonu nepropůjčil.“⁸⁹ Potom na něj bylo znovu naléháno, zda on sám převážel dopis nebo byl požádán o takovou službu, ale trvalo poměrně dlouho, než se přiznal. Očividně se snažil do poslední chvíle zapírat, protože nemohl tušit, že o jeho prohřešku pracovníci ministerstva vědí a že jedním z důvodů, proč si pro spolupráci vybrali právě jeho, je tento kompromitující materiál. Uvědomil si to zřejmě až v okamžiku, kdy padlo jméno jeho strýce Otty Wimberského z Prachatic (viz výše). „Viděli jsme, že jsme na správné stopě, a proto jsme se

⁸⁶ Viz ABS, arch. č. svazek 552514 MV, str. 10.

⁸⁷ Srov. některé zprávy ze spisu StB na Karla Ančerla (viz výše).

⁸⁸ Viz ABS, arch. č. svazek 552514 MV, str. 10.

⁸⁹ Viz tamtéž.

tohoto thema drželi. Bylo mu nakonec přímo řečeno, že známe tento případ a že nemá cenu zapírat, ať nám raději řekne čistou pravdu. Po dlouhém zapírání se nám konečně přiznal, že skutečně dopis převezl do NSR.⁹⁰ Následovaly další otázky s cílem zjistit, co přesně bylo v dopise a jak to bylo s penězi, které za doručení Ludvík údajně obdržel.

Průběh výslechu byl pro Ludvíka jistě traumatizujícím zážitkem. Zpráva o verbovce uvádí, že „po celou dobu pohovoru byl značně nervosní a velmi rozechvělý.“⁹¹ Verbovka byla proto přerušena s tím, že Ludvík podrobně doma vypíše vše, co ví o svém strýci Wimberském. Tyto informace druhý den na schůzce předal pracovníkům ministerstva vnitra. Přerušování výslechu nebylo náhodné; Ludvíkovi měl být dán čas, aby „si mohl v klidu uvědomit následky, které by mu z jeho činu mohly vzniknouti vzhledem k jeho postavení v kulturním světě.“⁹² V této fázi nebyl zatím Ludvíkovi dán k podpisu slib o spolupráci, ale pouze slib mlčenlivosti s tím, že bude získáván formou postupného připoutávání ke spolupráci. Kronos ve zprávě o verbovce hodnotí Ludvíka jako „vhodný typ ke spolupráci s orgány MV, ale musí nejprve nalézt dobrý vztah k nám.“⁹³

Spolupráce Břetislava Ludvíka s kulturním oddělením ministerstvem vnitra trvala od jara 1956 do podzimu 1962. Dne 5. října 1962 byl podán návrh na uložení osobního svazku agenta Břetislava do archivu MV. Ve zdůvodnění tohoto návrhu se praví, že „spolupracovník Břetislav nemá zpravodajské schopnosti, i když byla patrná snaha plnit jednotlivé úkoly. Povahové vlastnosti mu zabraňují navazovat další styky, takže jeho možnosti byly omezeny jen na rámec České filharmonie. Jeho zájem je soustředěn jen na své umění. Styk s řídicími orgány však nikdy neodmítal a v průběhu

⁹⁰ Viz ABS, arch. č. svazek 552514 MV, str. 11.

⁹¹ Viz tamtéž.

⁹² Viz tamtéž, str. 11.

⁹³ Viz tamtéž.

spolupráce nedošlo u něho k dekonspiraci.⁹⁴ Ministerstvo vnitra po vyhodnocení jeho dosavadní činnosti došlo k závěru, že jeho další setrvání v agenturní síti by bylo přítěží. Jeho svazek byl tedy uložen do archivu MV na dobu deseti let, ale i nadále s ním byl příležitostně udržován styk jako s „důvěrníkem ČF“.

Již o rok a půl později byla však spolupráce znovu obnovena. Ve zdůvodnění návrhu ze dne 14. května 1964 se uvádí, že „spolupracovník Břetislav nemá kvality agenta, ale i přesto bude použit do konkrétní akce. Zatím bude o objektu podávat informativní zprávy a bude-li v praxi prokázáno, že nabyl charakteru agenta, proběhne jeho překvalifikování.“⁹⁵

Sledovaným „objektem“ byl člen ČF Jaroslav Horák, který byl podezřelý z udržování styků s československým uprchlíkem a agentem britské rozvědky Iljou Hrušákem. Ludvík se jevil jako vhodný informátor, protože „se s Horákem setkává nejen v ČF, ale i v souboru Pro arte antiqua, jakož i jej navštěvuje v jeho bytě.“⁹⁶ Na základě těchto skutečností byl s Ludvíkem v rámci akce „Hudebník“ opět navázán kontakt dne 31. října 1963. Pohovor tentokrát vedl kpt. Čermák; na první schůzce hovořili o členech souboru Pro arte antiqua a Ludvík charakterizoval Horáka jako „osobu velmi vznětlivou“.⁹⁷ Na dalších schůzkách 2. prosince 1963 a 27. ledna 1964 sděloval konkrétní poznatky ze zájezdu do Belgie, NSR a Západního Berlína⁹⁸ a z návštěvy

⁹⁴ Viz ABS, arch. č. svazek 552514 MV, str. 12.

⁹⁵ Viz tamtéž, str. 13.

⁹⁶ Viz tamtéž, str. 14.

⁹⁷ Viz tamtéž.

⁹⁸ „Podnikali společně vycházky, navštěvovali biograf. Po celou dobu se Horák nesetkal s žádnou cizí osobou, která by je znala nebo vyhledala.“ Viz tamtéž.

Švédsku.⁹⁹

V pořadí čtvrtá schůzka se uskutečnila 7. května 1964 s cílem využít Ludvíka ke zjištění styků Horáka při nastávající cestě souboru Pro arte antigua do Rakouska. Podle zprávy z tohoto pohovoru „Ludvík velmi ochotně souhlasil s tím, že na příští schůzce bude již konkrétně instruován.“¹⁰⁰ Při této příležitosti také došlo k předání Ludvíka kpt. Němcovi s tím, že dosavadní nadřízený Ludvíkův pracovník kpt. Čermák opustil na delší dobu Prahu. Kpt. Němec se rozhodl Ludvíka využít k dalšímu rozpracování souboru Pro arte antigua s cílem získat přehled o činnosti jeho členů při zájezdech do zahraničí se zvláštním zaměřením na Horáka. Po skončení akce mělo být rozhodnuto, zda bude Ludvík ponechán v agenturní síti nebo bude jeho svazek uložen.

V září 1965 vyhodnotil kpt. Němec dosavadní spolupráci s Ludvíkem následovně: „Spolupracovník Břetislav při styku s orgány MV se snaží úkoly plnit svědomitě a spolupráci neodmítá. Konspiraci přísně dodržuje, jeho styk s pracovníky MV nebyl nikdy vyzrazen. Ve schůzkové činnosti byl vždy přesný. Jeho charakterová vlastnost (ostýchavost) neumožňuje jej v širší míře využívat do kulturní báze. Přesto však je schopen plnit operativní úkoly v rámci České filharmonie.“¹⁰¹

Po skončení akce „Hudebník“ žádné další úkoly pro Ludvíka nebyly. Proto došlo přísně tajným dokumentem z 18. září 1965 k jeho předání I. samostatnému oddělení II. správy MV, konkrétně kpt. Svobodovi, který měl zajistit jeho „využití při obranných opatřeních v rámci zájezdů ČF do zahraničí

⁹⁹ V této souvislosti Ludvík uvedl, že „všichni členové souboru Pro arte antigua se setkali s bývalými československými občany Sieglem Leo, jeho bratrem a jeho sestrou, která vysídila z ČSSR asi před čtyřmi lety. Sieglové žijí v Göteborgu a jsou židovského původu“. Viz ABS, arch. č. svazek 552514 MV, str. 15.

¹⁰⁰ Viz tamtéž.

¹⁰¹ Viz tamtéž, str. 16.

a zjišťování styků členů ČF s cizinci.“¹⁰²

V lednu 1968 byl opět podán návrh na uložení Ludvíkova osobního svazku do archivu MV. Podle kpt. Svobody „drobné úkoly, které dostal, plnil sice dobře, ale vlastní iniciativu neměl. V několika případech se dokonce projevil jako alibista.¹⁰³ Z tohoto důvodu žádám o jeho uložení do archivu na dobu deseti let. Dále budeme v nutných případech s Břetislavem udržovat styk jako s aktivistou. Svazek vlastních zpráv žádám, aby byl skartován.“¹⁰⁴ Zdá se tedy, že působení Břetislava Ludvíka v agenturní síti MV definitivně končí 6. ledna 1968. Dle dochovaných záznamů již nikdy po tomto datu k obnovení spolupráce nedošlo.

¹⁰² Viz ABS, arch. č. svazek 552514 MV, str. 17.

¹⁰³ Konkrétně se jednalo o zájezd ČF do Švýcarska v roce 1966. Bylo zjištěno, že jeden z členů z ČF se sešel s cizincem a Ludvík o tom MV neinformoval, ačkoliv k tomu byl úkolován. Podobně při zájezdu ČF do USA a Kanady měl sám několik kontaktů s emigranty, což po příjezdu zapřel. Viz tamtéž, str. 21.

¹⁰⁴ Viz tamtéž.

4. Dramaturgie a koncertní činnost České filharmonie na konci čtyřicátých a v první polovině padesátých let

Konkrétní náplň koncertů České filharmonie po nástupu komunistické strany v roce 1948 velmi úzce souvisela s celkovým kulturním ovzduším v Československu, s nově propagovanou rolí umění a s požadavky, které režim kladl na skladatele i výkonné umělce. Jak bylo popsáno v minulých kapitolách, měla hudba především sloužit lidu, vyzdvihovat velikost a bohatství české minulosti a podporovat budovatelské nadšení. Měla tedy být srozumitelná pro nejširší masy obyvatelstva, měla čerpat z lidového prostředí a tvorby českých klasiků a měla být komponována, respektive interpretována v duchu socialistického realismu. Aby bylo dosaženo propagandistických cílů v co možná největším měřítku, byla hudba přímo „dovážena“ do fabrik, závodů a škol. Česká filharmonie se žádnému z těchto požadavků nevyhnula, spíše naopak; jakožto přední české těleso a „vlajková loď“ české kultury byla její činnost a programová náplň pod daleko větším drobnohledem než tomu bylo u jiných menších souborů. I přesto se České filharmonii podařilo v řadě ohledů nepodlehout a zachovat původní směr, což komunistický režim nelibě nesl a prostřednictvím Svazu československých skladatelů často vedení orchestru za nedostatečnou loajalitu kritizoval.

Dramaturgický plán ČF byl nejdříve prodiskutován na schůzích Umělecké rady ČF a poté o něm zástupci ČF jednali s odborem hudebních institucí ministerstva kultury. Zápisy z těchto jednání byly předkládány Svazu československých skladatelů, který se jím dále zabýval „s ohledem na soudobou tvorbu.“¹

Koncertní činnost České filharmonie lze rozdělit na několik částí, o nichž

¹ Viz NAP, Fond Ministerstvo kultury 1954 – 1956, kart. 189, inv. č. 274, obal Zápisy z porad OHI MK s SČS 1955 – 1956, č.j. 36.126/1955, zápis o 6. pravidelné poradě SČS s OHI ze dne 22. 4. 1955.

bude pojednáno v samostatných podkapitolách. Jednak jsou to abonentní koncerty pořádané přibližně jednou měsíčně v Rudolfinu. Prakticky stejný program opakovala ČF na tzv. lidových koncertech nejen v Praze, ale i na zájezdech po republice. Dále jsou to vystoupení k významným politickým událostem (výročí VŘSR, narozeniny Gottwalda, Stalina a Lenina, výročí vítězného února). Třetí skupinu tvoří účast na hudebních přehlídkách pořádaných Svazem československých skladatelů a na plenárních zasedáních Svazu. Tyto akce byly většinou věnovány tvorbě soudobých československých autorů.

Česká filharmonie dále často vystupovala na mimořádných koncertech (den Rudé armády, den československé armády, dny československo-sovětského přátelství, výročí konce války, výročí vzniku republiky, výročí významných bitev druhé světové války, slavnostní zasedání ÚV KSČ, výročí hornictva, výročí Rudého práva, výročí založení KSČ, dny československo-polského přátelství, životní jubilea významných politických funkcionářů lidově demokratických států atd.).

Pro období konce čtyřicátých a počátku padesátých let jsou charakteristické koncerty ve fabrikách pro pracující, které Česká filharmonie pořádala v rámci svých povinných kulturních brigád. V těchto případech hrál orchestr zdarma bez nároku na honorář pro hudebníky i dirigenta a vystoupení se konala na improvizovaných pódii přímo ve výrobních halách.

Menší skupinu tvoří vystoupení pro děti a mládež v Rudolfinu, i když ani tyto koncerty nejsou v činnosti ČF nezanedbatelnou položkou. Samostatnou skupinou pak jsou vystoupení České filharmonie na festivalových koncertech Pražského jara. ČF v osobě Rafaela Kubelíka stála u zrodu tohoto festivalu, a proto byla zpočátku jediným, později jedním z mála orchestrů, které se jej účastnili. Vystoupení ČF v rámci Pražského jara patřila k vrcholům koncertní sezóny.

4.1 Abonentní koncerty

Ačkoli se Česká filharmonie po roce 1948 musela podřídit kulturním požadavkům „nové doby“, podařilo se jí zachovat si alespoň malou míru nezávislosti při vytváření programů abonentních cyklů. Za to se jí dostávalo kritiky ze strany Svazu československých skladatelů, který její vedení obviňoval ze „špatného ideového zaměření“. Největší důraz kladla komunistická strana ve své kulturní politice na „budovatelskou“ tvorbu soudobých československých autorů. Jejich skladby byly nejvíce žádány, ale pro účely komunistické propagandy se daly využít jen některé. Ty však Česká filharmonie do abonentních cyklů prakticky nezařazovala. Osm abonentních koncertů ČF v první „poúnorové“ sezóně bylo sice téměř jednoznačně zaměřeno na soudobá díla, žádné však neneslo žádoucí znaky socialisticko-realistické tvorby.² Svaz československých skladatelů tento fakt opakovaně kritizoval a káral ČF za to, že „na jejích abonentních koncertech jsou ze současné hudební tvorby pouze díla symfonická bez určitého ideového obsahu“. Svaz argumentoval tím, že ČF je státním tělesem a pobírá státní subvence, „nemůže tedy uplatňovat onen zásadně ideově chybný a ve skutečnosti neopodstatněný argument hospodářské závislosti na okruhu starších hudebních děl.“³ Nevšimavost vedení ČF k nové hudební tvorbě ilustroval SČS na příkladu dvou soudobých kantát Jana Seidla a Vladimíra Sommera. ČF je zařadila na program mimořádných koncertů, sklídila za to však velkou kritiku. Podle SČS „není toto řešení uspokojujivé, naopak ukazuje to snahu vypořádat se s otázkou soudobé tvorby zcela povrchně, dáti jí zadost tímto minimem a odsunouti ji stranou, zatímco by se měla státi ideovým a

² V sezóně 1948/49 se na programu abonentních koncertů ČF objevila díla Honnogra, Šostakoviče, Stravinského, Berga, Gershwin a Bartóka, z české tvorby například symfonie Karla Háby a Dobiášova sonáta pro malý orchestr. Viz Hudební rozhledy, roč. 1, č. 1, str. 19.

³ Viz Hudební život v ČSR. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 2, str. 66.

obsahovým těžištěm celého abonentního programu.“⁴

Tento spor je typickou ukázkou neustálých bojů mezi ČF a SČS o podobu programu abonentních cyklů. V tomto případě prosazoval SČS zařazení dvou výše zmíněných budovatelských kantát do abonentního programu České filharmonie, která to však odmítala a nenechala si do svého dramaturgického plánu zasáhnout. Na její obranu v tomto sporu vystoupil poměrně razantně tehdejší šéf ČF Karel Šejna. Při diskuzi v Klubu československých skladatelů prohlásil, že „je to opovážlivost, dovolí-li si mladý skladatel – absolvent konzervatoře⁵ zadat svou skladbu k provedení České filharmonii. Neboť ona může do svého programu pojmout jen díla takových skladatelů, jejichž technická vyspělost je zárukou umělecké hodnoty díla.“⁶

Svaz československých skladatelů na Šejnovo vystoupení reagoval slovy, že „toto svědčí o zásadním nepochopení naléhavým potřebám naší doby. Je přece zřejmé, kam vede jednostranný důraz kladený na technickou vypracovanost díla a proč jeho obsahová stránka je dnes první podmínkou“. Jinými slovy, skladba nemusí být technicky na úrovni; nejdůležitější je její budovatelský obsah. Tato argumentace přesně odpovídá požadavkům, kladeným na soudobé autory: tvorba skladeb melodických, líbivých, nepřiliš složitých, navozujících pocity optimismu a hrdosti, s jasným socialisticko-realistickým námětem. Uvádění takovýchto děl se Česká filharmonie nemohla vyhnout, ale její vedení zásadně odmítalo zařazovat je do programů abonentních koncertů. Tato skutečnost byla označena jako „úchylka, která v celém našem dnešním kulturním snažení působí destruktivně.“ Největší kritiku sklídil sám Šejna, jehož slova, která pronesl na obranu ČF „bychom

⁴ Viz Hudební život v ČSR. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 2, str. 66.

⁵ Seidl i Sommer, o jejichž skladby v rozepři šlo, byli v té době velmi mladí a teprve vstupovali na hudební scénu.

⁶ Viz tamtéž.

z úst pokrokového umělce nejméně očekávali. Je jisté, že Šejna se záměrně vyhýbá aktivní ideové práci na poli hudebně kulturním.“⁷

Postup při zařazování novinek byl takový, že hodnotitelská komise SČS doporučila ČF konkrétní skladby k provedení a bylo na uměleckém vedení orchestru, které z nich budou nazkoušeny a uvedeny. Karel Ančerl se po svém nástupu snažil o urovnání vztahů s SČS a o omezení kritiky ČF ze strany Svazu (otázkou je, do jaké míry tak činil dobrovolně). Ve svém referátu o průběhu třetího roku pětiletky konstatoval, že „spolupráce s SČS zaručuje správné politické zaměřování dramaturgických plánů, zároveň však přináší spoluzodpovědnost SČS před veřejností při výběru nových děl.“⁸ Ančerl dokonce uznal, že „je povinností ČF dát svému posluchačstvu přehled o tvorbě spřátelených zemí a dát možnost porovnávání, jak v které zemi pokročili na cestě k socialistickému realismu.“⁹ Reagoval tak na fakt, že SČS doporučoval ČF k uvedení nejen díla českých skladatelů, ale i autorů ze SSSR a lidově demokratických zemí. Tato na první pohled kající Ančerlova stanoviska však zůstala jen v podobě oficiálních proklamací; v praktickém zaměření dramaturgie se v podstatě v následujících sezónách nijak neprojevila.

Způsob, jakým se snažil SČS prosazovat skladby soudobých autorů do programů nejen ČF, ale i dalších těles, byl obhajován mimo jiné tím, že je třeba materiálně zabezpečit československé skladatele. Často se „slušné“ finanční zajištění našich autorů srovnávalo s „obtížnou“ situací skladatelů v západní Evropě. Například v Rakousku údajně „není místa pro domácí soudobé skladatele v programech, které jsou sestaveny z komerčních hledisek. Ve Vídni se sice mnoho oficiálně mluví o podpoře vídeňské hudby,

⁷ Viz Hudební život v ČSR. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 2, str. 66.

⁸ Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, kart. Osobní spisy, obal Karel Kann, Referát uměleckého ředitele o průběhu 3. roku pětiletky.

⁹ Viz tamtéž.

ale skladatelé vědí, že to jsou jen nedělní řeči politiků, kteří se ve všedních dnech o politiku nestarají.“¹⁰ Podpora umělců u nás naproti tomu byla dávana za vzorný příklad toho, jak se komunistická strana stará o kulturní život, tedy nejen o umělce samotné, ale i o distribuci umění mezi široké masy obyvatelstva. Nikde již ale nebylo naplno řečeno, že se tato podpora týká v drtivé většině jen umělců politicky loajálních a že i distribuce kultury je ideologicky jasně vymezena, tj. pro lidové publikum se nehraje cokoli, ale jen to, co splňuje propagandistický cíl umění. V Československu se tedy „mají dobře“ všichni – umělci i posluchači. Umělci mají jistý příjem od státu a posluchačům je hudba dodávána levně, případně zdarma. Naproti tomu v Rakousku je „zvyšování cen pro umělce stále tíživější a ani široké publikum si dávno nemůže dovolit návštěvu koncertů, poněvadž často jízda elektrickou do koncertu je těžkým problémem.“¹¹

V následující sezóně (1949/50) nedošlo k větším změnám v dramaturgii, a proto Svaz československých skladatelů opět konstatoval, že „současný koncertní život se od dřívějšího valně neliší a že v důsledku toho neplní v patřičné míře úkoly, jež dnes připadají celé naší hudbě“.¹² Hlavní body kritiky se opět zaměřily na nedostatečné uvádění děl soudobých autorů („neustále se obehrávají tatáž díla tzv. světového repertoaru“). Opět byla kritizována malá lidovost koncertů a jejich přiblížení novému publiku. Za nejhorší nebezpečí v programech koncertů byla označena bezideovost a kosmopolitismus. Stejně jako v předchozí sezóně si ČF a další symfonická tělesa podle SČS „vzala malý příklad z umělců sovětských, kteří dovedli odhadnout, co se buduje, kteří postavili své umění do služby pokroku a vybírali pořady uvědoměle bojovně.“¹³

¹⁰ Viz Blaukopf, K.: Stagnace vídeňského hudebního života. In: Hudební rozhledy, roč. 4, č. 18, str. 58.

¹¹ Viz tamtéž.

¹² Viz Hudební rozhledy, roč. 3, č. 7, str. 185.

¹³ Viz tamtéž.

V sezóně 1950/51 se poprvé představil Karel Ančerl jako nový umělecký šéf České filharmonie. Stalo se tak na druhém abonentním koncertě ČF 16. listopadu 1950, na němž byla provedena Prokofjevova symfonie a 2. symfonie Michaila Čulakiho, funkcionáře Svazu sovětských skladatelů. Výkon Ančerlův i orchestru byl sice zhodnocen kladně, kritice se však nevyhnulo vedení ČF za to, že v tištěném programu nebyla uvedena informace, která by „osvětlujícím způsobem uvedla posluchače do konkrétních obrazů této programní sovětské skladby“.¹⁴ Obecně sklídila ČF v této sezóně pochvalu za dramaturgii abonentních koncertů; šest z nich bylo věnováno dílu Antonína Dvořáka. Uvádění jeho skladeb tvořilo spolu s díly Bedřicha Smetany páteř stranické kulturní politiky a jejich co možná nejširší zařazování do programů bylo tedy navýsost žádoucí.

Pro rok 1954 byly vypsány tři cykly; v rámci jednoho z nich – „Roku české hudby“ se na dirigentském stupínku před Českou filharmonií objevil po letech znovu Václav Talich.¹⁵ Jeho návrat byl asi největším a nejdojemnějším kulturním zážitkem sezóny. Při jeho vystoupení byla Smetanova síň zcela vyprodána, po jeho příchodu obecenstvo vstalo a uvítalo jej obrovským potleskem. Když z pódia odcházel, povstalo znovu a věnovalo mu dlouhé ovace.

Od roku 1955 se ČF řídila novými směrnicemi pro sestavení koncertní sezóny, které vypracovalo ministerstvo kultury. V dosavadních programech ČF shledalo ministerstvo řadu nedostatků, a proto nové směrnice obsahovaly především tyto požadavky: sestavit cyklus populárních koncertů pro pracující ze závodů a věnovat větší pozornost výchovným koncertům pro mládež a

¹⁴ Viz Premiéra nové sovětské symfonie. In: Hudební rozhledy, roč. 3, č. 5, str. 20.

¹⁵ Talich prožil pestré a smutné osudy. Po válce byl neprávem obviněn z kolaborace s nacisty, i když se jej v té době energicky zastal orchestr Národního divadla, který vydal jednoznačné svědectví o jeho nevině. I přesto mu byl dán zákaz vystupovat v Praze. Před ČF se vrátil až tímto koncertem v roce 1954, zřejmě díky iniciativě Karla Ančerla. Viz Holzknecht, V.: Česká filharmonie. Příběh orchestru. Státní hudební vydavatelství, Praha, 1963, str. 140-141.

koncertům v pohraničních okresech.¹⁶ ČF jako první státní orchestr „byla zavázána, aby mistrovským prováděním přibližovala širokým lidovým vrstvám díla našich i cizích skladatelů, aby vhodně volenými programy rozněcovala socialistické vlastenectví, vyjadřovala lásku našeho lidu k lidu SSSR a lidově demokratických zemí a touhu po míru i odvahu za mír bojovat.“¹⁷ ČF však přes neustálý tlak komunistické strany, potažmo SČS měla v této své roli velké rezervy. Směrnice pro sestavení koncertní sezóny, vydané v roce 1955, jsou důkazem toho, že ČF nevykonávala svou kulturně-politickou funkci zcela dle představ ústředních orgánů. Přesně o rok později ministerstvo kultury opět upozorňovalo ČF, aby „měla na paměti politický význam dramaturgie, jejímž úkolem je pomáhat v boji za mír, při budování socialismu v naší vlasti a přiblížit naši pokrokovou i klasickou hudbu nejširším vrstvám pracujícího lidu.“¹⁸ Vedení orchestru bylo důrazně doporučeno, aby se při sestavování programu na příští sezónu vyhnulo skladbám formalistického zaměření a zvolilo takové, které „v obecnstvu roznítí lásku k vlasti a k SSSR.“ Opět se připomíná základní ideologická linie, tj. boj za mír a za socialistického člověka prostřednictvím propagace českých národních klasiků a ruských a sovětských autorů. Z přehledu programu abonentních koncertů v sezóně 1957/58 je však patrné, že ČF zůstala těmito apely víceméně nedotčena.¹⁹

¹⁶ Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, kart. Ministerstvo kultury, obal MK koncerty, č.j. 23.525/55-III/2, směrnice pro sestavení koncertních plánů ze dne 29. 3. 1955.

¹⁷ Viz tamtéž.

¹⁸ Viz tamtéž.

¹⁹ Na programu osmi abonentních koncertů sezóny 1957/58 se v rozporu s požadavky SČS objevují pouze dva ruští autoři (Šostakovič a Prokofjev), čtyři soudobí čeští skladatelé (Kalabis, Dobiáš, Hanuš a Vomáčka) a tři čeští klasici (Dvořák, Martinů a Novák). Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, kart. Umělecká rada, obal Umělecká rada 1957, zápis ze schůze umělecké rady ze dne 8. 5. 1957.

4.2 Koncerty pro pracující a umělecké brigády

Základním požadavkem kulturní politiky komunistické strany bylo přiblížit hudbu širokým masám obyvatelstva, tedy pracujícímu lidu. Některé z těchto koncertů pořádala Česká filharmonie v rámci svého dramaturgického plánu jako „lidové koncerty“, některé odehrála jako tzv. umělecké neboli kulturní brigády. Duch doby zkrátka žádal, aby orchestr „přišel“ za lidmi na jejich pracoviště. Kultura tak měla být poskytnuta těm, kteří se k ní z různých důvodů nedostali, a tak jen v sezóně 1948/49 hrála ČF v Přerově, Ostravě, Třinci, Frýdku-Místku, Prostějově, Plzni, v modřanském cukrovaru, radotínské sokolovně a na dalších místech.²⁰

Umělecké neboli kulturní brigády byly po roce 1948 formou lidových koncertů, měly ovšem své specifické rysy. Česká filharmonie hrála bez nároku na honorář, vstupné pro posluchače bylo zdarma, koncerty tohoto typu se zpravidla konaly během dne přímo ve výrobních halách závodů a fabrik na improvizovaných pódiiích a účast pracujících byla v podstatě povinná. Typický byl i program: v naprosté většině se hrála „Má vlast“, případně některé všeobecně známé Dvořákovy dílo a výjimečně krátká skladba soudobého československého autora.²¹ Důvody pro takovýto výběr programu jsou v zásadě dva. Jednak dělnictvo nepatřilo k pravidelným návštěvníkům koncertních sálů a jejich znalost děl vážné hudby byla většinou velmi malá. Tomu bylo třeba přizpůsobit i náplň „brigádnických“ vystoupení; vybíraly se proto takové skladby, které byly tomuto druhu obecnosti přinejmenším povědomé a měly známou, jednoduchou a líbivou melodii.

²⁰ Viz Holzknecht, V.: Česká filharmonie. Příběh orchestru. Státní hudební vydavatelství, Praha, 1963, str. 132.

²¹ Například 8. května 1954 byla v rámci umělecké brigády ČF uvedena kantáta Jana Kapra „V sovětské zemi“ a skladba soudobého sovětského skladatele V. Asafjeva „Bachčisarajský fontán“. Jednalo se však v rámci brigád spíše o výjimky. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, Programy ČF 1953/54.

Druhý důvod programové náplně těchto koncertů – ideologický a propagandistický – se však zdá být mnohem důležitější. Smetanova „Má vlast“ byla všeobecně koncem čtyřicátých let povýšena na „vlajkovou loď“ socialistické kultury a Smetana sám označen za „umělce – budovatele“. Na jeho díle se demonstrovala velikost a bohatství české historie, krásy české vlasti, lidovost, optimismus, nadšení a budování lepší společnosti - zkrátka všechny aspekty socialistického realismu v hudbě. Pracujícímu lidu se tedy Smetanova díla na koncertech předkládala nikoli jen pro svou skutečnou uměleckou úroveň, ale patrně především proto, že se jich dalo snadno využít pro propagandistické účely. Jsou-li pracující masy správným způsobem manipulovány (v tomto případě prostřednictvím nevinného hudebního díla), stává se z nich tvárná hmota loajální k vládnoucímu režimu. Ve svém důsledku tedy nebylo zneužito jen Smetanovo dílo k propagaci budovatelské myšlenky, ale i samotná pracující třída jako objekt stranické agitace. Myšlenka koncertů pro pracující sama o sobě není negativní. Není jistě nic špatného na tom, aby si „vážná“ kultura našla cestu i k těm, kteří by se k ní sami nedostali. Její využití pro propagandistické cíle však veškerý dobrý úmysl zcela znehodnocuje.

Koncerty pro pracující měly také ukázat, že v socialistické společnosti jsou si všichni rovni bez ohledu na vzdělání nebo zaměstnání. Jasně to ukazuje heslo prvního „brigádnického“ koncertu České filharmonie: „Škodováci zdraví Českou filharmonii!“. V programu tohoto koncertu se uvádí, že „Státní orchestr České filharmonie v čele s Mistrem Rafelem Kubelíkem Vám hrají koncert symfonické hudby. Učiní tak zdarma, v plném pochopení dobrého přátelství pracujících škodováků s umělci slavného světoznámého hudebního souboru.“²² Tento koncert se konal 15. března 1948, byl tedy první v sérii

²² Viz Koláčková, Y.: Česká filharmonie 100 plus 10. Vydala Česká filharmonie, Praha, 2006, str. 187.

uměleckých brigád ČF po únoru 1948, ale nikoli úplně první tohoto typu.²³ Česká filharmonie hrála již 30. dubna 1947 v závodě Tatra Smíchov, rovněž pod Kubelíkovým vedením.²⁴

Během roku 1948 následovaly v rychlém sledu další kulturní brigády: v dubnu 1948 koncert v České Lípě ve Dvoraně pracujícího lidu n.p. Tatra – závod Klementa Gottwalda, koncert v tovární hale ČKD a v červnu koncert pro n.p. Baťa v Sezimově Ústí. Všechna tato vystoupení dirigoval Rafael Kubelík, který se však zakrátko rozhodl pro emigraci; bylo to po jeho posledním vystoupení s Českou filharmonií 5. července 1948, kdy dirigoval „Mou vlast“ pro XI. Všesokolský slet v Praze.

Kubelíkův odchod byl pro Českou filharmonii obrovský šok. Umělecké brigády však neustaly, spíše naopak. Po prázdninách roku 1948 jich ČF absolvovala neuvěřitelné množství; jen v průběhu září vystoupila v hale Staré ocelárny Vítkovických železáren, v Třineckých železárnách, v Plzeňském pivovaru a v Modřanském cukrovaru. V čele ČF již stál v této době Václav Neumann.

Hned do první „poúnorové“ sezóny zařadila ČF třináct lidových koncertů, které byly zaměřeny poněkud populárněji a měly seznámit novou posluchačskou obec především s klasickými díly českých autorů. Někdy se ale takové koncerty konaly i mimo plán; v takových případech byly většinou nařízeny Svazem československých skladatelů. Jako příklad „neplánovaného“ lidového koncertu můžeme uvést provedení „Symfonie svobody“ E. Schulhoffa. Toto dílo ČF uvedla v rámci svého řádného dramaturgického plánu v Rudolfinu 8. prosince 1950. Svaz československých skladatelů ovšem došel k závěru, že při provedení v poměrně malé prostoře Rudolfinu nemohla Schulhoffova symfonie vyvolat takový dojem, jaký skladatel zamýšlel, a proto

²³ Na programu byly Dvořákovy Slovácké tance. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, Programy ČF, sezóna 1947/48.

²⁴ ČF na tomto koncertě hrála Čajkovského Slavnostní předeheru. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, Programy ČF 1946/47.

bylo při diskusi v Klubu československých skladatelů rozhodnuto, že má být toto dílo provedeno na otevřeném prostranství a že mají být přítomni i zástupci z řad pracujících. ČF navíc sklidila kritiku za to, že se tato symfonie dostala na její pořad tak pozdě. Podle SČS „je to tím, že dosud nebylo správně přehodnocováno naše hudební dědictví a že výběr hudebních děl nebyl stavěn na správném marxistickém pohledu.“²⁵

Jednu z největších uměleckých brigád absolvovala ČF 20. února 1949 k výročí „Vítězného února“, kdy vystoupila pro stranickou buňku KSČ Smíchov a dělnické milice v Praze. Kromě tří částí „Mé vlasti“ zazněla československá a sovětská hymna a Internacionála. Kulturním brigádám neunikla ČF ani při svých zahraničních zájezdech; například v roce 1954 v rámci svého koncertního turné po NDR vystoupila zdarma pro sovětské vojáky.

Koncerty pro pracující se však nekonaly nutně jen přímo v závodních halách, ale dělníci byli mnohdy přiváženi do koncertních sálů. V takových případech se ovšem nejednalo o klasickou uměleckou brigádu, protože ČF za koncert dostala většinou zapláceno. Například 31. ledna 1949 zakoupilo vedení n.p. Křižík pro své zaměstnance koncert v Rudolfinu.²⁶ Časopis Hudební rozhledy tuto akci velmi pozitivně hodnotil: „Tak, jako si může určitý závod koupit celý koncert, tak si také může pro svoji závodní kapelu u některého skladatele objednat pochod, písničku, kantátu atd. To je právě jedna z nejúčinnějších cest k socialistickému realismu.“²⁷ Podobně oslavně se o tomto koncertu vyjádřil i deník Práce: „Náš sen o novém dychtivém obecnstvu se splňuje. Dík umělcům a n.p. Křižík, kteří tuto cestu tak šťastně našli!“²⁸ Velmi dobře vyzněla rovněž kritika této kulturní akce v deníku Mladá

²⁵ Viz Hudební život v ČSR. In: Hudební rozhledy, roč. 3, č. 4, str. 115.

²⁶ Na programu byl Chačaturjanův houslový koncert, Smetanova předehra Valdštýnův tábora a Glinkův Ruslan a Ludmila. Na housle hrála Otýlie Ungermannová a ČF dirigoval Karel Ančerl.

²⁷ Viz Koncert pro pracující. In: Hudební rozhledy, roč. 2, č. 7, str. 162.

²⁸ Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, kart. KA č.3 - Pozůstalost K. Ančerla, článek v deníku Práce ze dne 3. 2. 1949.

fronta, podle něhož „zaměstnanci Křížíka vytvořili pro tvorbu uměleckých hodnot prostředí ještě podnětnější, než staré, tzv. koncertní publikum. Obecenstvo jevílo pozorný zájem, naprostý nedostatek jakéhokoli snobismu a upřímné zaujetí pro krásu hudby.“²⁹ Toto „nové“ publikum však očividně nemělo s podobnými kulturními akcemi předchozí zkušenost, což soudobá kritika velmi obratně obešla: „Dokonce i tleskání po každé větě zní docela přirozeně – nechápu, věru, proč by se muselo v přestávkách mezi větami odbývat velebné ticho, když se potleskem často skladba lépe rozčlení a posluchači lépe zaktivizují.“³⁰

Probíhaly také koncerty pro dělnický dorost, v jejichž rámci se konaly besedy o vyslechnutých dílech. Tyto akce organizovalo většinou ministerstvo pracovních sil; ČF buď poskytovala dělnické mládeži slevu na řádné koncerty v Rudolfinu nebo pořádala speciální vystoupení přímo v učilištích.³¹

4.3 Přehlídky nové tvorby a plenární zasedání Svazu československých skladatelů

Hudební akce tohoto typu se konaly v pravidelných intervalech a na jejich programu byly ukázky z tvorby soudobých československých skladatelů. Jednalo se o několikadenní (zpravidla týdenní) přehlídky, které většinou probíhaly v pražském Rudolfinu a byly volně přístupné široké veřejnosti. V jejich rámci se na pódiu vystřídala řada nejrůznějších hudebních těles; od velkých pražských orchestrů (ČF, Symfonický orchestr hl.m. Prahy FOK,

²⁹ Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, kart. KA č.3 - Pozůstalost K.Ančerla, článek v deníku Mladá fronta ze 3. 2. 1949.

³⁰ Viz tamtéž.

³¹ Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, karta Ministerstvo kultury, Obal MK koncerty, č.j. 34.421/53-I/2, dopis ministerstva pracovních sil ze dne 29. 4. 1953.

SOČR),³² přes Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého, profesionální komorní uskupení,³³ pěvecké sbory a dechovky až po lidové, taneční a mládežnické soubory.

Zatímco přehlídky nové tvorby se omezily na sérii několika večerních koncertů, programy plenárních zasedání SČS byly daleko bohatší. Tyto „plenárky“³⁴ probíhaly intenzivně po celý týden denně od 8 do 22 hodin, přičemž veřejnosti přístupné byly jen odpolední přehrávky a večerní koncerty. Dopoledne byly na programu diskuse na rozličná témata týkající se hudební problematiky, které probíhaly zpravidla v malém sále Rudolfiny (dnes Sukova síň) a byly neveřejné. Na úvod každé diskuse zazněl referát na dané téma a její průběh pak řídila některá z čelných osobností SČS.³⁵

Denně od 15.30 se konaly veřejné přehrávky, zaměřené na různé hudební žánry (nové písně, operní tvorba, ukázky nových dechovek, populární

³² Ačkoliv přehlídky probíhaly v sídle ČF, byla účast velkých orchestrů na těchto akcích víceméně vyrovnaná. Na 1. plenární zasedání SČS v roce 1950 řídil vystoupení ČF Karel Šejna, v dalších letech pak Karel Ančerl.

³³ Například v roce 1951 se na vystoupeních v rámci 2. plenárního zasedání SČS představilo Doležalovo kvarteto a kvarteto JAMU. Na 1. oblastní přehlídce nové tvorby v roce 1952 vystoupilo Smetanovo kvarteto, České noneto, Hábovo kvarteto a Dechové kvinteto českých filharmoniků.

³⁴ Každé plenární zasedání mělo své oficiální budovatelské heslo; například v roce 1950 „Skladatelé jdou s lidem“ a v roce 1951 „Naše hudba bojuje za mír“. Podobná hesla zaštiťovala i přehlídky nové tvorby (v roce 1952 „Zpěvem k srdci – srdcem k lidu“).

³⁵ Jako příklad můžeme uvést program diskusí, které probíhaly v rámci 2. plenárního zasedání SČS v únoru 1951. V neděli 4. února od 10 hodin proběhlo slavnostní zasedání ÚV SČS, kterému předsedal A. Moyzes. Po uvítání hostů a slavnostních projevech pronesl generální tajemník SČS M. Barvík referát „O situaci na hudební frontě“. Druhý den dopoledne probíhala diskuse na téma programnosti v hudbě. Úvodní referát přednesl A. Sychra, který diskusi zároveň řídil. Tématem třetí diskuse byla „nová opera“, kde se úvodního slova ujal J. Tomášek. Čtvrtý den následovala diskuse o nové písni a sborové tvorbě s referátem J. Stanislava. Diskusí o populární hudbě, která proběhla pátý den, řídil V. Dobiáš a šestou diskusí o nových skladbách A. Moyzes. Na posledním zasedání se řešily úkoly hudební kritiky a vědy s úvodním referátem A. Sychry a za řízení J. Kapra. Ve stejný den se ve večerních hodinách konalo interní zasedání ÚV SČS, na kterém byl zhodnocen průběh celé „plenárky“. V neděli 11. února 1951 se od 8.30 konalo v Rudolfinu slavnostní závěrečné zasedání s projevy zahraničních hostů a hodnotícím referátem M. Barvíka. Toto zasedání řídil V. Dobiáš. Viz Program 2. celostátního pracovního plenárního zasedání Svazu československých skladatelů. In: Hudební rozhledy, roč. 4, č. 8.

symfonická hudba, nové kantáty a orchestrální skladby, ukázky z tvorby pro děti atd.). Večer pak byly na programu veřejné koncerty v Rudolfinu se skladbami soudobých československých autorů. Řada děl zde měla svou premiéru a výkony sólistů, komorních těles i orchestrů byly na velmi vysoké úrovni. Pro SČS nevystupovala ČF jen v rámci plenárních zasedání, ale i při jiných příležitostech.³⁶ „Plenárky“ však zůstávají v padesátých letech nejdůležitější hudební akcí organizovanou SČS a ČF neměla možnost se jim jakkoli vyhnout.

Přehlídky nové hudby byly poněkud skromnějšího rázu. Trvaly sice také zpravidla celý týden, ale v jejich rámci probíhaly pouze večerní koncerty v Rudolfinu. První taková přehlídka se konala v únoru 1952 a koncerty byly koncipovány tematicky (v jednotlivých večerech zazněla hudba symfonická, populární symfonická, komorní a skladby pro armádu). Na této přehlídce vystoupila Česká filharmonie pouze jednou, a to na zahajovacím koncertě 7. února pod vedením Karla Ančerla. Na programu měla 2. symfonii K. Šroma, violový koncert J. Kalaše, symfonický obraz Dimitrov od M. Barvíka³⁷ a Předehru socialismu od E. F. Buriana.³⁸

³⁶ V říjnu 1952 vystoupila ČF pro Svaz československých skladatelů pod taktovkou B. Bakaly a K. Šejny. Na programu byla „Mierová kantáta“ od Dezidera Kardoše, „Zpěv míru“ od Františka Hradila, napsaný na slova Vítězslava Nezvala a třetí část kantáty Jana Seidla „Lidé, bděte!“ s názvem „Da, my s vami“. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, Programy ČF 1952/53.

³⁷ Symfonický obraz Dimitrov je „pokusem o hudební monumentalizaci velkého revolucionáře, věrného spolupracovníka J. V. Stalina“. Jeho autor M. Barvík se velmi angažoval v SČS (byl jeho generálním tajemníkem) a zároveň byl také plodným skladatelem děl s revoluční a budovatelskou tematikou (Před příchodem Rudé armády, Stalin, Poděkování Sovětskému svazu, Ruky přeč od Koreje, Kantáta o Gottwaldovi, masové písně a tance atd.). Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, Programy ČF 1951/52.

³⁸ „Předehra socialismu je obrazem radostného nástupu našeho lidu Gottwaldovskou pětilétkou k socialismu a vyjadřuje elán radosti, který je motorickou silou tvořivé práce.“ Na přehlídce nové hudby o dva roky později, tj. v roce 1954 bylo provedeno další velké dílo E. F. Buriana: „Kantáta o svazu dělníků a rolníků“ na texty dělnického básníka O. Ježka, který v nich vyjádřil dík pracující třídě a KSČ za uskutečnění snů jeho života. Viz tamtéž.

4.4 Mimořádné koncerty

Velkou skupinu vystoupení ČF tvoří koncerty, pořádané při různých významných příležitostech. Některé z nich byly zařazeny v dramaturgickém plánu orchestru na daný rok, jiné byly dohodnuty až během sezóny. Mezi prvně jmenované patří především životní jubilea Stalina, Gottwalda a Lenina a výročí Vítězného února. K těmto výročím pořádala ČF slavnostní koncert prakticky každý rok.

Vystoupení zařazovaná až v průběhu sezóny byla často „na objednávku“ (pro KSČ, armádu, Svaz národní revoluce, Svaz československo-sovětského přátelství atd.). Povaze mimořádných koncertů odpovídal samozřejmě i program. V naprosté většině se hrály skladby soudobých československých autorů oslavující vůdčí osobnosti režimu, Sovětský svaz a budování socialismu. Často byli na programu soudobí sovětsí skladatelé a okrajově také ruští klasici. Součástí večerů bývaly slavnostní projevy (většinou Z. Nejedlého) a recitace poezie budovatelských básníků, kterou přednášely přední herecké osobnosti.

Jeden z prvních velkých koncertů tohoto typu se konal 20. prosince 1948 ve velkém sále Lucerny; jednalo se o slavnostní večer k počtě narozenin generalissima J. V. Stalina. Po československé a sovětské hymně následoval projev ministra školství, věd a umění Zdeňka Nejedlého, první věta z Leningradské symfonie a výběr ze sovětských sborů a písní, které předvedl pěvecký sbor Typografia.³⁹ Koncerty ke Stalinovým narozeninám se konaly pravidelně každý rok 20. prosince až do roku 1953 a vždy na nich účinkovala Česká filharmonie (viz níže).

První výročí Vítězného února nemohlo zůstat bez patřičných oslav, a tak

³⁹ Ze sovětských písní zazněly „Ach, ty stepi široká“, „Jízda buděného“ a „Vypřahajte chlapci koně“. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, Programy ČF 1948/49.

se 24. února 1949 uskutečnilo v Národním divadle slavnostní zasedání ÚV KSČ, kterého se účastnily všechny československé politické špičky a které bylo velkou ódou na Klementa Gottwalda. Program byl bohatý a vystřídal se zde dokonce dvě velká symfonická tělesa. V úvodu večera zazněl referát generálního tajemníka ÚV Rudolfa Slánského s názvem „Bez dvaceti let bojů Gottwaldova vedení KSČ nebylo by února 1948“. Herec Miloš Nedbal se zhostil recitace Nezvalovy básně „Klementu Gottwaldovi“ a orchestr Národního divadla poté zahrál Dobiášův slavnostní průvod s názvem „1948“.⁴⁰ Následovala recitace básně Vladimíra Majakovského „Z básně o Leninovi“, kterou přednesl Vítězslav Vejražka. Členové činohry Národního divadla sehráli dvě scény ze hry Nikolaje Pogodina „Kremelský orloj“ a na závěr zazněla v podání České filharmonie píseň od Otakara Jeremiáše „Jen dál“ na slova Jana Nerudy, kterou Jeremiáš sám dirigoval.

20. listopadu 1949 účinkovala ČF pod Neumannovým vedením na slavnostním koncertě k narozeninám K. Gottwalda. Program byl koncipován tak, jak to bylo běžné u koncertů tohoto typu; zazněly budovatelské a oslavné skladby soudobých československých autorů a díla českých národních klasiků.⁴¹

Stejně tomu bylo o měsíc později, kdy se ve Španělském sále na Pražském hradě konalo slavnostní zasedání ÚV KSČ na počest sedmdesátých narozenin J. V. Stalina. Ředitel Národního divadla Ladislav Boháč přednesl Nezvalovu báseň „Stalin“ a ČF pod Šejnovou taktovkou zahrála „Kantátu o

⁴⁰ Tato skladba zde zazněla ve své premiéře a orchestr ND dirigoval J. Krombholc. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, Programy ČF 1949/49.

⁴¹ Na programu byla „Lidová suita na témata československých národních písní“ od Víta Nejedlého, premiéra „Kantáty o Klementu Gottwaldovi“ od Vladimíra Sommera, Smetanova Česká píseň, Dvořákův Můj domov, a Janáčkova Symfonieta. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, kart. Ministerstva různé 1948 – 1953, obal Kancelář prezidenta, č.j. 1751/44 K/H, dopis ČF ze dne 4. 11. 1949.

Stalinovi“ od soudobého sovětského skladatele A. V. Alexandrova.⁴²

Do skupiny slavnostních koncertů pořádaných na počest vůdčích osobností ČSR a SSSR samozřejmě patří i oslavy V. I. Lenina. 20. ledna 1950 se na objednávku Krajského sekretariátu KSČ konal velký vzpomínkový večer ke 26. výročí Leninova úmrtí. Po projevu Zdeňka Nejedlého a recitaci básní oslavujících ruského vůdce zazněla československá a sovětská hymna, Internacionála a Čajkovského šestá symfonie. ČF dirigoval Václav Neumann bez nároku na honorář a rovněž orchestr účinkoval ten večer zdarma „se zřetelem k významu této kulturní akce“.⁴³

Slavnostní koncerty se konaly nejen k oslavě vůdců ČSR a SSSR, ale i dalších osobností lidově demokratických zemí. Například v roce 1956 se uskutečnilo vystoupení ČF k osmdesátým narozeninám prezidenta NDR Wilhelma Piecka.⁴⁴ ČF ve Smetanově síni dirigoval Karel Ančerl a zazněla Beethovenova Osudová symfonie a část „Mé vlasti“.

Tolik ke koncertům oslavujícím narozeniny Stalina, Gottwalda, Lenina a výročí Vítězného února. Tyto akce byly prakticky bez výjimky zařazovány do plánu ČF a počítalo se s nimi dopředu. Daleko větší skupinu však tvořila vystoupení, pořádaná při různých mimořádných příležitostech.

První z těchto koncertů se z dnešního pohledu jeví jako smutný paradox. Jednalo se o koncert k VII. Masarykovu dni československého

⁴² O podobnosti programové náplně svědčí i oslavy narozenin J. V. Stalina o dva roky později, tj. v roce 1951. Zde opět zazněly skladby soudobých sovětských autorů; Maněvičova kantáta „Za mír a demokracii“ a Chačaturjanova „Poema o Stalinovi“ pro sbor a orchestr. Závěrečný zpěv z této skladby prý v SSSR velmi zpopulárněl a stal se známým i u nás. V roce 1952 se ke Stalinovým narozeninám hrála Beethovenova 3. symfonie a Šostakovičova „Píseň o lesích“. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, Programy ČF 1951/52 a 1952/53.

⁴³ Viz Hudební archiv ČF, kart. Různé, obal Různé, č.j. KPO/Sn, dopis Krajského sekretariátu KSČ v Praze ze dne 13. 1. 1950.

⁴⁴ Jednalo se však spíše o výjimku. Slavnostní koncerty se konaly prakticky pouze k oslavě narozenin Stalina a Gottwalda a u příležitosti výročí Leninova úmrtí. Životní jubilea dalších vůdců lidově demokratických zemí se u nás koncertem oslavovala sporadicky.

zahraničí, který proběhl 7. března 1948. Záštitu nad ním převzal Edvard Beneš. Byl to snad poslední záchvěv „dřívější doby“, neboť Beneš byl zakrátko zbaven funkce prezidenta republiky a uvězněn ve své vile v Sezimově Ústí a Jan Masaryk 10. března za nevyjasněných okolností zemřel.

Rychlému spádu událostí odpovídal i jejich odraz v hudební oblasti. V překotné době krátce po „únoru“ se konaly mimořádné koncerty „nové společnosti“ jeden za druhým. Již 11. března 1948 proběhl v Rudolfinu první takový koncert. Pořádal jej Svaz národní revoluce a v podání České filharmonie zde zazněla celá „Má vlast“. Byl to jeden z posledních koncertů, který v Československu dirigoval Rafael Kubelík. Čtyři dny poté již hrála ČF pro dělnictvo ve Škodovce (viz výše) a jen do května 1948 projela téměř polovinu republiky s koncerty pro pracující lid.

Každoročně ČF účinkovala v rámci Měsíce československo-sovětského přátelství, které pořádal Svaz československo-sovětského přátelství vždy v listopadu k „oslavě a prohloubení československo-sovětské družby“.⁴⁵ Těchto oslav se účastnila všechna naše velká symfonická tělesa, komorní i pěvecké soubory a sólisté z Československa a SSSR a na programu byla hudba česká i ruská – klasická i soudobá.⁴⁶

Svaz československo-sovětského přátelství pořádal také koncerty ke dni Rudé Armády. Na jednom z nich účinkovala ČF 22. února 1950. Po projevu ministra obrany Ludvíka Svobody byla na programu šestá symfonie D. Šostakoviče a Symfonie svobody E. Schulhoffa. O několik dní později odehrála ČF mimořádný koncert ke 3. výročí podpisu smlouvy o přátelství a vzájemné pomoci s Polskem. Koncert pořádala Společnost československo-polského

⁴⁵ Viz Z pražských koncertů. In: Hudební rozhledy, roč. 5., č. 1, str. 34.

⁴⁶ První Měsíc československo-sovětského přátelství se uskutečnil v listopadu 1949 a na zahajovacím koncertě účinkovala ČF s K.Ančerlem. Na programu byly skladby M.I. Glinky, A. Chačaturjana a A. Balančivadzeho. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, Programy ČF 1949/50.

přátelství a v čele ČF stál polský dirigent Witold Rowicki.⁴⁷

Pravidelně vystupovala ČF na koncertech ke Dni československé armády. Jednalo se o velmi slavnostní akce a na programu se objevovaly především skladby soudobých československých autorů s vojenskou tematikou. 5. října 1950 se konal takovýto koncert pod heslem „Česká filharmonie armádě“ a zazněl na něm pochod Víta Nejedlého „Vítězství bude naše“, předehra Boleslava Vomáčky „Dukla“,⁴⁸ kantáta Jána Cikkerera „Zdravica Stalinovi“⁴⁹ a Čajkovského čtvrtá symfonie. O dva roky později byl koncert k oslavám Dne československé armády věnován pracujícím nakladatelství Naše vojsko.⁵⁰ Česká filharmonie hrála „Mou vlast“ pod vedením Václava Neumanna, který byl v té době šéfem Karlovarského symfonického orchestru.

Mimořádné koncerty se však nekonaly jen k oslavě mezinárodní družby nebo armády. Například v dubnu 1950 uspořádal velký koncert Svaz československých novinářů. Program se však od jiných mimořádných vystoupení příliš nelišil; Česká filharmonie zahrála v té době velmi protěžovanou kantátu Jana Seidla „Lidé, bděte!“.

O několik měsíců později – v září 1950 – účinkovala ČF na slavnostním večeru ke 30. výročí Rudého práva. Po československé a sovětské hymně

⁴⁷ O dva roky později, u příležitosti pátého výročí podpisu československo-polské smlouvy dirigoval ČF polský dirigent Jan Krenz a na programu byla mimo jiné symfonie od polského skladatele Vojtěcha Dankowského, který byl původem Čech. „Takto se krásně dokumentovalo bratrství československo-polské“. Viz Z pražských koncertů. In: Hudební rozhledy, roč. 5, č. 6.

⁴⁸ Vomáčka tuto předehru složil již dříve, ale na tomto koncertě zazněla v upravené podobě, protože autor „sám poznal, že mnoho lyrických episod vadí celkovému rázu skladby, a proto skladbu přepracoval. Úprava Vomáčkově Dukle rozhodně prospěla“. Viz Česká filharmonie armádě. In: Hudební rozhledy, roč. 3, č. 2, str. 26.

⁴⁹ „Cikkerova kantáta byla vybrána pro mezinárodní mírovou soutěž, kde má všechny předpoklady pro nejčestnější úspěch“. Viz tamtéž.

⁵⁰ Koncert byl jednou z mnoha kulturních akcí, kterou organizoval závodní klub ROH-Naše vojsko, přičemž koncerty vážné hudby byly stavěny na roveň s lidovou zábavou: příští program závodního klubu přinesl zábavnou estrádu s tancem a besedu s Dědou Mrázem. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, Programy ČF 1952/53.

zazněly projevy R. Slánského a A. Zápotockého, Internacionála a báseň Marie Pujmanové „K 30. výročí Rudého práva“, kterou recitoval ředitel Národního divadla L. Boháč.

7. listopadu 1951 se konal velký koncert k oslavě výročí VŘSR. ČF dirigoval Karel Šejna a na programu byla díla sovětských i klasických ruských skladatelů - Chačaturjana,⁵¹ Musorgského⁵² a Čajkovského.

Velký slavnostní koncert byl v únoru 1953 věnován Zdeňku Nejedlému. V úvodu zazněly fanfáry, které pro tuto příležitost zkomponoval národní umělec Otakar Jeremiáš, a báseň „Cesta Zdeňka Nejedlého“, kterou složil údajně sám Klement Gottwald. Následovaly další fanfáry, tentokrát z pera laureáta světové ceny míru a laureáta státní ceny Václava Dobiáše. Česká filharmonie odehrála dvě skladby Víta Nejedlého: „Lidovou suitu“ a pochod „Vítězství bude naše“. Poté byla přednesena báseň od Marie Pujmanové „Zdeňku Nejedlému“ a na závěr zazněly slavnostní prostory Marie Majerové, Václava Dobiáše a akademického sochaře Karla Pokorného.⁵³

Některé mimořádné koncerty byly spojeny přímo s mezinárodněpolitickými otázkami. V červnu 1950 byl například uspořádán koncert za svobodu Španělska s projevem Z. Nejedlého a recitací básně S. K. Neumanna „In memoriam Federico García Lorca“, kterou přednesl L. Boháč. Česká filharmonie hrála pochod V. Nejedlého „Vítězství bude naše“ a pěvecký sbor Typografia předvedl písně B. Vomáčky „Byli jsme a budem“ a V. B. Aima

⁵¹ „I když je Chačaturjan v některých skladbách nakažen zhoubným vlivem formalismu, většina patří k nejvýznamnějším vítězstvím sovětské hudební kultury.“ Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, Programy ČF 1951/52.

⁵² „V díle Musorgského se v 50. a 60. letech 19. století spojily všechny pokrokové složky národní cesty boje proti carské samovládě a statkářskému útisku.“ Viz tamtéž.

⁵³ O pět let později se konal podobný koncert k 80. narozeninám Zdeňka Nejedlého. Opět na něm účinkovala ČF a ČPS. Na programu byla výhradně díla jeho oblíbených českých klasických autorů: Smetanova Česká píseň, Fibichova 2. symfonie a Ostrčilova skladba Osirelo dítě. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, kart. Umělecká rada, obal Umělecká rada 1957, zápis ze schůze umělecké rady ze dne 8. 5. 1957.

„Jen dál“.

Z dalších mimořádných koncertů jmenujme například vystoupení na paměť Jana Masaryka v dubnu 1948 pod záštitou Z. Nejedlého, smuteční tryznu na paměť osvoboditele Prahy maršála P. S. Rybalka v září 1948 s projevem L. Svobody, tryznu za Jiřího Dimitrova v květnu 1949, koncert k 700. výročí hornictva v září 1949, koncert k 5. výročí bitvy u Dukly v říjnu 1949, vystoupení u příležitosti oslav druhého výročí založení NDR v roce 1951 nebo koncert k 10. výročí znárodnění československého gramofonového průmyslu v březnu 1956. Jedná se pouze o malý výčet vystoupení, která Česká filharmonie absolvovala na konci čtyřicátých a v první polovině padesátých let. Jejich program byl velmi podobný; v naprosté většině se stále dokola hrálo několik neprotěžovanějších děl soudobých československých autorů s údernou budovatelskou tematikou, oslavujících komunistický režim a jeho vůdčí osobnosti.

Na okraj uvedme, že po Stalinově smrti se konala řada mimořádných koncertů k uctění jeho památky. Tato událost byla vzpomenuata i na řádném koncertě ČF 7. března 1953, na němž na žádost Státního výboru pro věci umění vyzval ředitel ČF obecnostvo, aby povstalo a přednesl smuteční řeč, kterou předem od Státního výboru obdržel.⁵⁴

4.5 Koncerty pro děti a mládež

Děti a mládež byli důležitou cílovou skupinou komunistické propagandy, a proto jim byla věnována pozornost i v oblasti vážné hudby. Těmto koncertům však nelze upřít velmi pozitivní vliv v tom smyslu, že ačkoli byly vedeny v duchu agitačním, výrazně na nich převažoval hudebně-výchovný

⁵⁴ Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, kart. Ministerstvo kultury, obal MK koncerty, č.j. sine, dopis Státního výboru pro věci umění ze dne 6.3. 1953.

prvek. Dětem byly hrány úryvky známých děl, které pak byly slovně rozebírány a vysvětlovány („co tím autor chtěl říci“). Hudebníci zde také představovali jednotlivé hudební nástroje, ukazovali, co který nástroj dovede, jak zní, jaké jsou způsoby hry apod. Pro řadu dětí a mladých lidí to byla jejich první návštěva koncertu vážné hudby a první setkání s orchestrem. Kvalita výchovných koncertů byla velmi vysoká a jejich efekt lze tedy hodnotit jako nesporně kladný.

První koncert ČF pro děti a mládež proběhl začátkem roku 1951 a zazněly na něm první čtyři básně z „Mé vlasti“. Jeho ohlas byl tak velký, že koncert musel být opakován. Vystoupení pro děti a mládež byla pozitivně hodnocena i v soudobém tisku jako „velmi chvályhodné zařízení našeho státního orchestru.“⁵⁵ O jejich popularitě i dobrém vlivu na hudební výchovu dětí a mládeže svědčí i to, že přetrvaly dlouhou dobu po pádu komunistického režimu a byly v Rudolfinu pořádány ještě donedávna.

4.6 Příklad: sezóna 1952/53

Původní plán, navržený Uměleckou radou ČF pro sezónu 1952/53, byl ministrem školství, věd a umění Z. Nejedlým označen za nevyhovující a musel být přepracován. Za nepřijatelné považoval Nejedlý především to, že „program obsahuje většinou abstraktní hudbu, čímž se Česká filharmonie orientuje pouze na úzký okruh buržoasního obecnstva. S tím je třeba již skoncovat a ČF si musí dáti takový program, který by přitahoval a získával široké lidové vrstvy.“⁵⁶ Dramaturgický plán ČF byl tedy přepracován na základě konkrétních ministrových doporučení. Oproti původnímu programu

⁵⁵ Viz Z pražských koncertů. In: Hudební rozhledy, roč. 4, č. 2, str. 39.

⁵⁶ Viz NAP, Fond Ministerstvo školství a kultury 1952 - 1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie 1952, č.j. 66.936/52-VIII-IX/6, plán činnosti ČF na koncertní období 1952/53.

byla zařazena Fibichova „Noc na Karlštejně“, Ostrčilovo „Osiřelo dítě“, Foersterovo „Mládí“ a Nejedlého „Suita na národní písně“, kterou ministr v programech obzvláště postrádal. Byl naopak vyřazen Vranický, „který celkem obecnstvu nic neřekne“ a Brahmsovo „Requiem“ bylo nahrazeno jeho 1. symfonií. Nejedlý tento požadavek zdůvodnil tím, že „i zahraniční hosté se pozastavují nad tím, proč se u nás hraje Requiem, když není za koho.“ Přepracován byl také cyklus pro děti a mládež, kterému údajně „chyběla výchovná linie.“ Závěrem Nejedlý připomněl, že „Česká filharmonie musí pracovat takovým způsobem, aby široké masy lidu ze závodů chodily na její koncerty stejně jako dnes již chodí do našich státních divadel.“⁵⁷

Nový plán koncertů pro sezónu 1952/53 byl tvořen čtyřmi cykly. Jejich rozdělení se od jiných sezón výrazně nelišilo; byly to především dvě řady abonentních koncertů, čtyři koncerty k významným výročím (konkrétně narozeniny Stalina, Gottwalda, výročí VŘSR a Vítězného února), tři koncerty mimořádné (k 70. výročí souborného provedení „Mé vlasti“ a dva doprovody mladých sólistů), šest koncertů s účastí zahraničních dirigentů⁵⁸ a deset koncertů pro mládež s výkladem.

Celý jeden cyklus abonentních koncertů byl věnován dílu L. van Beethovena, přičemž při uspořádání tohoto programu se ČF řídila „vzorem programu Beethovenova cyklu Moskevské filharmonie.“ Ve druhém abonentním cyklu⁵⁹ bylo na základě ministrových připomínek „přihlédnuto k hudbě programní a k symfoniím s konkrétním obsahem a byly zařazeny

⁵⁷ Viz NAP, Fond Ministerstvo školství a kultury 1952 - 1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie 1952, č.j. 66.936/52-VIII-IX/6, plán činnosti ČF na koncertní období 1952/53.

⁵⁸ ČF požadovala především „dirigenty z lidových demokracií, s nimiž chceme nazkoušet programy ze skladeb té které země.“ Viz tamtéž.

⁵⁹ Druhý abonentní cyklus byl tvořen osmi koncerty, a to následovně: 1. Foerster, Ostrčil, Mahler; 2. Haydn; 3. Fibich, Vránek, Pauer, Čajkovskij; 4. Krejčí, Vivaldi, Slavický, Strauss; 5. Hanuš, Bartók, Debussy; 6. Trojan, Rosetti, Novák; 7. Weber, Suchoň, Brahms; 8. Händel. Viz tamtéž.

skladby západních klasiků, inspirované národní a lidovou hudbou.⁶⁰ Ze soudobé české hudby byla vybrána díla „s mírovou tematikou a novým vyjádřením socialistické skutečnosti.“⁶¹

Při výběru programu koncertů k důležitým státně politickým datům ČF „přímo přihlížela k tomu, aby provedené skladby měly co nejužší vztah k současnosti a aby zároveň daly novému obecenstvu přehled o nejlepších výtvorech klasické a soudobé hudby.“⁶²

Osou koncertů pro děti a mládež bylo stejně jako v minulých sezónách provádění Smetanovy *Mé vlasti* a ostatních jeho symfonických děl. Pro období 1952/53 bylo také zařazeno několik děl Beethovenových v souvislosti se speciálním cyklem, věnovaným tomuto skladateli, tak aby bylo na dopoledních výchovných koncertech využito již nazkoušených večerních programů. Nelze opomenout, že do dramaturgického plánu patřilo také šest koncertů Kühnova dětského sboru a Českého pěveckého sboru a devět koncertů komorních.⁶³

Kromě toho plánovala ČF na sezónu 1952/53 zájezdy do vojenských vycvikových táborů a koncerty pro závody. Na všech těchto koncertech slíbila

⁶⁰ Jako zástupce západní klasiky, inspirované lidovou hudbou, byla do plánu zařazena Debussyho *Iberia* s prvky španělského tanečního folkloru. V rámci tohoto cyklu byla také odehrána *Enšpíglova šibalství* od R. Strausse, a sice proto, že „v NDR byl vysloven podiv, že díla tohoto autora dosud nejsou po válce v ČSR do pořadů zařazována, ačkoliv tvoří součást nového repertoáru v NDR“. Viz NAP, Fond Ministerstvo školství a kultury 1952 - 1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie 1952, č.j. 66.936/52-VIII-IX/6, plán činnosti ČF na koncertní období 1952/53.

⁶¹ Jednalo se o Hanušovu *Symfonii míru* a Slavického *Dvě moravské suity*; obě skladby již dříve zvítězily na přehlídce lidové tvořivosti.

⁶² K významným politickým výročím byly provedeny čtyři koncerty: 1. k výročí VŘSR (Prokofjev – Alexandr Něvský, Šostakovič – Leningradská symfonie), 2. k narozeninám K. Gottwalda (V. Nejedlý – Suita na národní písně, Dvořák - Husitská, Janáček – Taras Bulba), 3. k narozeninám J. V. Stalina (Beethoven - *Eroica*, Šostakovič – *Píseň o lesích*, Alexandrov – *Kantáta o Stalinovi*), 4. k výročí února (Smetana - *Má vlast*). Viz tamtéž.

⁶³ V sezóně 1952/53 se jednalo o koncerty Dechového kvinteta ČF, Českého noneta a Smetanova kvarteta (vždy po jednom vystoupení), zbytek pak tvořily koncerty jednotlivých sólistů ČF.

„důsledně provést celé dílo Smetanovo, výběr z díla Dvořákova, Fibichova, Víta Nejedlého a Beethovenova.“⁶⁴ V této souvislosti vedení ČF konstatovalo, že „se stará o větší návštěvnost svých koncertů z řad nového obecnstva. Přibývá návštěvníků z řad mládeže, z nichž slušný počet tvoří učňové. V distribuci jsme ve spojení se závody a s Čedokem, n.p. hodláme projednat zájezdy na naše koncerty během celé sezóny.“⁶⁵

Česká filharmonie byla soudobým tiskem označována za „velkou hřivnu, kterou je třeba dobře využít“.⁶⁶ Dle tohoto hesla byla tedy do určité míry plánována i konkrétní programová náplň jednotlivých vystoupení. V popředí státní kulturní koncepce stálo především uvádění českých klasických autorů. Za dramaturgicky významný počín sezóny 1952/53 bylo proto označeno dvojí provedení „Mé vlasti“ a několika děl „posmetanovské“ generace – Janáčka, Foerstera, Nováka a Ostrčila; naopak kritiku sklidila malá pozornost dílu Dvořákova a Fibichova. ČF byla dále velmi pochválena za výběr Suity na národní písně od Víta Nejedlého, jako díla „významného českého pokrokového skladatele, který svou tvůrčí cestou dospěl až k socialistickému realismu“.⁶⁷ Stejně kladně byl hodnocen i fakt, že ČF zařadila do svých programů soudobá díla, která vítězně prošla Přehlídkou nové tvorby pražských skladatelů, pořádanou SČS (viz výše).

Výběr jednotlivých děl prošel tedy soudobou kritikou v podstatě velmi dobře. Celková dramaturgická linie ČF však dopadla ve zhodnocení Svazem československých skladatelů daleko hůře. Plán sezóny 1952/53 byl označen za „silně nevyrovnaný a dramaturgicky málo odpovědný“. Za

⁶⁴ Viz NAP, Fond Ministerstvo školství a kultury 1952 - 1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie 1952, č.j. 66.936/52-VIII-IX/6, plán činnosti ČF na koncertní období 1952/53.

⁶⁵ Viz tamtéž.

⁶⁶ Viz Hudební rozhledy, roč. 5, č. 15, str. 23.

⁶⁷ ČF sice za uvedení Nejedlého Suity byla pochválena, na druhou stranu jí však bylo připomenuto, že k dílu tohoto autora má větší povinnosti: „Orchestr čeká ještě mnoho radostné práce. Tvořivěji a hlouběji sáhnout do bohatého odkazu, zvláště jeho sovětské, závěrečné periody, který nám zanechal.“ Viz tamtéž.

nevyrovnanost mohl podle SČS především nežádoucí poměr mezi západní a ruskou klasikou.⁶⁸ Vedení ČF tak v dramaturgickém obrazu sezóny „hluboce podcenilo progresivní úlohu ruské hudební klasiky v našem životě a obrovský její vklad do hudební pokladnice národů“.⁶⁹

SČS se rovněž skepticky vyjádřil k plánu ČF uvést celé Beethovenovo dílo v jediné sezóně, protože tato „jednostrannost nevede k rozšíření obzorů obecnstva“.⁷⁰ Aby bylo uvedení Beethovenova cyklu ideově prospěšné, měla být jeho návštěva plánovitě organizována z řad pracujících na závodech a školní mládeže.

Vedení ČF bylo také upozorněno, že dosud nevyužilo možnosti uvést v cyklu celé mimooperní dílo B. Smetany nebo uspořádat cyklus ruské a sovětské hudby. Vůbec otázka postoje ČF k sovětské hudbě byla velmi citlivá. Ačkoliv k tomu bylo vedení orchestru tlačeno při sestavování plánu na sezónu 1952/53 Svazem československých skladatelů i ministerstvem školství, umění a osvěty, objevily se v dotyčné sezóně jen čtyři sovětské skladby (a to navíc na koncertech, které dirigoval sovětský dirigent).⁷¹ ČF také nezařazovala reprízy děl, která u nás uvedli sovětští umělci (včetně těch, která byla v SSSR vyznamenána Stalinovou cenou) a téměř nulovou pozornost věnovala hudbě neruských sovětských národů, přičemž se vymlouvala na nedostatek

⁶⁸ V dané sezóně skutečně díla západních klasiků drtivě převážila nad pouhými dvěma skladbami jediného klasika ruského (Čajkovského).

⁶⁹ Viz Hudební rozhledy, roč. 5, č. 15, str. 23.

⁷⁰ SČS nelibě nesl i to, že uvedením Beethovenova díla se sice vyšlo vstříc zájmu obecnstva, což mělo za následek okamžité vyprodání Beethovenova cyklu, ale počet abonentů na 2. řadu abonentních koncertů dosáhl jen 45%. Viz tamtéž.

⁷¹ „Počet sovětských skladeb na pořadu České filharmonie naprosto neodpovídá významné úloze, jakou sovětská hudba hraje v našem životě, i ohromné popularitě a lásce, jaké se těší u našeho lidu.“ Viz Hudební rozhledy, roč. 5, č. 15, str. 23..

materiálu.⁷² Tlak, kterému musela ČF při sestavování dramaturgického plánu, byl veliký a otázky typu „Chce snad Česká filharmonie dát svému obecenstvu na srozuměnou, že sovětská hudba nemá skladeb hodných našeho státního orchestru?“ byly na denním pořádku. Negativní postoj vedení ČF k zásahům zvenčí byl zřejmý a SČS s ním neustále bojoval. Na programu ČF totiž velmi záleželo, protože jako nejvýznamnější symfonické těleso měla ČF „ukazovat cestu vpřed“, což se ovšem nedělo zcela podle představ tvůrců kulturní politiky.

Bratrským vztahům k lidově demokratickým zemím dramaturgický plán ČF také neodpovídal. Jediným autorem z této oblasti, kterého ČF v sezóně 1952/53 zařadila, byl Béla Bartók. Tuto skutečnost SČS velmi kritizoval, protože podle něj „je spousta jiného materiálu, jinými slovy je co hrát“.⁷³

Česká filharmonie byla rovněž nabádána k větší dramaturgické odpovědnosti v oblasti české symfonické hudby.⁷⁴ Cílem (který ČF podle SČS nesplňovala) mělo být „ukázat celou šíři naší národní hudební kultury, vysoko vyzvednout vše kladné a velké od jejich začátků po dnešní hudbu a to vše jako nedílnou součást našeho boje za socialistické vlastenectví proti kosmopolitismu“.⁷⁵

V sezóně 1952/53 oslavil šedesátiny národní umělec Otakar Jeremiáš, předseda SČS. ČF nejenže nenaplánovala samostatný slavnostní večer z jeho

⁷² SČS navrhoval ČF řadu skladeb neruských sovětských autorů, které by mohla uvést a apeloval na to, že nedostatečné zařazování těchto děl volá po nápravě, na kterou není pozdě ani po vyhlášení dramaturgického plánu. Z děl, která SČS nejvíce prosazoval, uvedme například „Zakarpatskou skizzu“ (Gomoljak), „Moldavskou suitu“ (Pejko), „VII. suitu na čínská lidová témata“ (Saliman-Vladimirov), „Mládežnickou symfonii“ (Kapp), „Ázerbajdžánský mugan“ (Amirov), „Arménskou suitu“ (Aslamazjan), „Kolchozní písně“ (Knipper), „Tatarskou suitu“ (Žiganov). Viz Hudební rozhledy, roč. 5, č. 15, str. 23.

⁷³ V této souvislosti SČS velmi prosazoval například skladbu „Přísaha Stalinovi“ maďarského autora Kadosyho.

⁷⁴ SČS velmi kritizoval to, že v pořadech ČF není vůbec zastoupena česká hudba předsmetanovská.

⁷⁵ Viz Hudební rozhledy, roč. 5, č. 15, str. 24.

skladeb, ale nezařadila do sezóny ani jednu jeho orchestrální skladbu. Za opomenutí „Mistra, který věrně stál vždy na straně pokroku“ sklídila ČF ze strany SČS hluboké opovržení.

Stejně jako v předešlých sezónách vedlo vedení ČF boj s SČS ohledně uvádění skladeb soudobých československých autorů, především nositelů státních cen a vyznamenání. Na stránkách Hudebních rozhledů si SČS stěžoval, že ČF „trpí stále určitou nedůvěrou k našim skladatelům-laureátům“. V sezóně 1952/53 šlo konkrétně o díla laureátů státní ceny Ladislava Vycpálka a Rudolfa Kubína, o kantátu „V sovětské zemi“ od laureáta Stalinovy ceny Jaroslava Kapra (kterou ČF opakovaně odmítala uvádět) a o skladby laureáta státní ceny a mezinárodní ceny míru Václava Dobiáše. V programech řádných koncertů ČF nedostalo místo žádné z jeho propagandistických děl: komunistickou stranou velmi protěžovaná kantáta „Buduj vlast - posílíš mír“, jeho velké sborové písně „Komunistické straně“ a „Stalinovi“ a symfonický pochod „Únor 1948“. Kromě toho, že ČF nezařadila do dramaturgického plánu výše zmíněné autory, vytýkal jí SČS také přezíravost k brněnským a slovenským skladatelům a malou účast hostujících dirigentů.⁷⁶

Je tedy patrné, že ačkoliv SČS fungoval jako „prodloužená ruka“ komunistické strany v oblasti vážné hudby, neměl dostatečnou moc a sílu k tomu, aby vedení ČF přinutil k vytváření takových koncertních programů, které byly z ideologického hlediska žádoucí.⁷⁷ ČF si zachovala v dramaturgických otázkách poměrně vysoký stupeň svobody, i když se čas od času samozřejmě nevyhnula určitým ústupkům (kulturní brigády, nekonečné přehrávání „Mé vlasti“, účinkování na plenárních zasedáních SČS a na přehlídkách nové hudby, pro jejichž účely musela nastudovat soudobé skladby komponované v socialisticko-realistickém duchu). Přesto se však zdá,

⁷⁶ Kromě šesti koncertů, kde se počítalo se zahraničními dirigenty, řídili v sezóně 1952/53 všechny koncerty K.Ančeryl a K.Šejna.

⁷⁷ „Je třeba, aby plán České filharmonie měl svůj pevný profil, souhlasný s celým naším kulturně politickým životem.“ Viz Hudební rozhledy, roč. 5, č. 15, str. 24.

že jediný způsob, kterým mohl SČS na vedení ČF vyvíjet určitý nátlak, byla otevřená (a velmi obšírná, často až hrubá) kritika na stránkách Hudebních rozhledů. Existovaly jistě mantinely dané stávajícím režimem, které nebylo možné překročit, ale v jejich rámci bylo množství cest a variant, které si ČF mohla dovolit při tvorbě programu využít. Volila přitom vždy takové, které jí umožnily zachovat si důstojnou tvář, úroveň a uměleckou kvalitu. Jen díky tomu se nestala pouhým propagandistickým nástrojem, plnícím kulturní politiku komunistické strany, neklesla na úroveň řadového poslušného orchestru, ale zůstala na uměleckém vrcholu mezi světovými hudebními špičkami.

5. Organizační struktura České filharmonie

5.1 Ředitel orchestru

Česká filharmonie byla znárodněna dekretem prezidenta republiky č. 129 Sb. s účinností od 1. prosince 1945. Organizační řád orchestru byl však poprvé projednáván až na schůzi předsednictva Hudební komise při ÚV KSČ 16. října 1947, v jejímž čele stál skladatel Václav Dobiáš.¹ Návrh předložený ministerstvem školství a osvěty se značně lišil od představy Hudební komise,² a jednání proto trvala poměrně dlouho. Výsledek se spíše blížil původnímu návrhu komise a v roce 1949 byl konečně výnosem ministerstva školství, věd a umění stanoven Organizační řád státního orchestru ČF.³

Hned v následujícím roce však Svaz československých skladatelů přišel s návrhem na reorganizaci ČF. Jeho výhrady k fungování a především politické prezentaci orchestru byly dosti zásadního rázu. Svaz kritizoval především

¹ Dobiáš byl z funkce předsedy Hudební komise při ÚV KSČ později odvolán. Byl kritizován za to, že se mu nepodařilo z Hudební komise vybudovat koordinační a poradní orgán a že je příliš zaneprázdněn jinými funkcemi. Ve druhé polovině padesátých let převzal po Otakaru Jeremiášovi funkci předsedy Svazu československých skladatelů.

² MŠO navrhovalo, aby v čele ČF stál ředitel jmenovaný ministrem školství bez vyjádření odborných institucí. Veškerá moc měla spočívat na uměleckém řediteli. Náměstek uměleckého ředitele nesměl být zároveň dirigentem, ale pouze lektorem. Hudební komise viděla organizační strukturu ČF odlišně. Podle ní měl být uměleckým ředitelem hlavní dirigent orchestru a jeho náměstkem druhý dirigent. Dále měl stát v čele ČF administrativní ředitel a dva zástupci závodní rady z řad orchestru. Všechny členy vedení měl jmenovat ministr školství, a to následovně: uměleckého ředitele a jeho náměstka na návrh AMU Praha a Brno, Syndikátu českých skladatelů, Syndikátu výkonných umělců a příslušníků svazu ROH; administrativního ředitele po dohodě s ministrem vnitra a financí; dva zástupce závodní rady na návrh závodní rady a se souhlasem Svazu ROH. Viz NAP, Fond KSČ-ÚV 1945-1989, oddělení kulturně-propagační a ideologické, arch.jednotka 721, zápis ze schůze předsednictva hudební komise při ÚV KSČ dne 16. 10. 1947.

³ Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha Česká filharmonie 1948, č.j. 199.749/48, výnos MŠVU č. B-245234/48-II z 8. března 1949.

nevhodnou programovou linii sezóny, koncerty „starého“ stříhu, malou politickou angažovanost ředitele Šejny, pasivitu závodní organizace KSČ a převahu západních hostů – dirigentů. Na základě tohoto hodnocení navrhoval nápravná opatření, například vytváření programů sezóny ve spolupráci s SČS, větší účast dirigentů ze SSSR a lidově demokratických zemí, dosazení Karla Ančerla nebo Františka Stupky do čela orchestru, „odklizení“ Šejny do Československého rozhlasu v Brně a Neumanna do Moravské filharmonie Olomouc, větší iniciativu závodní organizace KSČ, konkrétní vymezení pravomocí administrativního ředitele, ustavení tajemníka ČF jako kulturně politického pracovníka (navrhován např. skladatel Josef Stanislav) a „pročištění“ orchestru s tím, že „dobrých hráčů je dostatek“.⁴ Ne všechny tyto návrhy byly MŠVU vyslyšeny, nicméně důležité je, že se jedná o vůbec první kritické vystoupení SČS vůči vedení ČF. Snaha SČS prosazovat své představy v ČF především ve smyslu dramaturgickém je naprosto zřejmá a je typická pro celé následující desetiletí. Třecí plochy mezi ČF a SČS byly v padesátých letech poměrně značné; charakteristické jsou hlavně otázky týkající se konkrétní programové náplně a účasti zahraničních umělců.

Organizační řád státního orchestru ČF, vydaný v roce 1949, byl o pět let později nahrazen řádem novým, který však obsahuje minimální změny.⁵ Podle tohoto řádu stojí v čele ČF ředitel, kterým byl od roku 1949 Karel Šejna (zaujal místo Rafaela Kubelíka, který emigroval), v letech 1955-1958 Karel Pravoslav Sádlo⁶ a po něm funkci zastával velmi dlouho skladatel Jan Pauer. Ředitele ČF

⁴ Viz NAP, Fond KSČ-ÚV 1945-1989, oddělení kulturně-propagační a ideologické, arch.jednotka 722, návrh SČS na reorganizaci ČF.

⁵ Podle §13 organizačního řádu ČF se ruší výnos MŠVU z roku 1949. Viz NAP, Fond Ministerstvo kultury, karton 192, inv.č. 280, obal Hudební tělesa Praha – Česká filharmonie 1952-1959, č.j. 7.367/53, návrh organizačního řádu ČF.

⁶ K. P. Sádlo byl jmenován do funkce ředitele ČF tehdejším ministrem Ladislavem Štollem dle §8 organizačního řádu ČF. Sádlo se funkce ujal 1. prosince 1955. Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, karton Osobní spisy, obal K. P. Sádlo, č.j. 62.955/55, výnos MK o jmenování do funkce ředitele ČF.

jmenoval podle §2 organizačního řádu z roku 1954 ministr školství, věd a umění, jemuž byl ředitel ČF odpovědný. Vedl hospodaření orchestru, předkládal návrhy uměleckého a hospodářského plánu a zastupoval ČF navenek. V jeho nepřítomnosti přebíral jeho funkci zpravidla hlavní dirigent.⁷

Ředitel byl z titulu své funkce odpovědný za veškerou činnost ČF a všech přidružených uměleckých složek. Těmi bylo původně jen České trio,⁸ Smetanovo kvarteto, houslistka Marie Hlouňová a klavírista Zdeněk Jílek.⁹ V roce 1951 rozhodlo ministerstvo kultury také o přiřazení Českého noneta¹⁰ a o rok později Českého pěveckého sboru,¹¹ jehož součástí byl i Kühnův dětský sbor. Tím se statut ČF změnil; stala se z ní velká kulturní instituce, zastřešující sólisty, komorní tělesa, symfonický orchestr a pěvecký sbor. Důvod byl především kulturně politický; snahou ministerstva kultury bylo „zvokalisovat koncerty prvního státního orchestru a vytvořit z České filharmonie umělecký ústav po vzoru Moskevské a Leningradské filharmonie. Proto se ministr školství a kultury univ.prof. Dr. Zdeněk Nejedlý rozhodl přiřazení k České filharmonii Český pěvecký sbor, náš přední kantátový

⁷ Viz §8, odst. 2 organizačního řádu ČF, vydaného 16.11. 1954.

⁸ V Českém triu působili v této době umělecké špičky A. Plocek, M. Sádlo a J. Páleníček. Spolu se Zdeňkem Jílkem byli oficiálně jmenováni sólisty ČF na počátku roku 1949. Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha Česká filharmonie 1949, č.j. 33437/49-V/3a, jmenování sólistů ČF.

⁹ Tito sólisté uzavřeli s ČF smlouvu, kterou se zavázali splnit ročně osm koncertů za měsíční honorář 5000,- Kčs. Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha Česká filharmonie 1951, č.j. 142.303/51-V/6, úmluva o splnění počtu koncertů.

¹⁰ České noneto bylo k ČF přiřazené od 1. září 1952 ve složení Emil Leichner – housle, Vilém Kostečka – viola, Josef Šimandl – violoncello, Oldřich Uher – kontrabas, Václav Žilka – flétna, František Hanták – hoboj, Oldřich Pergl – klarinet, Václav Řezáč – fagot a Josef Hobík – lesní roh. České noneto se smluvně zavázalo k provedení dvaceti koncertů ročně v rámci dramaturgického plánu ČF a jeho členové se stali zaměstnanci ČF. Uměleckým vedoucím ČN byl V. Kostečka. „Přiřazením těchto umělců k ČF odpadlo dosavadní nedůstojné subvencování jejich činnosti, poskytování celoročních placených dovolených dřívějšími zaměstnavateli a bezplánovité řízení jejich koncertní činnosti.“ Viz NAP, Fond MŠK 1952-1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie, č.j. 64.387/52-V/6, informativní zpráva o organizaci státního orchestru Česká filharmonie.

¹¹ Od 1. ledna 1952 byl plný název sboru Český pěvecký sbor při státním orchestru Česká filharmonie.

sbor.“¹² Umělecké vedení (konkrétně Ančerl) s přiřazením Českého noneta a ČPS zásadně nesouhlasilo, neboť „to přináší dramaturgické problémy“.¹³ Proti rozhodnutí ministerstva však v této otázce nebylo odvolání. Všechna výše uvedená opatření byla oficiálně přijata proto, aby se „širokým vrstvám lidu dostalo možnosti slyšeti symfonická, kantátová¹⁴ a komorní díla hudebních klasiků a nová pokroková díla současných skladatelů českých, slovenských, ze států lidových demokracií a zvláště pak ze SSSR v umělecky nejhodnotnějším provedení předních našich i zahraničních umělců.“¹⁵ Česká filharmonie jakožto státní hudební těleso, „jehož úkoly vyplývají z kulturně politické linie KSČ a z mírové politiky státu“¹⁶ neměla možnost toto rozhodnutí i přes svůj výhradní nesouhlas nijak zvrátit. Roční program orchestru měl tak nově obsáhnout celkem sedmdesát pět koncertů,¹⁷ program sboru dvacet koncertů s orchestrem a pět bez doprovodu, pět vystoupení patřilo Kühnovu dětskému sboru a zbytek připadl na účinkování ČF a ČPS ve filmu a na kulturních brigádách.¹⁸

¹² Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha Česká filharmonie 1951, č.j. 142.303/51-V/6, rozhodnutí o přiřazení ČPS k ČF.

¹³ Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, karton Osobní spisy, obal Karel Kann, Referát uměleckého ředitele ČF o průběhu třetího roku pětiletky.

¹⁴ Kantátová tvorba, jejíž náměty byly v naprosté většině budovatelské, prožívala v této době nesmírný rozmach a její časté provádění bylo ze strany KSČ přímo vyžadováno, neboť svým úderným obsahem a interpretací nejlépe odpovídala propagandistickým cílům strany.

¹⁵ Viz NAP, Fond MŠK 1952-1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie, č.j. S/1-363.2-1/2-1952, návrh vládního usnesení na začlenění ČPS do ČF.

¹⁶ Viz NAP, Fond MŠK 1952-1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie, č.j. 64.387/52-V/6, informativní zpráva o organizaci státního orchestru Česká filharmonie.

¹⁷ Konkrétně se jednalo o 33 koncertů abonentních, 12 koncertů pro mládež, 15 mimořádných a 15 festivalových a zájezdových.

¹⁸ Viz NAP, Fond MŠK 1952-1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie, č.j. S/1-363.2-1/2-1952, návrh vládního usnesení na začlenění ČPS do ČF.

5.2 Umělecká rada

Poradním orgánem ředitele byla umělecká rada, jejímž předsedou byl ředitel sám. Členy umělecké rady byli podle §9 organizačního řádu z roku 1954 dva zástupci Svazu československých skladatelů, hlavní dirigent, hlavní sbormistr, zástupce orchestru, zástupce smíšeného a dětského sboru a zástupce jednotné odborové organizace.¹⁹ Členy jmenoval a odvolával ministr kultury²⁰ na návrh Svazu československých skladatelů a jednotné odborové organizace.²¹ Členství bylo čestnou funkcí. Zasedání rady svolával ředitel minimálně jednou za měsíc. Ministr kultury mohl ustanovit některého vynikajícího umělce jako zvláštního poradce pro umělecké otázky (případ Karla Šejny, Václava Talicha a Františka Stupky v padesátých letech).²²

Umělecká rada především určovala dlouhodobý plán a konkrétní programovou náplň koncertů. Volnost jejího rozhodování byla poměrně velká; výnosy ministerstva kultury nebyly v tomto ohledu závazné, ale sloužily spíše jako vodítko, jehož se ČF měla držet. Z dramaturgie orchestru v padesátých letech vyplývá, že se ČF dařilo do určité míry zachovat si prostor pro vlastní výběr repertoáru. Faktem ale samozřejmě zůstává, že konkrétní

¹⁹ Například v květnu 1957 v umělecké radě zasedali: V. Talich, F. Stupka, K. Ančerl, K. Šejna, J. Kühn, dále J. Kapr a J. Pauer (zástupci SČS), J. Vlček jako zástupce závodní rady ČF, S. Novák za Český pěvecký sbor, F. Fišer za orchestr ČF. Předsedou byl K. P. Sádlo jakožto ředitel ČF. Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, karton Umělecká rada, obal Umělecká rada, zápis ze schůze umělecké rady ze dne 8. 5. 1957.

²⁰ Konkrétní návrh podával ministrowi po slyšení příslušných institucí Odbor hudebních institucí MK, jehož vedoucím byl Miroslav Barvík. Viz NAP, Fond Ministerstvo kultury, karton MK č. 192, inv. Č. 280, obal Hudební tělesa praha – Česká filharmonie 1953-1956, č.j. 13.090/56, návrh na jmenování umělecké rady ČF.

²¹ Kandidátem Svazu československých skladatelů na zástupce v Umělecké radě ČF byl například v roce 1958 J. Zich. Měl zaujmout místo J. Pauera, který byl 15. 2. 1958 jmenován ředitelem ČF. Ve stejné době nominovala Závodní rada ROH na svého zástupce člena orchestru Karla Novotného místo J. Vlčka, který rezignoval. Viz NAP, Fond MŠK, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie, č.j. 14.692/58, změny ve složení umělecké rady.

²² Viz §9 organizačního řádu ČF, vydaného 16.11. 1954.

dramaturgický plán podepisoval ministr školství a kultury.²³ Cesta, jak ČF usměrnit, byla tímto dána; kdyby se ministr rozhodl dramaturgický plán odmítnout, musela by jej ČF přepracovat. Docházelo sice čas od času k dílčím úpravám programových návrhů na příští sezónu,²⁴ nikdy však ministerstvo neodmítlo plán jako celek.

Umělecká rada také jednala o konkrétních domácích i zahraničních dirigentech a sólistech. Zde byly její manévrovací možnosti poněkud omezenější; naprostá většina hostů ČF v padesátých letech pocházela z lidově demokratických zemí.²⁵ Každá návštěva z ciziny musela být předem schválena ministerstvem školství, věd a umění, ohlášena stálé komisi pro evidenci, organizaci a koordinaci zahraničních návštěv²⁶ a také Národní bance z důvodu finančního zajištění vzhledem k možným valutovým potížím. Administrativní ředitel ČF zasílal každoročně vládní komisi pro styky s cizinou seznam cizích hostů pro následující sezónu. U každého zahraničního umělce bylo uvedeno jméno, nástroj (případně dirigentské hostování), země, odkud pochází, datum koncertu, program, délka pobytu a honorář.

Prostřednictvím umělecké rady mohl orchestr ČF uplatňovat některé závažné stížnosti. Například v dubnu 1956 přednesl Karel Ančerl na schůzi

²³ Umělecké vedení ČF se každoročně dostavovalo na ministerstvo kultury, kde jim byly sděleny názory a připomínky k předloženému plánu na následující rok.

²⁴ Například plán na koncertní sezónu 1956/57 hudební odbor MK schválil s doporučením, aby „ředitelství ČF uvážilo zařazení vhodných děl B. Vomáčky a L. Vycpálka, kteří jubilují v první polovině roku 1957.“ Tento požadavek ČF splnila. Viz NAP, Fond Ministerstvo kultury, karton MK č. 192, inv. č. 280, obal Hudební tělesa Praha – Česká filharmonie 1953-1956, č.j. 43.843/56, schválení koncertního plánu.

²⁵ Například v sezóně 1950/51 účinkovalo s ČF celkem dvanáct zahraničních umělců, z toho 4 ze SSSR, 3 z Maďarska, 1 z Bulharska, 1 z NDR, 1 z Polska, 1 z Itálie a 1 ze Švýcarska. Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha Česká filharmonie 1950, č.j. 172.107/50-V/4, dopisy zaslané Českou filharmonií MŠVU ze dne 18. a 22. 7. 1950.

²⁶ Vedení ČF obdrželo dopisem z 31. 8. 1948 od předsednictva vlády speciální formuláře pro hlášení zahraničních návštěv. Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, karton Ministerstva různé 1948-1952, složka Předsednictvo vlády, obal Úřad předsedy vlády, č.j. 111.729/48, zaslání formulářů pro hlášení zahraničních návštěv z 31.8. 1948.

umělecké rady oficiální stížnost členů orchestru a dirigentů ČF na to, že jsou příliš přetíženi.²⁷ Na jejím základě rozhodl ředitel ČF K. P. Sádlo o nutnosti odlehčit orchestru tak, že se do abonentních řad vloží koncerty Českého pěveckého sboru, komorních těles a sólistů.

Kromě schůzí umělecké rady svolával ředitel ČF také gremiální porady, kterých se účastnil jen úzký okruh vedení ČF (ředitel, šéfdirigent a administrativní ředitel) a několik zástupců orchestru.²⁸ Na těchto poradách se projednávaly otázky zájezdů ČF (kam a za jaké diety), pořad konkrétních koncertů, programy turné, konkurzy, návrhy příští sezóny tak, jak prošly uměleckou radou a běžné provozní věci, týkající se orchestru (šití fraků, přidělování bytů z kvóty ministerstva školství atd.). Je ovšem třeba říci, že tyto porady nerozhodovaly o konkrétních zájezdech či programech. O tom, kam ČF pojede a v jakých termínech, rozhodovalo ministerstvo kultury a umělecká rada ČF se pak usnesla na konkrétním programu. Gremiální porady sloužily spíše pro upřesnění a organizační zajištění již dohodnutých akcí.

Hlavního dirigenta, hlavního sbormistra, dirigenta a sbormistra jmenoval ministr kultury na návrh ředitele ČF. Šéfdirigent podával po poradě s hlavním sbormistrem řediteli návrh ročního i dlouhodobého uměleckého programu.²⁹

²⁷ Ve stížnosti se mimo jiné praví, že „orchestr a stejně i dirigenti jsou přetíženi. Je třeba více hostů dirigentů. Je též nutno uvážit, jak má vypadat reálný provoz orchestru. Nynější tempo nelze vydržet.“ Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, karton Umělecká rada, obal Umělecká rada, zápis ze schůze umělecké rady ČF, konané v Rudolfinu 5. 4. 1956.

²⁸ Například v roce 1957 se většiny gremiálních porad účastnili K.P. Sádlo, K. Ančerl, M. Sádlo, S. Motlík, K. Knejfl a K. Kann. Na některé schůze býval přizván také K. Šejna, F. Konětopský, F. Fišer a K. Novotný. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton Umělecká rada, obal Gremiální porady 1956-1957.

²⁹ Viz §10 organizačního řádu ČF, vydaného 16.11. 1954.

5.3 Správní orgány

Běžný provoz České filharmonie (vyjma otázky umělecké) zajišťoval hlavní účetní a především administrativní správce. Oba jmenoval ministr kultury; administrativního správce na návrh ředitele ČF.³⁰

Funkci administrativního správce ČF zastával téměř dvacet let Karel Kann. Od roku 1926 působil na ministerstvu školství a osvěty jako vrchní odborový rada. V říjnu 1948 navrhlo kulturní oddělení ministru školství, aby dosadil do České filharmonie administrativního ředitele, a to formou prozatímního dekretu, protože nebyl dosud vypracován organizační statut orchestru. V této souvislosti padlo poprvé jméno Karla Kanna, u něhož došlo kulturní oddělení k názoru, že „je náležitě vybaven potřebnými zkušenostmi, administrativními schopnostmi a zkušenostmi ve styku s uměleckým světem, zejména hudebním. Kann si vždy zachoval samostatný názor a jeho styky s umělci nevedly nikdy k tomu, aby jeho stanovisko bylo jimi osobně ovlivňováno.“³¹ Na základě tohoto hodnocení jej tedy několik dní nato ministr pověřil administrativní správou ČF. Ve smyslu nového organizačního řádu ČF, vydaného v roce 1949, byl jmenován administrativním ředitelem³² a dosavadní komisař František Bartoš byl jmenován lektorem České filharmonie³³ na dobu tří let.³⁴ Když byl v roce 1954 vydán nový organizační řád ČF, Kannova pozice byla přejmenována na administrativního správce při

³⁰ Viz §11 organizačního řádu ČF, vydaného 16. 11. 1954.

³¹ Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha Česká filharmonie 1948, č.j. B 204412/48-II/1, návrh na dosazení administrativního ředitele ČF ze dne 13. 10. 1948.

³² Viz §8 organizačního řádu ČF, vydaného 24. 9. 1949.

³³ V roce 1951 rozhodlo MŠVU o přeložení Bartoše do Muzea Bedřicha Smetany a na jeho lektorské místo v ČF byl jmenován Vladimír Sommer. Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha Česká filharmonie 1950, č.j. 173.110/50-V/4, návrh Kulturní rady MŠVU na personální změny v ČF.

³⁴ Viz §16 organizačního řádu ČF, vydaného 24.9. 1949.

faktickém zachování popisu práce.

Kann byl členem KSČ a od svého nástupu do ČF působil mj. v útvaru kádrové evidence ČF.³⁵ V roce 1958 se stal ekonomickým náměstkem ředitele ČF a v této funkci zůstal až do roku 1965, kdy odešel do důchodu.

Administrativní správce byl podřízen přímo řediteli ČF a odpovídal za hospodárné a účelné řízení správního provozu.³⁶ Vedl veškerou korespondenci ČF a účastnil se zájezdů mimo Prahu nebo za hranice, byl-li na ně úředně vyslán MŠVU. Pravidelně referoval ministru školství o hospodářské situaci³⁷ a plnění úkolů v ČF. Ve třetím roce 1. pětiletky ve svém hlášení například konstatoval, že „se nám splňují různé velké touhy, o nichž se nám dosud jen snilo. Vláda buduje z ČF po sovětském vzoru velké umělecké středisko. Je zbytečné komentovati postup vlády, protože její skutky mluví samy.“³⁸ Do jeho kompetence rovněž spadalo řešení osobních věcí

³⁵ Útvar kádrové evidence v ČF měl jen dva pracovníky: Karla Kanna a Bohumila Perglera, který byl tajemníkem Českého pěveckého sboru. Kann v tomto útvaru zastával funkci vedoucího.

³⁶ Popis práce stanoví, že administrativní správce zejména provádí rozhodnutí ředitele, připravuje podklady pro rozhodnutí ředitele, projednává hospodářské a správní záležitosti, řídí a kontroluje činnost zaměstnanců technického a administrativního úseku, vyřizuje osobní záležitosti zaměstnanců ČF, připravuje s hlavním účetním rozpočet a hospodářským plán, sjednává a podepisuje hospodářské smlouvy i smlouvy s domácími a zahraničními dirigenty a umělci, sleduje inzerci, reklamu, plakátování, prodej a distribuci vstupenek, sleduje nové normy a jejich provádění v ČF, projednává záležitosti ČF s MŠVU a jinými úřady, projednává zájezdy mimo Prahu vyjma uměleckých záležitostí. Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, karton Osobní spisy, obal Karel Kann, popis práce administrativního správce.

³⁷ ČF nebyla ve zkoumaném období rozhodně soběstačná. Například v roce 1952 činily její náklady 4,066 milionů Kčs a výnosy 784 milionů, tj. soběstačnost byla jen 19%. O rok později činily náklady 3,875 milionů a výnosy 845 milionů, tj. soběstačnost 22%. Viz NAP, Fond MK 1954 – 1956, kart. 189, inv. č. 274, obal Výkazy o hudebních tělesech 1953-1955, č.j. 51.517/54, hospodaření státních symfonických orchestrů 1952-1953.

³⁸ Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, karton Osobní spisy, obal Karel Kann, Referát o hospodářské situaci a plnění úkolů v ČF ve 3. roce pětiletky.

zaměstnanců ČF od banálních záležitostí po vyhocené spory a konflikty.³⁹

Byl členem šestičlenného správního sboru ČF, který se na svých schůzích řídil Jednacím řádem správního sboru, vydaným současně s Organizačním řádem ČF v roce 1949.⁴⁰ Jeho členové byli jmenováni ministerstvem školství na návrh ústřední rady odborů, Svazu československých skladatelů, ředitelství ČF a ROH – Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby, a to na funkční období tří let.⁴¹ Na schůze sboru měli být podle jednacího řádu vždy zváni také zástupci ministerstva školství, věd a umění a ministerstva financí.⁴²

KOMUNIKACE SE STÁTNÍ SPRÁVOU

Hlavní náplní práce administrativního správce byla korespondence s úřady, především ministerstvy. Jednalo se o vyřizování nejrůznějších záležitostí, které se vyskytly v běžném provozu orchestru od požadavků na zvýšení přidělu tabáku pro hudebníky, protože „těleso má i povinnost

³⁹ Například v roce 1955 procházelo velkou krizí České noneto, kde došlo k ostrým osobním rozporům. „Hanták, Hobík a Šimandl ohrožují samu existenci souboru, když neustále osočují Žilku, Kostečku a Leichnera, že umělecky nevyhovují.“ Aby byla soudržnost tělesa zachována, byla ČF nucena rozvázat pracovní poměr se třemi prvně jmenovanými členy. Viz NAP, Fond Ministerstvo kultury, karton MK č. 192, inv. č. 280, obal Hudební tělesa Praha – Česká filharmonie 1953-1956, č.j. 68.423/55, rozvázání pracovního poměru.

⁴⁰ Jednací řád byl vydán na základě §9, odst. 4 Organizačního řádu ČF. Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha Česká filharmonie 1949, č.j. 84.930/49-V/4, jednací řád správního sboru ČF.

⁴¹ V květnu 1949 jmenoval ministr školství jako řadové členy správního sboru dva zástupce orchestru (Josefa Vlčka a Miloslava Sádla), zástupce Svazu československých skladatelů (Jana Seidla) a zástupce ústřední rady odborů (Viléma Kyrála). Viz NAP, Fond MŠK 1945-1951, kart. 1487, obal 21 Praha Česká filharmonie 1949, č.j. 72822/49-V/3a, jmenování členů správního sboru.

⁴² Viz §3, odst. 5 Jednacího řádu správního sboru ČF.

representační, k čemuž potřebuje určité množství tabákových výrobků“⁴³ po žádost o hadry na mytí podlah v Rudolfinu.⁴⁴

Česká filharmonie spadala svým statutem pod ministerstvo kultury, ale podle dochované korespondence se zdá, že největší komunikace probíhala s ministerstvem informací a osvěty. Toto ministerstvo schvalovalo propagační plakáty ke koncertům a dodávalo ČF papír na jejich vytištění,⁴⁵ zajišťovalo noty a hudební publikace ze zahraničí a staralo se o výplatu honorářů zahraničním umělcům, hostujícím v ČF. MIO rovněž dohlíželo na to, aby jednotlivé kulturní organizace nenavazovaly kontakty se zastupitelskými úřady cizích států v ČSR bez využití prostřednictvím domácích ústředních úřadů.⁴⁶ Rozhodovalo o tom, kdo z československých umělců bude či nebude vyslán do zahraničí (v roce 1950 například ČF žádala ministerstvo informací o zaslání posudku na klavíristku Libuši Křepelovou, která byla navržena k cestě

⁴³ Viz Hudební archiv – Rudolfinum, karton Ministerstva různé 1948-1952, obal Ministerstvo financí, č.j. 1778/45 N/B, dopis ČF ministerstvu financí ze 17. 10. 1945

⁴⁴ Největší objem korespondence probíhal s ministerstvem průmyslu a obchodu. V tomto případě se většinou jedná o různé žádosti ze strany ČF: mimořádný přiděl pláštěvé látky na výrobu povlaků na hudební nástroje, žádost o pláště pro uklízečky, polobotky pro muzikanty, žárovky apod. S ministerstvem výživy komunikovalo vedení ČF především ve věcech zvýšení přidělu potravinových lístků a zrnkové kávy. Na ministerstvu práce a sociální péče ČF opakovaně žádala, aby členové orchestru dostávali byty, „kde bude možno zřídit domácí studovnu, aby se mohli doma věnovat cvičení.“ Korespondence s cizími velvyslanectvími u nás a československými zastupitelskými úřady v cizině se většinou odbývala v podobě pozvánek na koncerty, vstupenek, žádostí o zapůjčení notového materiálu apod.

⁴⁵ V roce 1949 byla žádost o přiděl papíru na tisk plakátů zamítnuta vzhledem k nutnosti vývozu papíru. Tisk plakátů byl povolen jen výjimečně v případě významného koncertu. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton Ministerstva různé 1948-1952, obal Ministerstvo informací a osvěty, č.j. 900/49 K/H, žádost ČF ze dne 14. 5. 1949.

⁴⁶ V roce 1951 byl vládním nařízením upraven styk s úřady a orgány cizích států, zejména diplomatickými zastupitelskými úřady. Kontakt s nimi byl přípustný jen po předchozím souhlasu ministerstva zahraničních věcí. V případě osobní iniciativy měli představitelé cizích úřadů bezodkladně podat zprávu MZV. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton Ministerstva různé 1948-1952, obal MK různé, č.j. 013-31/5-1951-IV/1, Oběžník MZV ze dne 23. 8. 1954, obsahující znění vládního nařízení č. 31/1951 Sb., vydaného 11. 6. 1951.

do ciziny).⁴⁷ ČF každoročně zasílala na MIO seznam zahraničních účinkujících, jejichž návštěva byla schválena vládní komisí pro styky s cizinou, a plán jejich koncertů v ČSR.

Rozhodnutí o vyslání jednotlivých členů, respektive složek ČF do zahraničí nezáviselo v padesátých letech na vedení ČF, což často vedlo k nedorozuměním a organizačním potížím. Mnohokrát se stalo, že České noneto, České trio, Smetanovo kvarteto nebo dokonce některý člen orchestru byl vyslán do ciziny, aniž by to s ČF kdokoli konzultoval. Bylo jí vždy pouze sděleno, kdo, kdy a kam jede. Vedení ČF si na tento postup opakovaně stěžovalo a dožadovalo se vysvětlení a nápravy. Stížnosti ze strany ČF se také často týkaly postupu vůči osobě Karla Šejny, který byl při zájezdech do ciziny důsledně opomíjen nejen v době, kdy byl zástupcem Karla Ančerla, ale i dříve, tj. během svého působení ve funkci uměleckého ředitele ČF.⁴⁸

Zdá se, že velmi neorganizovaně probíhaly také návštěvy zahraničních umělců, kteří v ČF hostovali. Dle zavedené praxe byli cizí hosté schváleni na celou sezónu. ČF si pak veškerou korespondenci s nimi zajišťovala sama a dávala ji k nahlédnutí MŠVU. Od podzimu 1951 však tuto činnost převzalo MIO, které v tomto ohledu nebylo připraveno ani ochotno ke spolupráci s vedením ČF, nehledě na neznalost potřeb a fungování symfonického tělesa ze strany ministerských úředníků. Komunikace ministerstva s ČF byla na velmi špatné úrovni, a tak mělo vedení ČF o průběhu pobytu zahraničních účinkujících velmi nepřesné, případně žádné informace. ČF v těchto otázkách

⁴⁷ „Jde nám hlavně o to, jak se jmenovaná staví k dnešnímu lidově demokratickému zřízení, jaký má poměr k práci, chování ke spolupracovníkům a zda všechny své znalosti dává ve prospěch celku.“ Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton Ministerstva různé 1948-1952, obal Ministerstvo informací a osvěty, č.j. 430/50 – JK, dopis ČF ministerstvu informací ze dne 27. 12. 1950.

⁴⁸ „V České filharmonii je tento postup komentován tak, že ven jezdí jen ti, kdo mají osobní známosti v nadřízených úřadech. ČF proto žádá o sdělení zásad, jimiž se řídí vysílání československých dirigentů.“ Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, karton Ministerstvo kultury obal MK koncerty, č.j. 920/K.Š./53, dopis ČF ministerstvu kultury ze dne 3. 5. 1953.

neměla prakticky vůbec žádné pravomoci; nebylo v žádném případě možné, aby sama byla v kontaktu se zahraničními umělci, natož aby rozhodovala, koho k hostování pozve. Pravidla pro návštěvy umělců z ciziny byla schválena výnosem MŠVU v roce 1951. Podle něj „musí ČF svůj plán koordinovat s kulturními dohodami a podmínky účinkování se musí těmito dohodami řídit.“⁴⁹ Paradoxní je, že ČF ve snaze se tímto výnosem řídit několikrát žádala o sdělení příslušných kulturních dohod, nikdy jí však nebylo vyhověno. Výnos MŠVU tedy nařizoval ČF plnit kulturní dohody, ale nikdy jí znění těchto dohod neposkytl. Komunikace tedy nefungovala ani na této elementární úrovni; lze si pak představit, jak v takovýchto podmínkách probíhaly přípravy a průběh zahraničních návštěv.

V sezóně 1951/52 (první sezóna po vydání výše zmíněného výnosu) byl vinou špatné organizace ze strany MIO splněn dramaturgický plán pouze na padesát procent. Téměř žádná naplánovaná návštěva z ciziny se buď vůbec nerealizovala, nebo byl její průběh provázen zmatky. Velmi často přijel místo avizovaného umělce někdo jiný, jindy měl zahraniční host připraven jiný program, než o jakém byla informována ČF, musel se tedy na poslední chvíli shánět notový materiál, orchestr musel nazkoušet nový repertoár, často se také měnily termíny koncertů atd. Vše se samozřejmě dělo ve velkém spěchu a stresu, což mělo za následek devalvaci uměleckého výkonu, demotivaci orchestru, cizích sólistů i dirigentů a zklamání obecnosti, které velmi často nebylo o změně programu nebo data koncertu včas a dostatečně informováno.

Sezóna 1951/52 dobře ilustruje chaotický průběh návštěv zahraničních umělců; v minulých sezónách byla ČF sama v kontaktu s hosty z ciziny, od roku 1951 však muselo jít vše pouze úřední cestou. Hned na začátku sezóny nepřijeli rumunský dirigent George Georgescu a klavírista Valentin Gheorgiu, protože jim nebylo včas doručeno pozvání. Místo nich byl na žádost MIO

⁴⁹ Viz NAP, Fond MŠK 1952-1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie 1952, č.j. 68.197/52-VIII/6, dopis České filharmonie MŠVU ze dne 3. 5. 1952.

pozván maďarský houslista Ede Zathureczký, který ale rovněž nedorazil. O několik dní později měl s ČF vystoupit sovětský dirigent, který sice nepřišel, ale zato se místo něho nečekaně objevili tři jiní sovětsí umělci.⁵⁰ ČF však mezitím již se sovětskou účastí přestala počítat, a proto nazkoušela nový program s Neumannem, který měl být náhradou za ohlášeného sovětského dirigenta. Po příletu tří sovětských umělců musela nacvičit úplně jiný repertoár, tedy v pořadí již třetí během jednoho týdne.

Velice trapná situace nastala ještě v tomtéž měsíci. Na plánované dva koncerty přiletěli dva sovětsí sólisté – klavírista Viktor Měrzanov a houslistka Galina Barinová - s nimiž se potřebovalo vedení ČF rychle sejít, aby dohodlo technické záležitosti. Celý den jim to nebylo umožněno, a když se následujícího dne shromáždil orchestr k plánované zkoušce, sovětsí umělci nedorazili, protože o ní nebyli vůbec informováni. Neumann s tlumočnicí ČF za nimi tedy odjel do hotelu a vše s nimi sám vyřídil. Od MIO si za to však ČF vysloužila důsledné napomenutí a kritiku (Kann byl dokonce obviňován z porušení pravomocí, když Neumannovi dovolil, aby se sovětskými hosty věc projednal). Nad celou akcí mělo dohled MIO, které ale vůbec nezajistilo inzerci, plakáty nechalo vyvěsit jen den před koncertem a nenechalo dokonce ani vytisknout vstupenky. Obě vystoupení dopadla fiaskem. Koncert G. Barinové byl poloprázdný a na Měrzanovův koncert bylo přivedeno vojsko, aby bylo v sále alespoň nějaké publikum (tato kulturní akce tak byla „kašlem s doprovodem klavíru“). Ačkoli hlavním a jediným viníkem bylo MIO, veškerá kritika se snesla na Českou filharmonii. Ta byla obviněna z nedůstojného zacházení se sovětskými hosty a byla označena za „politicky reakční a zaměřenou proti SSSR“.⁵¹

Na jaře 1952 měl dva koncerty ČF řídit východoněmecký dirigent Franz Konwiczny. Na termíny jeho vystoupení však připadlo páté výročí přátelské

⁵⁰ Jejich jména se bohužel nepodařilo v programech ČF dohledat.

⁵¹ Viz NAP, Fond MŠK 1952-1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie 1952, č.j. 68.197/52-VIII/6, dopis České filharmonie MŠVU ze dne 3. 5. 1952.

smlouvy s Polskem, a MIO proto velmi záleželo, aby na tyto koncerty přijel polský dirigent. ČF však nikdo nebyl schopen sdělit, kdo vlastně z Polska dorazí, a když už se zdálo, že nikdo, ČF vyhlásila náhradní program. Následně jí ovšem bylo oznámeno, že přijede polský dirigent Jan Krenz. Ten ovšem dostal zprávu o svém hostování v ČF jen tři dny před koncertem, a proto nebylo možné nazkoušet s ním program na plánované dva koncerty. K polskému výročí se nakonec konalo jen jedno vystoupení; druhý termín byl poskytnut na přání MIO brazilskému klavíristovi Arnaldu Estrellovi, činiteli Svazu obránců míru. Německý dirigent F. Konwiczny, který měl ČF dirigovat původně, byl přesunut na jiný termín, ale nakonec nepřijel, protože mu bylo datum koncertu sděleno jen pět dní předem.

MIO tedy svou novou úlohu zcela nezvládlo. Jeho absolutní selhání v otázce organizace návštěv zahraničních umělců je evidentní a mělo za následek nesplnění poloviny plánovaných koncertů ČF v sezóně 1951/52, nehledě na znehodnocení uměleckých výkonů, stres, který neustálé změny působily orchestru a jeho vedení, a hospodářské ztráty, které byly výše uvedenými zmatky zapříčiněny.

Na konci této chaotické sezóny zaslal Karel Kann na MŠVU ostrou stížnost, v níž vytýčil hlavní překážky, které neumožnily ČF splnit dramaturgický plán.⁵² Především úřední místa neobstarala pro ČF účast cizích umělců, jejichž koncerty byly dopředu ohlášeny. Pokud tito umělci přece přijeli, dalo se to za nepopsatelného zmatku, který vystavoval ČF nutnosti nazkoušet program za několik dnů nedůstojně pro hosta. Nelze zapomenout na hospodářskou škodu, která byla ČF způsobena z důvodů neustálých změn v inzerci, plakátování, propagaci, předprodeji a opatřování notového materiálu. Kann označil postup v opatřování cizích umělců za „primitivní a naivní“. Zvaní zahraničních hostů úřední cestou se podle něj neosvědčilo;

⁵² Viz NAP, Fond MŠK 1952-1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie 1952, č.j. 68.197/52-VIII/6, dopis České filharmonie MŠVU ze dne 3. 5. 1952.

úřady nedokázaly to, co si léta ČF bez problémů obstarávala sama.

V reakci na to rozhodlo předsednictvo vlády v létě 1952 o návratu k dřívějšímu modelu, tj. cizí hosté se budou zvat oficiální cestou, ale ČF si detaily vystoupení s nimi vykoresponduje sama. Pokud jde o koncerty mimo plán ke státním příležitostem, mělo nadále platit, že je do své režie převezme orgán, který koncert požaduje, České filharmonii tento koncert řádně zaplatí a postará se o distribuci vstupenek.⁵³

Kontakt s ministerstvem kultury probíhal prostřednictvím všech jeho oddělení, což mělo za následek zpomalení a znesnadnění komunikace. Z tohoto důvodu požádala ČF v roce 1955, aby veškeré její záležitosti, spadající do působnosti ministerstva kultury, řešilo jedno ústřední místo. Tím se stal Odbor hudebních institucí MK, jehož vedoucím byl Miroslav Barvík, generální tajemník Svazu československých skladatelů. Kromě směrnic pro sestavení koncertních plánů zasílalo ministerstvo kultury ČF také upozornění na důležitá data, k nimž by bylo vhodné uspořádat vystoupení,⁵⁴ rozhodovalo o počtu koncertů⁵⁵ a o zájezdech.⁵⁶

⁵³ Viz NAP, Fond MŠK 1952-1959, kart. 1488, obal 21 Praha Česká filharmonie 1952, č.j. 68.197/52-VIII/6, rozhodnutí předsednictva vlády o změně praxe zvaní zahraničních hostů.

⁵⁴ V roce 1955 to bylo výročí osvobození ČSR Rudou armádou, výročí dekrety o znárodnění ČF, Měsíc československo-sovětského přátelství, vyhlášení druhé pětiletky, 10. výročí založení Světové federace mládeže a 5. výročí založení Světové rady míru.

⁵⁵ V roce 1953 si ČF stěžovala ministerstvu kultury, že je příliš koncertů, ale přesto MK povoluje další. Argumentovala tím, že „na koncertech je často méně než sto diváků. Zbytečně se topí, svítí, je v provozu personál včetně hasičů a umělci se před poloprázdným hledištěm cítí být méněcennými“. Viz Hudební archiv ČF – Rudolfinum, karton Ministerstvo kultury, obal MK koncerty, č.j. 976/53 Kn/Š, dopis ČF ministerstvu kultury ze dne 3. 5. 1953.

⁵⁷ V roce 1954 žádalo MK Českou filharmonii, aby „zvýšila počet zájezdů do pohraničí a aby navázala kontakty s místními kulturními činiteli s cílem pozvednout kulturní úroveň obyvatelstva v těchto oblastech.“ Viz Hudební archiv ČF - Rudolfinum, karton Ministerstvo kultury, obal MK koncerty, č.j. 28.043/54-HSU/2/2, dopis MK České filharmonii ze dne 8. 4. 1954.

ZÁVĚR

Změna politického systému v únoru 1948 se odrazila ve všech sférách společnosti a změnila také dosavadní chod České filharmonie. Především byl orchestr velice negativně poznamenán odchodem svého šéfdirigenta Rafaela Kubelíka na Západ. Pro všechny členy ČF znamenala jeho emigrace velký šok a pocit nejistoty a zanechala v celé české hudební oblasti velkou mezeru, kterou bylo možné jen těžko zaplnit osobností se srovnatelnými uměleckými kvalitami. U dirigentského pultu se po určitou dobu střídali Karel Šejna s Václavem Neumannem, avšak až příchod Karla Ančerla znamenal pro ČF novou uměleckou etapu.

Karel Ančerl nebyl režimem považován za „politicky loajálního“, a proto byl po většinu svého působení v ČF sledován Státní bezpečností. Jeho spis byl u StB založen v roce 1956 nejen z důvodu jeho politické nespolehlivosti, ale i pro podezření z plánování emigrace. Ačkoliv Ančerl dával své politické přesvědčení veřejně najevo a s vládnoucím režimem otevřeně nesouhlasil, nikdy nedošlo k jeho stíhání či zatčení. Jeho umělecké kvality a přínos pro českou kulturu byly natolik výrazné, že by bylo obtížné jej z veřejného života úplně odstranit. Za účelem jeho sledování navazovala StB kontakty přímo s některými členy orchestru, kteří se stávali dobrovolně či nedobrovolně jejími spolupracovníky. Koncertní mistr ČF Břetislav Ludvík byl ke spolupráci získán na základě kompromitujícího materiálu a agenturní zprávy, týkající se Karla Ančerla zpracovával pro StB do roku 1965. V orchestru působily zřejmě i další osoby s vazbami na StB, jejich materiály se však nepodařilo dohledat.

Politická situace se odrazila také na dramaturgickém plánu ČF a na její koncertní činnosti. Na tomto místě je však třeba poznamenat, že ačkoliv tlak ze strany KSČ, MŠVU, Svazu československých skladatelů i soudobé kritiky na dramaturgickou podobu koncertů byl značný a vedení ČF nemělo mnoho možností, jak mu čelit, nemají programy ve zkoumaném období výrazně prorežimní náplň. Zvláště abonentní cykly si udržely vysokou úroveň;

budovatelská díla a díla oslavující socialistické zřízení či jeho vůdčí osobnosti sem prakticky nebyla zařazována. Velmi pozitivní ohlas měly koncerty pro děti a mládež, jejichž výchovný a vzdělávací aspekt je nesporný. Tento druh vystoupení přežil i pád režimu a na půdě ČF byl realizován ještě do nedávné doby.

Úlitbou KSČ byla pravidelná vystoupení ČF na slavnostních koncertech, pořádaných při různých politických příležitostech, nejčastěji k politickým výročím a narozeninám čelných představitelů KSČ a KSSS. Program těchto vystoupení se zcela odlišoval od běžných koncertů; hrála se díla s námětem budování socialismu a boje za mír, tedy především slavnostní pochody a velké kantáty o Stalinovi a Gottwaldovi. Častou složkou takových vystoupení byly také politické písně a recitace oslavných básní. ČF se rovněž pravidelně účastnila přehlídek nové tvorby, pořádaných Svazem československých skladatelů, a koncertů konaných v rámci plenárních zasedání tohoto svazu.

Cílová skupina posluchačů se však podle směrnic kulturní politiky státu nacházela jinde než v koncertních sálech: na závodech a fabrikách. ČF po únoru 1948 absolvovala řadu vystoupení přímo v průmyslových halách na improvizovaných pódiiích, aby tak formou kulturní brigády splnila svůj závazek rozšiřovat umění mezi nejširší lidové masy. Publikum tohoto druhu bylo také „přiváženo“ přímo do koncertních sálů, přičemž účast na těchto kulturních akcích byla pro dělnictvo příslušných závodů zpravidla povinná. Tomuto „novému“ obecenstvu bylo třeba přizpůsobit program koncertů tak, aby byl pro něj zajímavý, přitažlivý a nenudil jej. V naprosté většině případů se proto hrála Smetanova *Má vlast*, případně dílo jiného českého klasického autora.

Přelom čtyřicátých a padesátých let znamenal zcela nové poměry v kulturním životě Československa. Na umění byly kladeny naprosto odlišné požadavky, než tomu bylo dříve. Od kultury se očekávalo její agitační působení na široké vrstvy obyvatelstva a propaganda komunistického režimu. V hudební oblasti byly upřednostňovány jiné formy a témata, na tvorbu soudobých skladatelů byly kladeny nové nároky, spočívající především

v požadavku komponovat líbivé, melodické a optimistické skladby oslavující budování socialismu, boj za mír a přátelství se Sovětským svazem a přibližující lidu reálné problémy a radosti socialistické společnosti. Favoritem byly z tohoto hlediska masové politické písně, kterých v padesátých letech vznikaly stovky. Cílem bylo dosáhnout co největšího rozšíření těchto písní tak, aby zlidověly a zůstaly v podvědomí lidu jako opory jeho budovatelské práce a politické loajality.

Vzorem pro soudobé skladatele měl být odkaz českých klasických autorů devatenáctého století. Absolutní modlou se v tomto ohledu stal Bedřich Smetana, a to velkou měrou díky Zdeňku Nejedlému, autorovi největší Smetanovy biografie a velkému obdivovateli a propagátorovi jeho tvorby. Dílo Bedřicha Smetany bylo zneužito a zmanipulováno pro potřeby kulturní politiky státu. Smetana byl stále dokola označován za největšího z „českých velikánů“, „milovníka a obhájce prostého lidu“, „revolucionáře“ a dokonce „průkopníka budování socialismu“. Má vlast, zneužitá k propagandistickým účelům komunistické strany zněla až neuvěřitelně často v koncertních sálech, na koncertech ve fabrikách i na vystoupeních pod širým nebem. Oslavována jako zářný příklad velikosti českého národa, bohaté a slavné historie, lidovosti, krásy české země a národní hrdosti a síly byla rozšiřována mezi nejširší masy, v nichž měla posílit optimismus a vzbudit budovatelské nadšení.

Postavení České filharmonie v těchto nelehkých společensko-politických podmínkách bylo poněkud schizofrenní. Doma byla nucena působit jako „lidový“ orchestr, hrající hudbu českých klasiků a nová budovatelská díla pro široké vrstvy obyvatelstva. Ve vztahu k zahraničí pak vystupovala jako „výkladní skříň“ české kultury; do ciziny totiž „nevyvážela“ díla soudobých autorů, tvořících v duchu socialistického realismu, nýbrž tradiční klenoty české hudební kultury.

Konec čtyřicátých let a první polovina let padesátých byly pro Českou filharmonii obdobím plným paradoxů. Na jedné straně se přední

československé symfonické těleso muselo vyrovnávat se změnou společenských podmínek po roce 1948 a se souvisejícím politickým tlakem, který na ni byl permanentně vyvíjen. Na druhé straně byla však padesátá léta jedním z umělecky nejlepších období díky dirigentské osobnosti Karla Ančerla, jenž s ČF pracoval od roku 1950 a jemuž se podařilo vyzdvihnout ji mezi světové orchestrální špičky.

Toto těžké a nebezpečné období se pochopitelně odrazilo ve vnitřním fungování ČF i v jejím vystupování navenek, její umělecká úroveň však po celé zkoumané období zůstávala velice vysoká. ČF v padesátých letech dosáhla postavení vysoce kvalitního uměleckého tělesa, vedeného neméně kvalitní dirigentskou osobností a do následujícího desetiletí tak vstoupila po boku nejlepších světových symfonických orchestrů.

PRAMENY A LITERATURA

MONOGRAFIE

75 let České filharmonie. Vydala ČF, 1971

Česká filharmonie 1896-1966. Vydala ČF, 1966

Gottwald, K.: Spisy XV. Státní nakladatelství politické literatury, Praha, 1961

Holzknicht, V.: Česká filharmonie. Příběh orchestru. Státní hudební vydavatelství, Praha, 1963

Hrčková, N.: Dějiny hudby VI. Ikar, Praha, 2006

Kolářková, Y: Česká filharmonie 100 plus 10. Academia, Praha, 2006

Kuna, M.: Hudba na hranici života. Naše vojsko, Praha, 1990

Nejedlý, Z.: Za kulturu lidovou a národní. Státní nakladatelství politické literatury, Praha, 1953

Šrom, K.: Karel Ančerl. Supraphon, Praha, 1968

Zápotocký, A.: O kultuře a inteligenci. Státní nakladatelství politické literatury, Praha, 1957

ARCHIVNÍ MATERIÁLY

Národní archiv Praha, Fond České filharmonie

Národní archiv Praha, Fond ÚV KSČ, oddělení ideologické a kulturně-propagační, 1945-1989

Národní archiv Praha, Fond Ministerstva kultury 1953-1956

Národní archiv Praha, Fond Ministerstva školství a kultury 1945-1959

Hudební archiv ČF, Programy ČF

Hudební archiv ČF, Pozůstalost K. Ančerla

Hudební archiv ČF, Spis StB na K. Ančerla

Hudební oddělení Národní knihovny Praha, Hudební rozhledy 1948-1957

Archiv bezpečnostních složek, svazek spolupracovníka StB

Národní knihovna Praha, Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany
Československa. Vydal ÚV KSČ, Svoboda, Praha, 1949