

**Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze**  
**Katedra klávesových nástrojů**

**Vjačeslav Grokhovskij**

**„Češí v ruské hudební kultuře“**

**Závěrečná doktorandská disertační diplomová práce**

Vedoucí práce: Prof. Marián Lapšanský

Vedoucí teoretické části práce: prof. PhDr. Jaromír Havlík, CSc.

Oponent práce: Prof. Václav Bernášek

Oponent práce: PhDr. Dagmar Henžliková

Datum obhajoby: 26. září 2008

Přidělovaný akademický titul: PhDr.

P R A H A 2 0 0 8

Prohlášení doktora

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci s názvem „Češi v ruské hudební kultuře“ vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a v seznamu pramenů a literatury uvedl veškeré informační zdroje, které jsem použil.

V Praze dne 20. července 2008

Podpis: Grokhovskiy Viacheslav: / /.

This work is about Czech musicians, which were involved in building of Russian national culture. Only major personalities are included in this work: E. Napravnik, V. Suk, U. Avranek, J. Pribik, J. Vitaček, H. Wihan etc. This work helps to understand the problematics of Czech musicians, which were able to work successfully outside their homeland.

From my point of view, it is a historical mistake, that nobody knows these fantastic professionals at our time. So, that's why I wrote this work and I hope, that it might help people from around the world to know more about these outstanding musicians. At my work I've used mainly Russian literature and materials from Russian muzeums, conservatoires, state archives and libraries.

In der vorliegenden Arbeit geht die Rede über die tschechischen Musiker, die in Russland erfolgreich arbeiteten. Eigentlich, sie waren die Gründer der russischen musikalischen Kultur. In der Arbeit habe ich seine Aufmerksamkeit auf die bekanntesten tschechischen Musiker jener Zeit in Russland gemessen - von solche waren E.Nappravnik, V.Suk, J.Pribiks, U.Avraneks, E.Vitacheks, H.Vigans und andere. In seiner Arbeit verwendete ich vor allem die Materialien und die Quellen aus den russischen Museen, der Konservatorien, der Archive, der Bibliotheken. Die vorliegende Dissertation ist gerufen, zu helfen, die historische Ungerechtigkeit zu entfernen und, über diese bemerkenswerten Musiker gegenwärtig zu erzählen.

**O B S A H:**

<b>1/. Ú V O D</b>	<b>str. 3</b>
<b>2/. První čeští hudebníci v Rusku</b>	<b>str. 5</b>
<b>3/. Ruská rohová hudba. Jan (Johann) Antonín Mareš</b>	<b>str. 12</b>
<b>4/. J. J. Geništa – zapomenutý hudebník</b>	<b>str. 19</b>
<b>5/. Eduard Francevič Nápravník. Život a tvorba.</b>	<b>str. 24</b>
<b>6/. Velký sbormistr ve Velkém divadle</b>	<b>str. 99</b>
<b>7/. Čeští hudebníci v Oděse</b>	<b>str. 104</b>
<b>8/. Hanuš Wihan a České kvarteto</b>	<b>str. 112</b>
<b>9/. Profesor Moskevské konzervatoře Jan Hřímaly</b>	<b>str. 123</b>
<b>10/. Váša (Václav) Ivanovič Suk. Život a dílo.</b>	<b>str. 143</b>
<b>11/. Toulavá léta: /V. I. Suk/</b>	<b>str. 160</b>
<b>12/. Zralé období mistrovství: /V. I. Suk/</b>	<b>str. 164</b>
<b>13/. Slavné desetiletí ve Velkém divadle 1906-1916: /V. I. Suk/</b>	<b>str. 172</b>
<b>14/. V. I. Suk u dirigentského pultu symfonického orchestru</b>	<b>str. 192</b>
<b>15/. Práce ve Velkém divadle v období let 1922-1933: /V. I. Suk/</b>	<b>str. 204</b>
<b>16/. Jevgenij Francevič Vitáček – český Stradivari v Rusku</b>	<b>str. 211</b>
<b>17/. Z Á V Ě R</b>	<b>str. 217</b>
<b>18/. Seznam použité literatury</b>	<b>str. 220</b>
<b>19/. Seznam pramenů</b>	<b>str. 233</b>
<b>20/. P Ř Í L O H Y</b>	<b>str. 239</b>
<b>21/. Soupis významnějších českých hudebníků, kteří žili a působili v Rusku</b>	<b>str. 248</b>
<b>22/. O B S A H</b>	<b>str. 269</b>

## Ú V O D

Když listujeme ve stránkách hudební kultury 18.,19., a 20.století, zjistíme, že v Rusku, zemi, která neměla profesionální hudební školy, konzervatoře, hudební učiliště, probíhala výuka soukromě v okruhu těch příslušníků kultury, kteří v té době žili v Petěrburgu, v Moskvě, v Nižním Novgorodu a dalších velkých městech. Ti samoukové, kteří měli velké nadání a schopnosti v oblasti hudby, jezdili do Evropy za dalším vzděláváním a poznáváním.

Důležitou roli ve vývoji ruské hudební kultury hráli tehdejší současní vynikající představitelé českého hudebního umění. Důvodem četné migrace českých hudebníků byla především možnost realizace vlastních profesionálních představ a v neposlední řadě to byly také dobré životní /finanční/ podmínky, které se jim tehdy v Rusku nabízely. Z tohoto důvodu tedy čeští hudebníci rádi jezdili za prací nejen do velkých kulturních center Ruska, kterými tehdy byla Moskva a Petěrburg, ale i do větších provinčních měst, jako například do Nižního Novgorodu, Saratova, Oděsy. Jejich vliv na ruskou hudební kulturu byl velmi významný a toto téma prozatím nedoznalo plného zhodnocení ani podrobného rozboru. Proto tedy jsem si stanovil jako cíl své práce napravení tohoto historického nedostatku, a to na konkrétních příkladech.

Doba příchodu těchto prvních hudebníků do Ruska spadá do poloviny 18.století. Tak od roku 1770 zde žili a pracovali takoví významní hudebníci jako **Jan Bohumír Práč**, známý sběratel ruského folklóru, a rodina **Kerzelliových**, která přispěla výrazným způsobem k rozvoji všech oblastí hudební kultury; právě tato rodina založila hudební školy a hudební vydavatelství.

**Josef Kerzelli** je znám jako vydavatel časopisu „Музыкальnye увеселения“ /český název „Hudební zábavy“- /pozn.aut//.V roce 1773 pak tento člen rodiny otevřel v Moskvě hudební učiliště. Je autorem nejen instrumentálních děl, ale i oper jako „Vesnická čarodějka“, „Rozana a Ljubim“ – obě tyto opery byly napsány v roce 1778 a ve stejném roce byly uvedeny v divadle Na Znamence v Moskvě. Autor pracoval jako dirigent v Moskvě.

Jeho syn **František Kerzelli** je znám jako skladatel a pedagog. Do roku 1770 žil ve Vídni. Sblížil se s Haydnem a popularizoval jeho hudbu, jeho violoncellové koncerty. V roce 1790 pořádal v Moskvě koncerty s účastí symfonického orchestru a orchestru lesních rohů a vystupoval v nich jako dirigent a sólista. Rok předtím uvedl poprvé v Rusku Haydnovo oratorium „Sedm Spasitelových slov na kříži“, jakož i jeho symfonie. Sám byl autorem několika violoncellových koncertů.

Jeho syn **Michail Francevič Kerzelli** byl klavíristou, houslistou, pedagogem a skladatelem. V roce 1783 spolu s českým hudebníkem A. Dilem otevřel hudební školu pro nadané mladé lidi z nemajetných rodin. Je autorem komické opery „Svatba Voldyрева“-/český překlad „Voldyrevova svatba“/-Petěrburg, 1795. V roce 1802 bylo pod jeho řízením poprvé uvedeno v Rusku Mozartovo „Requiem“. Jeho synové **Lev a Anton** se věnovali šíření hudby v Rusku. **Lev Kerzelli** byl známý violoncellista, byl žákem B. Ronberga. Vystupoval v koncertech s J. Fieldem a Čechem **Nikolajem Kubištou**. **Anton Kerzelli** byl majitelem obchodu s hudebninami v Moskvě na začátku 19.století.

Hudebník **Jan Antonín Mareš** /1719-1794/ byl znám jako zakladatel Ruského orchestru loveckých rohů, a také zaujímal vysoké postavení kapelníka dvorního orchestru carevny Jelizavety. Vynikajícím interpretem, houslovým virtuosem a pěvcem byl **Nikolaj Kubišta** /1799-1837/, který v letech 1830-1831 zanechal výraznou stopu ve vývoji Velkého divadla v Moskvě.



kovy povahy, pak se nemůžeme nezmínit o jeho vášni k přesnému času. Ve vztahu k němu byl tak přesný, usiloval aby všechno bylo včas, takže tato jeho časová přesnost se stala známou v opeře, mezi hudebníky a herci, stejně jako u publika. Jestliže například zkouška byla stanovena na 12 hodin, pak Nápravník přišel do divadla 10 až 15 minut před jejím začátkem, podepisoval různé nezbytné papíry, a přesně ve 12 hodin seděl u klavíru nebo stál u dirigentského pultu v orchestru. Po nepořádku, který vládl za Ljadova /jeho předchůdce-poznámka autora/, takový pořádek a přesnost byly nejprve v očích mnohých téměř revoluci. Stejný systém zavedl Nápravník i pro večerní představení. Je doloženo, že člověk si mohl seřízovat hodinky podle okamžiky, když Nápravník přesně v osm hodin večer se objevil na svém dirigentském místě. Publikum si na to zvyklo a přestalo chodit na představení pozdě. Šprýmaři z orchestru šli ještě dále a na některých místech svých partů opery „Evžen Oněgin“ nakreslili hodiny s uvedením času a minuty nástupu daného místa. Nápravník o tom věděl a žertem se ptal jestli jsou jejich hodiny opravdu spolehlivé.

### Váša /Václav/ Ivanovič Suk. Život a dílo.

Dávné rusko-české styky přešly v 19. století do nové úrovně a byly v oblasti hudby podporovány takovými hudebníky, jakými byli M. A. Balakirev, B. Smetana, P. I. Čajkovskij, A. Dvořák a dále umělci, kteří v Rusku dlouho pobývali a pracovali - F. Laubem, J. Hřimalým, F. Ondříčkem a známým „Českým kvartetem“. Mnoho českých hudebníků působilo v nejvýznamnějších ruských orchestrech. Mezi těmito českými hudebníky zvláštní místo patří dirigentům – E. F. Nápravníkovi, V. I. Sukovi, J. V. Pribikovi, J. O. Palicynovi /Palicovi/ - to jsem uvedl pouze nejznámější postavy, které spolu s dalšími zahraničními hudebníky význačně přispěly k formování kvalitních základů a uměleckých úspěchů ruské operní kultury.

Jako dirigent působil V. Suk více než 20 let /1885-1906/ převážně mimo hlavní město, v soukromých divadlech. S jeho jménem jsou spojeny významné a nezapomenutelné stránky historie ruské hudební kultury té doby. Během svého působení v Kyjevě, Charkově, Oděse, Taganrogu, Vilně, Minsku, Kazani, Saratově, Omsku, Kišiněvě a v dalších městech, uváděl Suk v té době v těchto oblastech velmi často první inscenace oper, převážně ruských skladatelů – P. I. Čajkovského, M. I. Glinsky, A. P. Borodina, A. G. Rubinštejna. Jako symfonický dirigent propagoval Suk rovněž nejlepší díla ruského, českého a zapadoevropského repertoáru a napomáhal tak svou činností zvyšování celkové úrovně kultury, výchově umělecko-estetického vkusu širokého okruhu posluchačů mimo ruské hlavní město.

Na začátku 20. století se Suk stává jedním z vedoucích dirigentů Ruska. Více než 25 let, od roku 1906 do roku 1933 pracoval jako hlavní dirigent v moskevském Velkém divadle, kde předtím v této funkci působil I. K. Altani a bezprostředně před Sukem S. V. Rachmaninov. Na tomto působišti jsou pak s jeho jménem také spojeny slavné stránky ruského operního umění.

Velkou práci vykonal Suk jako umělecký vedoucí a hlavní dirigent v operním studiu, založeném K. S. Stanislavským.

Mnohostranná činnost vynikajícího dirigenta V. I. Suka nebyla bohužel patřičně literaturou zpracována. Za zmínku stojí asi jen tři skutečně seriózní práce na toto téma a těmi jsou práce I. Remezova „Vjačeslav Ivanovič Suk“ /1933/, dále pak kniha V. I. Ruděnka „Vjačeslav Ivanovič Suk“ /1984/ a rovněž monografie Z. Uherka „Kladenský rodák Váša Suk – národní umělec RSFSR“ /1963/.

Jsem přesvědčen, že V. I. Suk byl jednou z nejdůležitějších hnacích sil, které uváděly do pohybu veškerou ruskou kulturu v období, kdy on v Rusku působil. Jeho zásluhy spočívají nejen v oblasti operního a symfonického dirigování, ale i v oblasti prezentování ohromného spektra hudebních stylů, žánrů a operních inscenací širokému okruhu milovníků hudby. Mnohé operní inscenace V. Suka jsou v Rusku dodneška pokládány za vzorové, kromě toho díky Sukovi byl probuzen v Rusku vážný zájem o českou operní kulturu a začaly být uváděny mnohé opery z českého klasického repertoáru.

Tato kapitola mé disertační práce je věnována životu a tvorbě V. I. Suka. Budeme se v ní věnovat jeho prvním krokům v oblasti hudby, příjezdu do Ruska, jeho dirigentské práci v různých divadlech carského a porevolučního Ruska.

Jak je zvykem, začneme tuto kapitolu prvními Sukovými kroky v oblasti hudby.  
**Vjačeslav /Václav/ Ivanovič Suk se narodil 16. listopadu 1861 v tehdy ještě nevelkém městě Kladno nedaleko Prahy a tam také strávil svoje dětská léta.**





Dědeček budoucího dirigenta Jan Suk /zemřel v roce 1844/ byl vesnickým učitelem a nadaným hudebníkem. Tato druhá jeho činnost mu mimochodem byla velmi ku prospěchu, protože hrou na vesnických slavnostech, svatbách a podobně si tak mohl přivydělat na kousek chleba pro početnou rodinu. Otec budoucího dirigenta – Jan Suk, stejně jako jeho bratři Josef , František, stejně jako sestra Marie, dali přednost finančně výhodnějšímu zaměstnání: Jan se stal řezníkem, Josef kolářem, František úředníkem. Nicméně všichni tři zdědili po otci lásku k hudbě. Docela dobře hráli na housle, dechové nástroje, a celá rodina často ve volném čase hrávala. V Kladně všichni věděli, že dům Jana Suka je plný hudby, takže se tam často scházeli její milovníci ze širokého okolí, hráli - rovněž díla velkých mistrů – Haydna, Mozarta a jiných skladatelů. Duší této společnosti byl místní učitel, houslista a sbormistr **Josef Hálek** - člověk velmi všestranný a pokrokový. A právě on se stal prvním učitelem Váši Suka, když tento trochu povrostl.

Hudební vlohy mladého Váši Suka, zděšené po dědovi a otci, se projevíly velmi brzy. Nejprve opakoval písně, slýchané od matky, později celé hodiny hrával známé melodie na housle. Když mu bylo 11, vystupoval veřejně a udivoval všechny posluchače dokonalostí své hry.

Výborný pedagog J. Hálek učil Václava nejen hře na housle a základům hudebního vzdělání. Ve městě byl znám svými demokratickými názory, společenskou aktivitou a zájmem o ruskou kulturu a literaturu. Toto také vštěpoval svým studentům. Byl to tedy zřejmě Hálek, kdo probudil v Sukovi zájem o ruskou kulturu.

Nemenší vliv na vývoj mladého Suka měl i jeho strýc František, který u Sukových často pobýval. Ten vyprávěl o hudebním životě Prahy, o známém skladateli Bedřichu Smetanovi a o vynikajících osobnostech, které navštívily Prahu.

Když strýc František a Sukův učitel Hálek viděli výjimečný chlapcův talent, přesvědčili jeho otce, aby 11-letého syna poslal do školy do Prahy. Tam pak profesor **Antonín Bennewitz**, když viděl výjimečné schopnosti mladého Suka, udělal výjimku ze svých pravidel a přijal tohoto chlapce do své třídy.

#### **A tak v říjnu 1873 byl Váša Suk přijat na Pražskou konzervatoř.**

Když jsem zmínil jméno profesora Antonína Bennewitze, pak o něm musím uvést více, poněvadž jde o jednoho z nejvýznamnějších představitelů pražské hudební školy. A. Bennewitz /1833-1926/ vychoval za svůj dlouhý život celou řadu významných českých houslistů – B. F. Ondříčka, O. Ševčíka, K. Hoffmanna, O. Nedbala a další. Byl to vynikající hudebník a výrazná umělecká osobnost. Působil jako koncertní mistr divadelních orchestrů v Salcburku, v Praze, Stuttgartu, často vystupoval s koncerty v Bruselu a Paříži. Během svého působení jako profesor Pražské konzervatoře od roku 1865 Bennewitz značně přispěl k hudebnímu životu Prahy, a to nejen jako sólista a komorní hráč /v triu s B. Smetanou a F. Hegenbartem/, ale i jako přední společenský činitel, tak například v období let 1882-1901 byl ředitelem Pražské konzervatoře.

Sám výborný pedagog, kolega velkého českého hudebníka Ferdinanda Lauba, předal Bennewitz Václavu Sukovi nejen slavné tradice české hudební kultury, ale vštípil mu úctu a lásku k práci a důslednému a systematickému sebezdokonalování. Pod vedením Bennewitze, který byl velkým zastáncem komorní hry, mladý Suk nejen dokonale zvládl houslový sólový repertoár, ale získal i přehled o ohromném množství nové hudby, kvartetech, triech, operách, symfoniích, o důležitosti hry v souboru, o návycích, nutných pro hru v souboru a o mnohém dalším. Suk vystihl i profesní tajemství a poznal, jak neskonné je být hudebníkem, jak je nutné pracovat sám na sobě, aby bylo možno nejen nastudovat dílo v určité lhůtě, ale i pečlivě a dokonale je uvést.

Pracovní ukázněnost za účelem dosažení krásy v umění - takovouto výchovu kromě hudební výuky získal v Bennewitzově třídě mladý Váša Suk.

Jestliže umění hry na housle se učil Váša Suk u velkého Bennewitze, pak ve výuce teorie hudby byl jeho učitelem významný český varhaník profesor Josef Krejčí, který byl v té době ředitelem Pražské konzervatoře.

Takto se před mladým Sukem v oblasti hudby otvíraly stále nové a nové obzory. Vedle housli se zabývá i hrou na klavír a rovněž v tomto oboru dosahuje výborných úspěchů.

Přesto hlavní zálibou Sukovou v té době se stává komponování. Přímou ho přitahuje přenášet na papír svoje nápady a myšlenky. A v tom mu pomáhal jeden z nejznámějších českých skladatelů – Zdeněk Fibich. Právě on vedl ruku začínajícího skladatele Suka, on pomohl 15-letému hudebníkovi připravit k uveřejnění jeho první skladby „3 náčrty“ pro klavír, uveřejněno pak v českém hudebním časopise „Varyto“. Fibich, umělec a básník, pomohl Sukovi lépe a hlouběji poznat krásy slovanské kultury a její historii.

Kromě hodin komponování Fibich Sukovi zřejmě hodně vyprávěl o své práci v Prozatímním divadle, kde pracoval jako druhý dirigent a sbormistr. A možná právě toto vyprávění probudilo v Sukovi zájem o operní divadlo, přání stát se dirigentem. Zdeněk Fibich mu přece vyprávěl o dirigentské práci a učil ho prvním krokům v tomto směru.

Konzervatoř končí V. Suk s tvůrčím elánem a velkými nadějemi na lepší budoucnost. Podle archivních dokumentů diplom získal 13. července 1879 poté, co úspěšně složil všechny zkoušky. Hned po ukončení konzervatoře se mladému Sukovi zdálo, že pro něho jsou ve vlasti „otevřeny všechny dveře“ a že najít si práci v Čechách pro něho nebude žádný problém. Tehdy si myslel, že pokoření hudebního Olympu je jen otázka času. Ale mladého hudebníka čekalo velké rozčarování, protože na něho – ještě neznámého mladého houslistu a začínajícího skladatele – nikdo zvláště nečekal. A tak si Suk uvědomil, že jediným východiskem z této situace asi bude odjezd do jiné země.

Zde je třeba říci, že v té době mnozí čeští hudebníci postupovali právě takovýmto způsobem, poněvadž práce pro ně na vnitřním „kulturním trhu“ prakticky nebyla, všechna lepší místa byla obsazena a konkurence na pracovní místa vůbec byla ohromná. Proto tedy se téměř v celé Evropě a Americe v krátké době vytvořily české spolky, které pomáhaly krajanům přicházejícím z Čech se lépe uchytit na místech pro ně neznámých, získat dobrou práci, najít přijatelné ubytování apod. Vraťme se však k osudu V. Suka. Ani v Kladně ani v Praze, kde bylo hudebníků „nadbytek“, se tvůrčí práce pro Suka nenašla, takže se rozhodl odjet do zahraničí. Samozřejmě první otázkou bylo kam odjet a kdo bude tuto záležitost financovat. Během svého pobytu v Praze se Suk naučil velmi dobře německy, avšak rozhodl se odejet...do Ruska. Podobně jako v Nápravníkově případě zde sehrál velkou roli zájem o všechno slovanské. V Čechách se mezi hudebníky často hovořilo o úspěších českých hudebníků v Rusku a zvláště se hovořilo o E. F. Nápravníkovi, který se stal velmi známým a o jeho postavení v hlavním divadle celého Ruska – Mariinském imperátorském divadle. Kromě toho hodně kladných zpráv o práci v Rusku slyšel Suk od svého učitele Z. Fibicha, který – i když celkem jen dva roky – působil v hudebním učilišti ve Vilně /dnešním Vilniusu/.

Když se tedy Suk rozhodl, začíná podnikat konkrétní kroky. Když se dověděl, že jeden z pražských orchestrů pod řízením J. Laubeho odjíždí na pohostinská vystoupení nejdříve do Varšavy a pak do různých ukrajinských měst, vstupuje tedy do tohoto orchestru jako sólový houslista. Po úspěšných koncertech v Kyjevě se Suk rozhoduje zde zůstat a od podzimu roku 1880 se stává koncertním mistrem Kyjevské opery. Abychom lépe pochopili podmínky, ve kterých se mladý hudebník Suk ocitl, podívejme se, co Kyjev ve své době představoval. Bylo to v té době jedno z největších kulturních center Ruska. Značně čilý hudební život města určovala místní pobočka Ruské hudební společnosti /dále jen RHS- pozn. autora/, která zde

byla založena v roce 1864 a také kyjevská Ruská opera, založená v roce 1867.

Úsilím impresáriů divadla – F. G. Bergera a I. J. Setova zakotvila v Kyjevě pevně tradice uvádění oper ruských autorů – Glinky, Verstovského, Serova, Dargomyžského, Rimského-Korsakova, Čajkovského. Operní představení se vyznačovala výborným obsazením, pečlivou připraveností a velkolepou výpravou; Petr Iljič Čajkovskij, který divadlo navštívil v roce 1874 při uvedení svého „Opričnika“, se vyjádřil, že v mnoha směrech „...Kyjevské divadlo nezaostává za Petrohradským a Moskevské dokonce daleko převyšuje“. Zvláště vysoce cení Čajkovskij práci dirigenta Altaniho : „ *Co se týká celkového hudebního provedení, správnosti tempa, čistoty nuance jako celku - i v detailech, pak si nedovedu představit nic lepšího. Člověk se až musí divit, jak kapelník P. Altani, jehož talentu a energii úspěšnost souboru především vděčí, dovedl při omezeném složení svého orchestru vyjít v provedení partitury, určené pro scénu hlavního města, jako vítěz*“.

Taková byla kyjevská opera v počátcích Setovova vedení. V době, kdy se zde objevil Suk, sláva operního tělesa už trochu pomasla v důsledku toho, že nejlepší sólisté odešli do hlavního města. V souvislosti s tím, začalo publikum navštěvovat operu méně často a výnosy se tedy zmenšily. Přesto nebylo všechno špatné, tak například orchestr, do kterého byl Suk pozván, měl velmi vysokou úroveň a dirigent I. K. Altani byl vůbec ve svém oboru mistrem. O tomto dirigentovi je třeba podotknout, že měl na mladého Suka ohromný tvůrčí vliv. V jeho osobě našel Suk nejen dobrého nadřízeného a rádce, pod jehož vedením se jeho vlastní talent upevnil a rozvinul, ale i učitele dirigentského umění. Má se za to, že právě Altani vzbudil u Suka opravdový zájem o dirigování jako obor a jeho rady byly pro Suka důležitými a pravidelnými lekcemi v oblasti této tak složité hudební vědy.

I. K. Altani /1846-1919/ se sice narodil v Rusku, ale měl české kořeny. Jeho otec Karel Althan působil 25 let jako vojenský kapelník v Alexandrovském a Achtyrském pluku. Altani studoval spolu s P. I. Čajkovským a G. A. Larošem v Petrohradské konzervatoři, pak se vrátil na Ukrajinu, do svého rodiště a začal pracovat v kyjevské opeře. Od roku 1874 se stal jejím hlavním a jediným dirigentem a v době, kdy tam přišel Váša Suk, měl za sebou už více než 15 let tamějšího působení.

Altani – hudebník vysokého talentu a neobyčejné kultury – ve všech směrech napomáhal rozvoji operního umění v Kyjevě a současně úspěšně dirigoval i na koncertech RHS. Výborně se vyznal i v hospodářských a administrativních záležitostech divadla, ve zvláštnostech práce se sborem a s rozsahem nevelkým, ne příliš dobře sestaveným orchestrem, výborně se orientoval v ohromném repertoáru opery, přičemž projevoval obzvláště výbornou znalost a zběhllost. Jako žák A. Rubištejna byl Altani prvním, kdo předal V. Sukovi zásady dirigentského interpretačního umění a svůj šetrný přístup k úmyslu autora.

Altani hned objevil v mladém Sukovi nevšedního, iniciativního a uvažujícího hudebníka. V. Suk se rychle stává Altaniho pravou rukou, nejednou pomáhá dirigentovi ve složitých situacích každodenní práce. Dva roky společné činnosti velmi sblíží tyto dva hudebníky - hlavního dirigenta a jeho koncertního mistra. Proto tedy, když v roce 1882 bylo Altanimu nabídnuto místo dirigenta v opeře moskevského Velkého divadla, neváhal vzít s sebou i V. Suka.

S příjezdem do Moskvy, starobylého hlavního města Ruska, se před mladým Sukem otevírají nové obzory a možnosti. Hudební život v tomto městě byl značně bohatší než v Kyjevě. Často se zde konaly symfonické koncerty, vystupovali tu vynikající hudebníci, včetně absolventů moskevské konzervatoře a ruská hudba zde často zněla pod řízením samotných autorů – P. I. Čajkovského, A.G. Rubištejna a S.I. Tanějeva. Všechno toto se stávalo velkým zdrojem nových uměleckých dojmů pro mladého hudebníka, pomáhalo mu lépe poznávat lidi

a kulturu země, ve které se Suk pevně rozhodl zůstat pracovat. Kromě toho se 9.dubna 1883 Suk stal namísto rakousko-uherského občana občanem ruským.

**4. září 1882 podal Suk žádost o přijetí do orchestru Velkého divadla a po úspěšném konkurzu je zařazen do skupiny prvních houslí.** Do divadla se dostal v době velkých změn. Za účelem oživení činnosti moskevské státní scény se totiž ředitelství rozhodlo přistoupit k „celkové reorganizaci“ všech uměleckých sil divadla. Aby byl kolektiv upevněn a renovován, byl kromě Altaniho pozván „zvenku“ /z Kyjeva-pozn.autora/ **sbormistr a dirigent U. O. Avránek**, hudebník českého původu a **další Čech – tenorista A. I. Barcal**, který předtím pracoval u Setova v Kyjevě a který pak byl jmenován hlavním režisérem.

Altani na sebe v nové funkci musel vzít všechnu tíhu změn v divadle. Na začátku musel prakticky sestavit nový orchestr, poněvadž to, co se dříve nazývalo orchestr Velkého divadla, nijak neodpovídalo pojmu „profesionální orchestr“. A co tedy byl orchestr Velkého divadla do této chvíle? Podle svědectví baletního dirigenta S. J. Rjabova, „*vynikajících jednotlivců – hudebníků v té době /léta 1860-1870/ bylo jen několik, zatímco základní „masa“ byla velmi slabá a často bylo nutné se stydět za orchestrální provedení těch nejjednodušších partitur. Ale kde mohl tehdejší nevolnický hudebník získat znalosti o své profesi?*“ /\*180/. A opravdu Suk našel v orchestru ještě roku 1882 několik dosluhujících bývalých nevolnických hudebníků – S. Kakorina, V. Němčinova, A. Stěpanova a V. Fedorova, kteří se pamatovali na mnohé nespravedlnosti, které byly obvykle páčány vůči nevolnickým osobám, jako například pokuty, peněžní tresty, vězení – často o chlebě a vodě – a podobné věci, které pro současníka jsou nepředstavitelné.

Pro ruskou operu a balet byly v divadle vyděleny celkem dva dny v týdnu, ostatní dny byly zaplněny italskými operami. Nelze se pak divit, že nové změny v divadle probíhaly velmi pomalu a složitě, vždyť už víme, s jakými problémy se potýkal Nápravník v Petrohradě. Altani nejednou narážel na otevřené vměšování úředníků do záležitostí divadelních reforem. Naštěstí ale bylo osob, majících zájem na těchto reformách, nesrovnatelně více. Velkou roli v reorganizaci ve Velkém divadle hrála vystoupení představitelů přední hudební veřejnosti v osobě Čajkovského, Serova, Stasova, Laroše, Kaškina a dalších hudebníků, mezi kterými bylo mnoho významných dirigentů, pěvců a sólových instrumentalistů.

V této době, tak složitě pro všechny hudebníky, si Suk dovedl hned získat jméno vynikajícího houslisty. Podívejme se, co píše známý hudební kritik a pedagog I.V.Lipajev: „*Vjačeslav /Váša/ Suk si ihned získal pověst výborného houslisty. Ačkoliv tak mladý, získal si autoritu a často byl zván na symfonické koncerty. Rychle se naučil rusky, i když ne čistě, s českým přízvukem, občas měl problémy s různými výrazy, stejně rychle se naučil dobře a správně psát. V 80. letech orchestr Velkého divadla sestával převážně z Němců a Čechů. Vjačeslav Suk, i když znal jazyk obou skupin, dával přednost společnosti Rusů. Ptával se, jak by mohl co nejrychleji zvládnout náš jazyk a číst nejen knihy, ale i noviny. Zkrátka, po pěti letech svého pobytu v Rusku se výborně orientoval v novém prostředí a srůstal s ním“ .\*/181/.*

Nehledě na počáteční potíže v běžném životě, Suk v nové situaci nevěšel hlavu: našel si nájem na ulici Petrovka v Levensenově domě číslo 42, chodil si jako druží přivydělávat, mimo jiné hrál na večírcích a obědech, v divadlech a na plesech. Ale taková životní škola nebyla žádnou zvláštností, procházeli jí mnozí, kteří se nakonec stali výbornými, známými hudebníky.

Život v Moskvě, práce ve Velkém divadle, seznamování se s ruským uměním sehrály beze

---

\*180/. Lipajev I. V.: „Byloje orkestra Bolšogo tčetra“, f. 13, číslo 12, str.43

\*181/. Lipajev I. V.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“, f. 13, číslo 1394, str.6.

## **EDUARD FRANCEVIČ NÁPRAVNÍK. Život a tvorba.**

E. F. Nápravník právem zaujímá čestné významné místo v historii ruské hudební kultury. Tento Čech přijel ve svých dvaceti třech letech do Ruska, které se pro něho – podobně jako pro mnoho jeho krajanů v té době – stalo jeho druhou vlastí. Plně oddané a obětavé službě ruské hudbě, především pak ruskému opernímu divadlu věnoval potom více než padesát let svého života.

Aniž by přerušil styky se svou rodnou českou kulturou dovedl hluboce pochopit zájmy ruského hudebního umění a stal se jedním z jeho předních představitelů. Navazuje srdečné, přátelské vztahy s P. I. Čajkovským, se sestrou vynikajícího Glinky – jeho pokračovatelkou - L. I. Šestakovovou, s I. A. Melnikovem, s F. I. Stravinským, s M. A. Dejša-Sionickou, F. Šaljapi-nem a dalšími vynikajícími ruskými umělci a hudebníky. Jako talentovaného, energického a plně oddaného svému poslání umělce si E. F. Nápravníka vysoce cenili M. A. Balakirev, N. A. Rimskij-Korsakov, M. P. Musorgskij, A. P. Borodin, A. G. Rubinštejn, A. K. Glazunov. Díla uvedených umělců a dalších Nápravník jako dirigent interpretoval s vynikajícím mistrovstvím a jemným uměleckým taktem. Upřímnými obdivovateli dokonalého dirigentského umění E. F. Nápravníka byli i mnozí vynikající představitelé ruské literatury, malířství a divadla. V širokých kruzích posluchačů se pak těšil neobyčejně velké oblíbenosti.

**Eduard Francevič Nápravník** se narodil dne 24. srpna 1839 v Býšti /v Bejšti/ u Pardubic. Jeho otec František Xaver Nápravník tam působil jako vesnický učitel v místní škole a kromě toho zastával místo chorregenta církevní hudby, nejprve v Býšti, a pak od roku 1841 v blízkých Dašicích. Hmotné postavení rodiny nebylo záviděníhodné, což podle slov E. F. Nápravníka bylo „osudem všech venkovských učitelů a chorregentů“.

O svém mládí v takovýchto podmínkách vypráví E. F. Nápravník ve svých „Vzpomínkách“, které napsal ke konci svého života ve formě podrobných odpovědí na otázky svých dětí. Když mu bylo čtrnáct let, zemřel v roce 1853 jeho otec, zatímco jeho matka zemřela na tuberkulózu už v roce 1850, takže se stal sirotkem a musel si sám vydělávat vlastní prací pro svou obživu. V této svízelné situaci mu pomohly hudební znalosti, získané v dětství, konkrétně to byla hra na varhany. Jeho strýc A. Svoboda, který byl regentem chrámu v Pardubicích, pomohl synovci získat místo varhaníka v chrámu, a s tím pro něho získal stravování a bydlení.

Od roku 1854 se pak E. F. Nápravník učil na pražské varhanické škole a zároveň navštěvoval výuku hry na klavír v ústavu vynikajícího pedagoga Petra Maydla. Brzy se sám stává učitelem hry na klavír ve škole. Byl úspěšný i na hodinách instrumentace a čtení partitur s ředitelem Pražské konzervatoře I. F. Kittlem, který nabídl svému talentovanému žáku místo druhého kapelníka ve Frankfurtu.

Avšak, jak píše Nápravník, „jakási přitažlivá síla z Ruska, která tehdy byla všem Čechům vlastní, mě donutila dát přednost nabídce knížete N. B. Jusupova z Petrohradu, kam jsem tedy přijel koncem srpna roku 1861“.

Během sezóny v letech 1861-1862 působil Nápravník jako dirigent domácího orchestru knížete Jusupova. A jako klavírista se účastnil večerů komorní hudby milovníků hudby v Petrohradě, a také dával hodiny hry na klavír.

Dychtivě vstřebával nové dojmy, které mu poskytoval hudební život města. Sám Nápravník zdůrazňoval svou „netrpělivou touhu po seznámení se s ruskou hudbou“, kterou „ukojoval

návštěvami ruské opery, koncertů, chrámů a kostelů v době bohoslužeb, abych mohl vychutnat chrámové zpěvy s oktávou v basech, což je dojem, který v cizincích vyvolává nadšení.“

Zvláště hlubokým a silným dojmem pak na něho zapůsobily Glinkovy opery „Ivan Susanin“ a „Ruslan a Ludmila“. „Zhlédnutí „Ruslana“ , psal Nápravník, „bylo pro mě svátkem. Tato opera sehrála v mém životě a osudu významnou roli“.

Jak je známo, Ruské operní divadlo se v té době nacházelo ve svízelné situaci. Všechna pozornost ředitelství imperátorských divadel byla věnována italské opeře, a právě té byly věnovány obrovské částky, i když kvalita provedení ne vždy odpovídala očekávání. V jedné ze svých knih „Zápisků“ Nápravník poznamenává, že „sbor zpíval stále forte, bez dodržování jakýchkoliv odstínů“. A současně „ve vztahu k ruské opeře, jejím tvůrcům a interpretům vládlo nejen všeobecné opovržení, ale dokonce i pronásledování. Orchestr v počtu 70 osob a sbor v počtu 80 osob přitom byly co do dokonalosti ne právě nejhorší, jenom zanedbané a bez jakékoliv disciplíny. Repertoár byl velmi omezený a téměř bez oper ruských autorů. Dirigent Konstantin. N. Ljadov byl velmi schopný a zkušený hudebník, přesto nebyl schopen udělat něco proti tomuto žalostnému stavu tehdejší ruské opery a názorům tehdejšího vedení na ni“.\*

Takto popisuje E. F. Nápravník situaci, ve které tehdy začínal svou činnost v Ruské opeře. Osoby, které byly tehdy zodpovědné za její osud – zkorumpovaní carští úředníci, kteří nechápali a ani nebyli nakloněni ruskému umění – si vědomě nepřáli podniknout cokoli pro zlepšení úrovně Ruské opery.

Takovými osobami byli například hrabě Borch, za kterého byl E. F. Nápravník přijat roku 1863 do divadelních služeb, dále otec a syn Gedeonovi a krajně omezený, šetřivý baron Kister.

Uvedení vynášeli do nebe italskou operu a na ruské umělce pohlíželi jako na nevolnické sluhy a vůbec nepřipouštěli myšlenku o možnosti konkurence ze strany domácí ruské opery vůči zahraniční. „Protekce ovládla celou věc a veřejné mínění bylo bezmocné uplatnit jakýkoliv vliv na odpovědné úřady... Rovněž kritika byla bezmocná, přičemž kontrola byla nepřipustná“, píše E. F. Nápravník ve svých „Vzpomínkách“.

Když navíc vezmeme v úvahu, že zkoušky v Ruské opeře byly prováděny velmi nedbale, že klavírní výtahy téměř neexistovaly, že zpěváci zkoušeli pouze s doprovodem smyčcové skupiny orchestru, přičemž party chybějících nástrojů dirigent hrál na klavír, dále že ruský operní soubor neměl svoje stálé sídlo, nýbrž hostoval na jevištích Velkého operního divadla, Alexandrinského, Kamennostrovského a jiných divadel, pak si dovedeme představit tu ne právě radostnou situaci, ve které se Ruská opera v Petěrburgu v 60. letech 19. století nacházela.

První Nápravníkovy vystoupení v Mariinském divadle bylo spojeno s náhodnou okolností. Jako divák přišel na představení „Ruslana a Ludmily“, představení nemohlo být zahájeno, protože nebyl přítomen klavírista z orchestru. Koncertní mistr I. Pikkel uviděl Nápravníka, a protože ho znal jako klavíristu, který výborně dovedl hrát z listu, upozornil na něho rozčileného dirigenta K. N. Ljadova. Nápravník pak souhlasil, že pomůže ve svízelné situaci, a z listu zahrál klavírní part. A toto byl důvod, z jakého dostal nabídku do divadla. Takže Nápravník tuto nabídku ředitele imperátorských divadel Borchy přijal a **od 11. září 1863 byl jmenován pomocníkem kapelníka a varhaníkem** „bez platu až do rozhodnutí, kromě okamžité úhrady za hru na varhany v představení, a to ve výši třech rublů“.

Je potřeba se podrobněji zmínit o době, kdy Nápravník do Petěrburgu přijel. Bylo to půl roku poté, co byl vyhlášen manifest Alexandra II., o osvobození rolníků z poddanské závislosti. Nálada v pokrokově smýšlejících kruzích byla v té době velmi napjatá.

\*Repertoár byl velmi omezený – „Askoldova mohyla“ Verstovského, Glinkův „Život za cara“ jakož i jeho „Ruslan a Ludmila“ /uváděný velmi zřídka/, Dargomyžského „Rusalka“, „Nataša“ od Vilboa a ukrajinská opereta „Moskevský kouzelník“.

Z cizích oper bývaly uváděny následující : „Čarostřelec“ od Webera, Auberův „Fra Diavolo“, také jeho „Fenella“, Rossiniho „Vilém Tell“, „Robert Dábel“ od Meyerbeera, rovněž jeho „Hugenoti“, „Marta“ od Flotowa, rovněž jeho „Indra“ a „Stradella“, Belliniho „Náměsíčná“, Donizettiho „Linda de Chamonix“ a jeho „Lucia di Lammermur“, „Nápoj lásky“ a Halévyho „Židovka“.

A to byl celý repertoár Ruské opery.

V souvislosti s koncem krymské války, pro Rusko neúspěšné, dále se smrtí Nikolaje I., pod jehož vládou všechn společenský život v zemi v průběhu třiceti let /1825-1855/ byl ochromen, s uvedením na trůn nového cara Alexandra II., ke kterému se upíraly velké naděje mnohých liberálů, začal vát čerstvý vítr.

A jak vypadala ruská hudba v 60.létech 19.století? Od dob Petra I., který uváděl do Ruska západní kulturu, se zde hudba vyvíjela ve dvou rozdílných směrech. Lid, který byl zahraničním vlivem málo zasažený, pokračoval ve své tvorbě a zpíval dále svoje písně, zatímco šlechta, nucená následovat příkazy shora, si začala osvojovat spolu se západní kulturou i hudbu, ze začátku samozřejmě v její jednoduché a srozumitelné podobě. Uváděli ji cizinci, kteří byli ochotni odjet do daleké chladné země. Bohatí šlechtici, kteří měli pro hudbu zvláštní pochopení, zvali do svých služeb zahraniční hudebníky a s jejich pomocí vznikaly domácí orchestry z poddaných. Jejich repertoár byl nejprve velmi nenáročný, odpovídající schopnostem chápání pána a jeho hostů. Takových orchestrů k začátku 19.století v Rusku vzniklo hodně. Když byl M. I. Glinka malý, měl jeho strýc podobný orchestr z poddaných a už v té době se chlapec pod vlivem poslechu rozhodl věnovat se hudbě. Někdy se stávalo, že sám pán skládal hudbu; v praxi tomu bylo tak, že složil jednoduchou melodii a některý z jeho schopných hudebníků ji harmonizoval, někdy i dokonce upravil pro orchestr. Nežádka byly tyto melodie přebírány z lidových písní, ale samozřejmě jejich harmonické zpracování bylo už čistě v západním stylu. Nehledě na jednoduchost, tito mecenáši sehráli velkou roli při šíření hudební kultury v Rusku. K začátku 19.století někteří z těchto mecenášů se natolik hudebně zdokonalili, že byli schopni přijímat i vyšší projevy hudebního umění Západu. Zde je možno uvést bohatého mecenáše Ulybyševa z Nižního Novgorodu, podporovatele mladého Balakireva. Tento mecenáš si vysoce cenil Mozarta a napsal o něm rozsáhlou biografii. Stejně je možno uvést knížete Golicyna, který byl vášnivým ctitelem Beethovenovým, a kterému Beethoven na jeho zakázku ke konci svého života napsal kvarteta, jedna z nejsložitějších, co se pojetí a provedení týče.

Ale všichni tito milovníci hudby, kteří uznávali vážnou hudbu jenom v jejích západních formách, byli vesměs bohatí lidé. Ruská píseň pak zůstávala majetkem prostého lidu, nebo v krajním případě sloužila pánům jako obveselení. Přesto už od konce 18. století se někteří skladatelé pokoušeli uvést ruskou melodii do svých romancí a oper. V operách sloužily ruské písně a tance v té době jako vložky a jejich harmonizace byla prováděna západoevropským způsobem. Na začátku 19. století bylo takových skladatelů hodně a někteří z nich byli bezpochyby talentovaní – **Aljabjev, Guriljev, Varlamov a Verstovskij**. Opery posledního z nich jsou pokládány za nejlepší před Glinkou. Na ruská témata skládal svoje opery i kapelník ruské opery v Petrohradě Ital Cavo, který kromě jiného napsal operu o dvou dějstvích „Ivan Susanin“. Jeho zásluha o ruskou operu byla tím větší, když vezmeme v úvahu, že v Petrohradě vládla italská opera se svými zpěváky a pěvkyněmi. Obě operní tělesa imperátorských divadel – ruské a italské – uváděla svoje představení ve velkolepém Velkém divadle, zbudovaném ještě za Kateřiny II., v roce 1784. Ale, zatímco na italskou operu dvorní ministerstvo vynakládalo ohromné částky a na její představení chodila všechna společnost, ruská opera byla v neúctě.

Základy opravdové národní ruské opery položil **Michail Ivanovič Glinka**. Narodil se roku 1804 ve Smolenské gubernii v Novospasském, na statku svého otce. Už od mládí Glinku přitahovala hudba a nemalý vliv v tomto směru – jak už bylo výše uvedeno - na něho měla existence domácího orchestru jeho strýce. V Petrohradě pak Glinka získal povšechné vzdělání, které nemělo nic společného s rozvojem jeho hudebního vzdělání. Teprve když mu bylo téměř třicet let, dostal se náhodně do Berlína, kde se seznámil s vynikajícím teoretikem a pedagogem **Dehnem**, který se mu věnoval pět měsíců. Sám Glinka o tom píše



ve svých „Zápiscích“ následovně: „*Ve velmi krátké době si ověřil úroveň mých znalostí a schopností.../.../...Jemu jsem zavázán více, než komukoliv jinému ze svých učitelů; ...Dehn mi nejen pomohl uspořádat moje hudební vědění, ale i názory na umění vůbec, po lekcích s ním jsem začal pracovat ne podle vlastního pocitu, ale uvědoměle.*“. Takže hudební Glinkovy poznatky byly systemizovány, ale těžko se dalo očekávat, že by se 30.letý člověk, který nikdy systematicky nepracoval, základně změnil. Amatérské uvažování přetrvávalo. K tomuto vyjadřuje svůj názor P. I. Čajkovskij v jednom dopise z června roku 1878: „*Ruský člověk na nic nepospíchá; je od přírody talentovaný, ale stejně tak postrádá sílu vůle nad sebou a trpí nedostatkem vytrvalosti. Je třeba a nutno umět vítězit nad sebou, aby člověk neupadl do amatérství!, kterým trpěl i takový významný talent jako byl Glinka. Tento člověk, nadaný ohromnou svéráznou tvůrčí silou, se dožil dosti vysokého věku a přitom složil kupodivu málo.*

**Přečtěte si jeho memoáry.** Uvidíte, že pracoval jako amatér, nárazovitě, podle toho, v jakém byl momentálně duševním rozpoložení. Ať jsme na Glinku jakkoliv hrdí, je třeba si přiznat, že nesplnil ten úkol, který na něm spočíval, když se vezme v úvahu jeho obrovské nadání. Obě jeho opery, nehledě na jejich udivující a zcela svéráznou krásu, obsahují zářející nevyrovnanost, v jejímž důsledku se vedle geniální a nehynoucí krásy vyskytují úplně dětsky naivní a slabá místa. Nabízí se otázka, jak by to bylo, kdyby se ten člověk narodil v jiném prostředí, vyrůstal v jiných podmínkách, kdyby pracoval jako umělec vědomý si své síly a své povinnosti dovést rozvoj nadání do posledního stupně možné dokonalosti a ne jako amatér, který skládá hudbu jen z dlouhé chvíle?!“.

Když uvádíme tento Čajkovského názor, musíme říct, že takto uvažovat bylo pro něho snadné – byl přece o třicet let mladší než Glinka, a za ta léta se v Petrohradě objevily i serióznější ústavy, než byl *Penzion pro urozené*, kde byl Glinka vychováván. Kromě toho Čajkovskij měl to štěstí, že byl jedním z prvních absolventů nedávno předtím otevřené konzervatoře. Kde měl ubohý Glinka získat obecnou kulturu a najít sílu dostat se z toho prostředí, ve kterém vyrostl a byl vychován? Narodil se jako génius jenom v hudbě, zatímco v životě byl tím nejobyčejnějším občanem.

**Ať už to bylo jakkoliv, napsal Glinka ve svých 30 letech operu „Ivan Susanin“, která je základem celé ruské hudební školy.**

Opera byla uvedena 27.listopadu 1836 a měla velký úspěch. Petrohradské publikum v té době nebylo ještě dostatečně hudebně rozvinuté, aby mohlo správně ocenit celou krásu této opravdové ruské opery, ale námět byl vlastenecký, car ho schválil a po něm ji uznali i ostatní posluchači. Glinka za tuto operu dostal od cara Nikolaje I., jako dar prsten v hodnotě 4 000 rublů a laskavé povolení pojmenovat svou operu „Život za cara“. Vytvořením postavy Susanina se Glinka zařadil na čestné místo mezi evropskými skladateli. S touto Glinkovou operou se objevuje v umění nový vítr a začíná nové období – období ruské hudby.

Druhá Glinkova opera „Ruslan a Ludmila“, už měla mnohem menší štěstí, než první. „Ruslan“ byl uveden na scéně Velkého divadla pod řízením K. F. Albrechta 27.února 1842 přesně na den po šesti letech prvního uvedení „Života za cara“. Tato druhá Glinkova opera byla nastudována ještě hůř, než první; sám Glinka ve svých vzpomínkách píše, že sbor Hlavy ze druhého dějství zpíval tak hrozně, že to sám nemohl poslouchat. Opera se všem zdála nepochopitelnou, nudnou a únavnou. Car s rodinou odjel před koncem představení, odezva tisku byla záporná. S ohledem na všechno toto byla opera stažena v roce 1846 z repertoáru divadla a byla uvedena až v roce 1857 po Glinkově smrti. Sama Ruská opera prožívala od roku 1842 svoje nejtežší období. Od tohoto roku totiž ředitelství imperátorských divadel zakázalo uvádění jejích představení ve Velkém divadle. Tam se dávala

čtyřikrát týdně italská opera a třikrát týdně balet. Ruské operní těleso nemělo žádnou svou vlastní budovu. Nejdříve se uchytilo v Alexandrovském divadle, kde její představení byla uváděna střídavě s ruským dramatem. Teprve od roku 1859 Ruská opera získala vlastní divadlo – Mariinské, přestavěné z cirkusu, který vyhořel v roce 1857. Za tu dobu, kdy Ruská opera neměla vlastní střechu, její úroveň zcela upadla. Z ruských oper dávali jenom „Život za cara“, „Ruslana“ a „Askoldovu mohylu“ od Verstovského. Jak tedy vypadal hudební život hlavního města začátkem 60.let kromě zchudlé Ruské opery? Ve všem měla vrch italská opera. Toto o ní píše E. F. Nápravník: *„Do italské opery byli zvaní nejlepší italští umělci vokálního umění s vysokými platy. Na tuto operu byly vydávány spousty peněz a na jakékoliv soupeření ruské opery s italskou nebylo ani pomyslení. Repertoár byl především italský, francouzský a občas německý. Představení se konala čtyřikrát týdně, v ostatních třech dnech byl dáván balet. Sbor, zvláště mužský, byl zvan z Itálie. Zpíval neustále forte bez jakýchkoliv odstínů. Orchestr a sbor hrály druhořadou, dost ubohou roli, něco jako nutné zlo. Na tato představení existovalo i předplatné až do 80.let. Pak nastal úpadek italské opery a v roce 1884 její úplný konec. Je třeba zmínit, že Velké divadlo mělo akustiku nejlepší ve světě. Ale místo toho, aby se v něm dávala ruská opera, bylo pod záminkou začínajícího špatného stavu přestavěno na konzervatoř, pro kterou by se spíše hodilo Mariinské divadlo s jeho nepřilíš dobrou akustikou a zcela nehlubokým jevištěm“*.

Ale zatímco ruská hudba byla popelkou a vznešené publikum chodilo jenom na italské opery, v salonech některých mecenášů /Lvov, Vielgorskij, Jusupov/ byla uváděna vážná západoevropská hudba. Často tam hráli i zahraniční vynikající umělci. Ale do těchto salonů mecenášů byli zvaní jenom vyvolení, veřejně přístupných koncertů pro široké publikum bylo málo, přičemž jejich provedení nebylo zdaleka prvotřídní. Nejlepší bývaly koncerty Petrohradské filharmonické společnosti. Jejich programy byly seriózně klasické, ale takových koncertů nebylo mnoho, v průměru dva koncerty za rok. Nejlepší sezona pro koncerty bylo jaro, v době Velikého půstu, v trvání sedmi týdnů, kdy divadla nehrála. V té době se konaly také koncerty Koncertní společnosti pod řízením L.Maurera; tyto koncerty pořádal A. F.Lvov. Vlastní koncerty pořádal i orchestr Ruské opery. U mládeže byla nejoblíbenější „Hudební cvičení studentů imperátorské Sankt-Petěrburské univerzity“ v promočním sále univerzity za řízení K. Schuberta. Tyhle koncerty se konaly v zimě v neděli ráno, často bez předchozích zkoušek. Už z toho je možno si udělat představu, že jejich provedení nebylo prvotřídní, ale mladistvé nadšení interpretů nakazilo i mladé posluchačstvo. Na tyto koncerty chodil i mladý Borodin, který, protože neměl peníze na drožkáře, chodíval pěšky a přes Něvu chodil po ledu za jakéhokoliv počasí.

Petrohrad navštěvovali i zahraniční významní umělci ze západní Evropy. Ti dávali koncerty v Engelhardtově sále u Kazanského mostu. Na jaře roku 1842 přijel dokonce znamenitý **Liszt** a uvedl tři koncerty s obrovským úspěchem. Prvním ruským klavíristou, virtuosem evropského významu byl **Anton Rubinštejn**. Za jeho řízení byly zahájeny rovněž od roku 1859 symfonické koncerty Ruské hudební společnosti, jím založené, a tyto koncerty zaujaly první místo mezi všemi symfonickými kulturními akcemi. On také organizoval večery komorní hudby. Ale o Rubinštejnově roli v rozvoji hudebního umění v Rusku je třeba říci podrobněji, abychom lépe pochopili, do jakého soupeření na hudebním poli mezi skladateli přišel do Petrohradu **E. F. Nápravník**, který byl nucen, jako dirigent oper a symfonických děl obou stran, vystupovat nezúčastněně a dodržovat přísnou neutralitu.

Jak bylo řečeno výše, do poloviny 19.století byli nejtalentovanější ruští skladatelé v čele s geniálním Glinkou ne hudebníci-profesionálové, ale spíše amatéři, kteří za sebou neměli přísnou školu. Jejich pravým opakem byl Anton Rubinštejn. Tento vynikající mistr, který získal

své hudební vzdělání za hranicemi Ruska, pochopil, že dokud se v Rusku neobjeví speciální hudební studijní zařízení, kam by se mohl přihlásit každý, pak úroveň hudebních znalostí a hudebního vzdělání zůstane v podstatě amatérská. Rubinštejn vyjádřil zcela správné, z dnešního hlediska, názory, například: boj s amatérstvím, s hudební negramotností, otevření hudebních škol a učilišť, pořádání koncertů vážné hudby a konečně vychování ruského hudebníka-profesionála. Současně s vyjádřením svých názorů na ruskou hudební negramotnost a opatření proti ní však Rubinštejn současně psal, že vytvoření vážné národní hudby, vycházející z ruské lidové písně, je neuskutečnitelným snem. I když sám osobně byl okouzlen ruskými lidovými melodiemi, Glinkův pokus vytvořit národní ruskou operu pokládal za „odvážnou ale nešťastnou myšlenku“. Psal o tom mimo jiné: „*Ruským lidovým písním, bez ohledu na jejich velkou krásu, je vlastní v důsledku jejich melancholické a tesklivé melodie, jistá monotónnost, a protože tento chmurný ráz je zachováván většinou i ve veselých a tanečních nápěvech, pak je pochopitelné, že celá opera může být sotva pochopitelná v zahraničí, kde národní zájem o ně chybí*“.

Nesmíme zapomenout, že Rubinštejn strávil za hranicemi stejně tolik času jako ve vlasti a že jeho věhlas klavíristy a uznání jako skladatele byly vytvořeny právě v západní Evropě. Je přirozené, že musel počítat s názory západoevropského posluchače. Ale je možno si představit, jak bylo podobné mínění přijato skupinou nacionalisticky naladěných mladých ruských skladatelů, jejichž heslem bylo „Glinka“ a „Národní ruská hudba“!

Takže Rubinštejn se vrátil do Petrohradu v roce 1858 se svatozáří slávy na Západě všemi uznávaného geniálního umělce. Ve vlasti ale jeho úspěch nejprve nebyl tak výrazný, o ruské publikum musel bojovat, ale nakonec i je získal. P. I. Čajkovskij píše o klavíristovi Rubinštejnovi ve svém dopise z Moskvy bratru Anatolijovi 21. září 1868 takto: „*Byl tady Anton Rubinštejn. Hrál božsky, vyvolal nepopsatelné nadšení. Nijak se nezměnil, byl stejně milý jako dříve*“. Skladatel Ippolitov-Ivanov ve svých vzpomínkách píše o klavíristu Rubinštejnovi toto: „*Jako klavírista v našem představení neměl sobě rovného. Kouzlo jeho jména bylo ohromné a vyjádřit dojem z jeho hry je nemožné. Jako kouzelník očaroval posluchače svým úhozem a kouzelnou výrazností frázování*“.

Rubinštejn se vrátil do Petěrburgu a hořel nadšením zavést v Rusku hudební kulturu. A jak to bylo přijato většinou hudebníků? Velmi nepřátelsky. Známé bezplatné poznávací hudební večery, na nichž Rubinštejn seznamoval publikum s vážnou, klasickou a moderní hudbou, byly tiskem pečlivě zamlčovány. Pak Rubinštejn začal uskutečňovat svůj úmysl vytvořit v Rusku takovou organizaci, která by byla školou hudebního vzdělávání v celé zemi, nejen v hlavním městě, a která by vychovávala hudební vkus publika. Tak se zrodila myšlenka o zřízení **Ruské hudební společnosti**\*. Pro uskutečnění svých plánů našel vhodnou pomocnici v osobě kněžny Jeleny Pavlovny, kolem níž se shromáždila stejně smýšlející skupina, jejíž členové byli pak zakladateli Ruské hudební společnosti. **Kromě samotného Rubinštejna to byli hrabě Matvej Vielgorskij, V. A. Kologrivov, D. V. Stasov a D. V. Kanšin.** Ruská hudební společnost byla institucí soukromou a peníze na ni bylo tedy třeba shromažďovat ze soukromých prostředků. Rubinštejn psal, jak to bylo těžké: „*O příspěvky jsme prosili ve jménu Boha, když jsme chodili po domech; byli jsme u knížete Jusupova, Bernardakiho, V. F. Gromova a několika dalších: někteří dávali 100, 300, někteří dokonce 500 rublů*“.

Oficiální souhlas ke zřízení Ruské hudební společnosti byl získán v roce 1859, už za půl roku po Rubinštejnově návratu do Ruska, a ve stejném roce, kdy dosud bezprizornímu tělesu Ruské opery bylo konečně dáno k dispozici do užívání Mariinské divadlo.

První hudební školou Ruské hudební společnosti /dále **RHS**/ byla konzervatoř, otevřená v roce 1862 petrohradským oddělením. Jejím prvním ředitelem byl samozřejmě sám Rubinštejn. Přestože na počátku byly prostory konzervatoře více než skromné, zájem o studium

zde byl velmi velký a všichni studenti hořeli nadšením pro hudební vědu a zápal pro svého ředitele. Kromě Rubinštejna tu byli i další dobří profesori. Už v roce 1864 například znamenitý německý klavírista a dirigent Hans von Bülow, který navštívil Rusko, psal skladateli Raffovi, že výsledky, dosažené za dva roky existence Petrohradské konzervatoře, mohou zastínit všechny německé hudební akademie.

Mezi prvními absolventy v letech 1865-1866 byli takoví hudebníci jako skladatel Čajkovskij, jeden z nejtalentovanějších hudebních kritiků Laroš nebo klavíristky Jesipovová, Malozemovová a klavírista Kross.

Ale Rubinštejn se ve svém působení neomezoval jen na organizaci výuky hudby v Petěrburgu. Věnoval se současně výchově hudebního vkusu posluchačů. Jak bylo uvedeno výše, Rubinštejn po svém návratu ze zahraničí pořádal bezplatné hudební večery, na kterých byla uváděna komorní díla, a od roku 1859, kdy byla v Petěrburgu založena RHS, byly pořádány i večery symfonické hudby pod řízením Rubinštejnovým.

Jaký ohlas měla tato bouřlivá a vášnivá Rubinštejnova činnost u petrohradských hudebníků a v tisku hlavního města?

Jeho vášnivá činnost vyvolávala stejně vášnivou nepodloženou nenávist. Všechno diletantské bahno se dalo do pohybu, všechna chorobná samolibost a závist zvedaly svůj hlas. Všichni, kteří se pokládali za hudebníky, se chtěli vidět mezi zakladateli RHS a společně vystupovali proti „německému pedantovi“ Rubinštejnovi, který mimochodem nebyl Němcem ani pedantem, ale umělcem v pravém slova smyslu. Je ale pravda, že Rubinštejn postrádal jakýkoliv diplomatický talent, šel přímo k vytčenému cíli, a tak si vytvořil spoustu nepřátel. Je pochopitelné, že **Nápravník** jako evropsky vzdělaný hudebník, všechnu Rubinštejnovu činnost plně schvaloval. Současně se nemůžeme divit, že takoví druhořadí skladatelé jako Vilboa, Arnold, Santis, dále ředitel orchestru Lvov, hudební kritici Feofil Tolstoj, Famincyn a další, kterým nebyla dána možnost účastnit se založení RHS, se vyjadřovali k Rubinštejnově činnosti plni zášti. Daleko smutnější bylo, že proti němu vystupovali i seriózní hudební kritici, jako Serov, a zvláště V.V. Stasov, pokládaný za propagátora myšlenky „nové ruské hudební školy“, a společně s ním i celý kroužek mladých skladatelů. Čtenář se asi dovtípí, že tento kroužek mladých skladatelů byla vlastně známá „Mocná hrstka“ v čele s jejím duchovním vůdcem **Milijem A. Balakirevem**.

Balakirev nechtěl zaostávat za Rubinštejnem, chtěl být jakoby jeho konkurentem, a za tím účelem pořádal spolu se sbormistrem Lomakinem *Bezplatnou hudební školu s koncerty*. Řekneme rovnou, že tento úmysl skončil neúspěšně, poněvadž Balakirev nebyl ten, kdo by mohl konkurovat Rubinštejnovi přes veškerou agitaci proti poslednímu ze strany „Mocné hrstky“. Kjuj psal jízlivé články, Stasov zdrcující kritiku Rubinštejna, Musorgskij na počátku vůbec nepojmenoval Rubinštejna jinak než „primitivem“ /ruský název „Tupinštejn“, odvozeno od ruského slova „tupý, omezený“/ a samotnou konzervatoř ironicky jako „profesorium“. Dokonce laskavý a shovívavý Borodin, sám profesor chemie a veřejný činitel v oblasti vyššího ženského vzdělávání, který by býval měl ocenit přednosti systematického vzdělávání, tento Borodin ve svých dopisech si dělal legraci z konzervatoře a výuky v ní. Pouze nejmladší člen „Mocné hrstky“ **Nikolaj A. Rimskij-Korsakov /1844-1908/** jednoho krásného dne začal pracovat v Rubinštejnově konzervatoři, kde se dal do důkladného studia hudební vědy, po tom, co si uvědomil, že mnohé nezná, přičemž se nestyděl si to přiznat. Později ve svých „Vzpomínkách“/ruský originál „Letopis“/ upřímně lituje, že jeho přátelé z „Mocné hrstky“ nenásledovali jeho příkladu, zvláště Musorgskij, který podle slov Rimského-Korsakova se do konce svého života cítil omezen neznalostí hudebních technik.

Takže tato „Mocná hrstka“, s Balakirevem a Stasovem v čele, ostře napadala všechna Ru-

binštejnova počínání. Tento boj vrcholil začátkem 60. let.

V té době se objevuje v Petěrburgu **Eduard Francevič Nápravník**. Tehdy mu bylo 22 let a právě získal místo kapelníka v domácím orchestru knížete Jusupova. Kníže Boris Jusupov byl vnukem známého mecenáše z období vlády carevny Kateřiny. Vnuk Jusupov, milovník hudby, pokračoval v podpoře orchestru v Petěrburgu, sám hrál na housle. Tuto hru studoval v Petrohradě, a pak v zahraničí u profesora Bruselské konzervatoře Bériota. Sám kníže nebyl bez talentu, ale jeho technika byla amatérská. Také psal skladby pro housle, a to stejně amatérsky. Ale ve své sbírce měl dokonce čtyři staré italské housle. Rovněž kněžna Jusupovová milovala hudbu a později často žádala Nápravníka, aby jí hrál na klavír Chopina, Schumanna a další skladatele. **Datum 20. srpna 1861 je možno nazvat historickým, protože právě v tento den Nápravník poprvé přijel do Ruska.**

Když hovoříme o technické stránce Nápravníkovy práce, je třeba zmínit několik zajímavých faktů. Řídil čtyřicet lidí, co do složení to byl obyčejný symfonický orchestr, ale bez harfy. Všichni hudebníci byli knížecí poddaní, kteří u něho dožívali poslední rok po carském výnosu o zrušení poddanství. Neměli za sebou žádnou hudební školu, mladší se učili od starších, někteří dokonce od umělců, členů orchestrů Petěrburgských divadel, mezi kterými bylo hodně cizinců se seriózními znalostmi. Před kapelníkem Nápravníkem působil u Jusupova **Ludvig Minkus**, který potom přešel jako houslista do Moskevského baletu a který sám hodně baletů napsal / „Bajadéra“, „Fiametta“, „Don Quijote“ a další/.

Orchestr nebyl špatný, zkušenější hudebníci dovedli docela obstojně hrát z listu. Repertoár byl spíše klasický než moderní, hrály se symfonie, přede hry, a také tance z oper a operní úryvky. Nápravník zavedl pravidelný ranní nácvik repertoáru. K dispozici měl dosti rozsáhlou notovou knihovnu, ale dosti neuspořádanou. V posledním roce existence orchestru se mu kníže nějak zvlášť nevěnoval a večery na pozvání pořádal zřídka. Nápravník sám si vzpomíná na jeden takový večer, na kterém byl přítomen Alexandr II., velkokněžny a knížata. Pro tuto významnou příležitost byly dokonce vytištěny programy, což se normálně vůbec nedělalo.

Vztah knížete k Nápravníkovi byl velmi korektní, ale Nápravník sám dosti trpěl ponižujícím vztahem knížete k hudebníkům orchestru. Tak například, když končily hudební večery na pozvání, kníže přikazoval, aby hudebníci byli při odchodu prohledáváni, jestli někomu neuvízla v kapse stříbrná lžička nebo něco cenného. Takový vztah k hudebníkům měl v té době nejen kníže Jusupov, ale i mnozí další bohatí lidé. Dokonce i tehdy, když už nevolnictví neexistovalo, nebyli hudebníci na velkých večerech usazováni ke společnému stolu s hosty, nýbrž měli zvláštní stůl – jen pro hudebníky. Tento zvyk přežil do dnešní doby; v ruském prostředí, když se sejde mnoho lidí, a nedostává se místa u jednoho stolu, je část hostů / přítom bez jakéhokoliv ohledu na společenský rozdíl/ usazována ke zvláštnímu – „hudebnickému“ stolu. Název tedy zůstal, ale kdo si pamatuje jeho původní význam?

Vrátíme se k Nápravníkovi, abychom si řekli, jaká byla jeho činnost kromě povinnosti dirigenta a komorního klavíristy u knížete Jusupova během prvních dvou let jeho pobytu v Petrohradě. Především se vrhl na studium ruštiny. V tomto ohledu byl zcela nepodobný mnohým cizincům, kteří strávili třeba celý svůj život v Rusku, a přitom se nenaučili až do konce rusky ani mluvit ani psát. Kromě ruštiny a češtiny ovládal Nápravník dokonale němčinu, i když rusky i německy mluvil se zvláštním přízvukem. Jeho studium francouzštiny už nebylo tak úspěšné, a když pak byl nucen přijímat francouzské kolegy, pak jako překladatelé vystupovaly jeho děti. Současně s ruštinou se Nápravník seznamoval i s ruskou hudbou. Jak už bylo zmíněno, Nápravník si velmi oblíbil Glinkovu operu „Ruslan a Ludmila“, a nakonec právě tato opera - jak už bylo řečeno výše – mu pomohla k jeho kariéře v Mariinském divadle.

Nápravník se postupně blíže seznámil s některými hudebníky. Byli to hudebníci v té době

známí, jako **Ivan I.Seifert, Ivan Pikkell, Robert Albrecht, Jeronim Veikman, baletní mistr Sen-Leon, komik Stukolkin a další.**

Jak tedy vidíme, osud to zařídil tak, že Nápravník se v Petrohradu dostal do zcela jiných hudebnických kruhů, než byly rubinštejnské nebo balakirevské, i když s prvními ho sbližovalo seriózní hudební vzdělání, získané v Praze, a s druhými jméno autora „Ruslana“, které si balakirevští vytyčili na svém praporu.

Ale jak Rubinštejn nebo Balakirev, tak i Nápravník byl silnou osobností, schopnou vytvořit vlastní velké dílo, a osud to zařídil tak, že se dostal do Ruské opery, která i když existovala, ale ve velmi bídném stavu a byla vedením imperátorských divadel i publikem zcela přehlížena.

Jak uvedeno výše, Nápravník se seznámil s hudbou „Ruslana“ a byl jí hned a navždy uchváten. Tato opera, která u publika neměla zvláštní úspěch, byla uváděna velmi zřídka. Samotná kariéra Eduarda Nápravníka – můžeme říct – začala v Mariinském divadle, kde právě v této opeře zahrál klavírní part za klavíristu, který se nedostavil.

Když bylo Nápravníkovi 23 let, měl za sebou desetiletý samostatný těžký život. Přesto vyhlížel mladě. On sám se ale tak necítil ani ve srovnání se zkušenými hudebníky, a také oni na něho pohlíželi jako na sobě rovného.

A když na podzim roku 1863 vypršela dvouletá Nápravníková dohoda s knížetem Jusupovem, obrátil se dirigent divadla Konstantin Ljadov na Ředitelství imperátorských divadel, aby byl Nápravník jmenován jeho pomocníkem. Této žádosti bylo vyhověno. A tak **10.října roku 1863 Nápravník získal místo varhaníka a korepetitora v Ruské opeře, později pak tam působil jako druhý kapelník a nakonec jako první kapelník až do 23.prosince 1914, kdy vystupoval jako dirigent naposledy.** Zcela náhodou to byla jeho vlastní opera, kterou tehdy dirigoval, a sice „Francesca da Rimini“. Nemoc mu zabránila v další práci. **Takže v divadle působil 51 let a 3 měsíce.**

Za tu dobu se vystříдалo v imperátorských divadlech šest ředitelů – Borch, Gedeonov, baron Kister, Vsevoložskij, kníže Volkonskij a Teljakovskij. V souvislosti s různými proudy v ředitelství je možno rozdělit Nápravníkovu činnost na několik období.

Léta 1863 – 1881 – jsou obdobím tří prvních ředitelů za vlády Alexandra II., který se o osud Ruské opery vůbec nezajímal, a toto období může být právem nazýváno obdobím pro Nápravníka plným zvratů a zákulisních tlaků. S. M. Volkonskij se o tomto období vyjádřil takto: „Nápravník – to je sedm dní tvoření“ a tímto chtěl říct, že z prvotního chaosu, který v divadle při Nápravníkově příchodu vládl, právě Nápravníkovou vůlí vzniklo ve druhé polovině 19.století výborné operní těleso.

Svého vrcholu dosáhla Ruská opera za 18 let ředitelování I. A. Vsevoložského, který stejně jako Nápravník, když už se dal do práce, věnoval se jí ze všech svých sil. Vsevoložskij odešel z této funkce ne z vlastní vůle, byl totiž nahrazen za Nikolaje II., a to dokonce bez jakéhokoliv zdůvodnění. Nahrazen byl Volkonským, který se rovněž snažil všemožně sloužit ve prospěch věci, ne ve prospěch nějakých osobností, ale byl z funkce brzy odvolán. Vystřídal ho V. A. Teljakovskij, kterému se podařilo vytrvat na místě až do revoluce. Podle Nápravníka právě za Teljakovského nastoupil rozpad Ruské opery.

V období prvních tří ředitelů vedl Nápravník vytrvalý zápas s lhostejností dvora a vyšší společnosti, s neochotou ředitelství vydávat na přezíranou Ruskou operu jakékoliv částky, s primitivností a neomaleností úředníků Kanceláře imperátorských divadel a v neposlední řadě se samotným publikem, zvyklým na italské opery a nechápajícím na počátku krásy ruské národní hudby.

Při Nápravníkově nastoupení v divadle byla jeho role velmi skromná. Jak bylo zmíněno

výše, na začátku své divadelní kariéry pracoval vlastně zadarmo. **Odměnu nedostal po dobu celých prvních osmi měsíců!!!** Byl živ jen ze svých soukromých hodin. Teprve od května roku 1864 mu byl přidělen plat ve výši 500 rublů ročně.

Nápravník, kterému tehdy bylo 24 let, začal tím, že vyžadoval od svých podřízených, aby chodili pravidelně na zkoušky, a to včas. Můžeme si představit, jak plnění tohoto jeho požadavku ze strany desítek nedisciplinovaných lidí bylo obtížné. Přitom je třeba brát v úvahu, že v opeře všichni členové souboru nebo orchestru jsou neoddělitelnou součástí celého organismu a jenom tehdy je možno dosáhnout absolutní souhry v provedení, jestliže všechny tyto součásti fungují správně.

Samotný orchestr, jak se vyjádřil Nápravník, nebyl špatný, mnozí jeho členové byli dobrými hudebníky. Zde je třeba uvést koncertního mistra Pikkela, který hrál první housle v kvartetu, který nesl jeho jméno. Ale platy hudebníků byly velmi nízké, žít jenom z nich se nedalo, hudebníci si museli přivydělávat soukromými hodinami nebo hrou na plesech. To vedlo k tomu, že práce v divadle nebyla ze strany členů orchestru příliš vysoce ceněna. A hudební úroveň členů a členek sboru byla ještě nižší než u členů orchestru. Jejich plat byl přímo nedůstojný, přičemž najít si nějakou vedlejší práci bylo pro ně velmi těžké, takže mnozí zpívali v kostelích, aby se nějak uživili. Za takových podmínek se pak od nich nedalo mnoho vyžadovat. Bylo je třeba především zabezpečit, a to nějakým slušným platem. Nápravník to velmi dobře chápal, ale prozatím v této věci nemohl nic podniknout.

Co se pak týká sólistů, byli mezi nimi takoví významní jedinci, jako bas O.A. Petrov, který poprvé zpíval roli Susanina a jeho žena A. J. Vorobjevová, která rovněž vystoupila v prvním uvedení opery „Život za cara“. Sólisté byli ovšem stejně nedisciplinovaní, možná ještě více, než orchestr a sbor, a vůbec neměli představu, co znamená opravdový soubor. Ale Nápravníkovi bylo vlastní umění jak ovládat druhé lidi a tolik věřil v nezbytnost společného úsilí, že staří nedisciplinovaní herci a hudebníci byli pozvolna získáváni pro disciplínu a začali plnit to, co od nich vyžadoval nový 24letý pomocník dirigenta. Rychlý Nápravníkuv vzestup po žebříčku divadelní kariéry můžeme vidět například na faktu, že už rok!/ po nástupu do divadelního tělesa byl pověřen nastudováním a uvedením celé opery. Tato pro Nápravníka a celé divadlo významná událost se konala 12. října 1864, a v té době bylo Nápravníkovi všehovšudy 25 let! Co se týká uvedené opery, byl to Mozartův „Don Giovanni“. Podívejme se, co Nápravník o této události píše:

*„Když jsem vyjádřil svůj názor, že každé operní těleso má mít ve svém repertoáru Mozartovy opery, rozhodlo ředitelství nastudovat a uvést „Dona Giovanniho“. Při takovém nedůstojném postavení, ve kterém se tehdy nacházela ve srovnání s italskou operou ruská opera – italská opera byla ve všech směrech plně vybavená, kolektiv pěvců Mariinského divadla, kterému chybělo vokální umění, nemohl dát uspokojující výsledky. Provedení a úspěch byly slušné, ale nic víc. Samotná opera byla uváděna několikrát a s lepším obsazením pěvců, ale na stálý repertoár se nedostala. Postupný úpadek vokálního umění, který začal v 19. století, zabránil obnovení mistrovství u pěvců, mistrovství – kterým vyníkala stará italská škola se svým bel canto, nezbytným při uvádění klasiků vůbec a Mozarta zvlášť. Stejný osud stihl uvedení jiné Mozartovy opery, a to „Figarovu svatbu“, v roce 1901. Zpěváci a hudebníci pro Mozartovy opery někam zmizeli, člověk aby je se svíčkou hledal. Takovým způsobem bylo publikum zbaveno možnosti poslouchat a těšit se z geniálních hudebních děl. Není to škoda?“*

Během prvních čtyř let své práce v souboru Ruské opery Nápravník nejen dirigoval opery, ale nejednou vystupoval také jako koncertní dirigent s orchestrem Mariinského divadla. Nejzajímavějším byl jeho zájezd s orchestrem v plné sestavě na Svátek písní v Revelu /dnešní Tallin/ v červnu 1866. V té době v Revelu neexistoval symfonický orchestr. A když bylo rozhodnuto uspořádat soutěž mezi všemi pěveckými sbory v Pobaltí, obrátilo se představenstvo

kovy povahy, pak se nemůžeme nezmínit o jeho vášni k přesnému času. Ve vztahu k němu byl tak přesný, usiloval, aby všechno bylo včas, takže tato jeho časová přesnost se stala známou v opeře, mezi hudebníky a herci, stejně jako u publika. Jestliže například zkouška byla stanovena na 12 hodin, pak Nápravník přišel do divadla 10 až 15 minut před jejím začátkem, podepisoval různé nezbytné papíry, a přesně ve 12 hodin seděl u klavíru, nebo stál u dirigentského pultu v orchestru. Po nepořádku, který vládl za Ljadova /jeho předchůdce- poznámka autora/, takový pořádek a přesnost byly nejprve v očích mnohých téměř revolucí. Stejný systém zavedl Nápravník i pro večerní představení. Je doloženo, že člověk si mohl seřízovat hodinky podle okamžiku, když Nápravník přesně v osm hodin večer se objevil na svém dirigentském místě. Publikum si na to zvyklo a přestalo chodit na představení pozdě. Šprýmaři z orchestru šli ještě dále a na některých místech svých partů opery „Evžen Oněgin“ nakreslili hodiny s uvedením času a minuty nástupu daného místa. Nápravník o tom věděl a žertem se ptal, jestli jsou jejich hodiny opravdu spolehlivé.

K dalším zajímavým Nápravníkovým povahovým rysům patří jeho nedůvěra, co se zdraví týče. Stále se domníval, že je nemocný a s velkou chutí se léčil. To mu ale nebránilo v tom, aby celých deset let /1869 – 1879/ **jako jediný dirigent Mariinského divadla**, devět měsíců v roce /je třeba vzít v úvahu divadelní prázdniny/, v zimě za jakéhokoliv počasí, ať zdravý nebo nemocný chodil večer dirigovat a ráno a přes den chodil na zkoušky. Za těchto deset let Nápravník pouze jednou nemohl přijít kvůli zdravotnímu stavu do divadla, tehdy ho zastoupil **varhaník Ignác Kasparovič Vojáček**.

Počínaje sezónou let 1869-1870 se Nápravník ujal řízení všech symfonických koncertů Petěrburgské pobočky RHS a dirigoval je do listopadu roku 1881. Současně řídil každoroční koncerty Filharmonické společnosti a Vlastenecké společnosti, Červeného kříže, dvorní koncerty u příležitosti příjezdu vysokých státních hostů apod.

To byla ohromná práce, vyžadující velké nervové vypětí. On sám přitom zůstával zcela klidný a tento jeho klid a jistota se přenášely na všechny herce a hudebníky - sólisty, orchestr a sbor. A přestože šlo o vyvrcholení jeho životních sil – bylo mu tehdy 30-40 let, přece jen si myslím, že člověk fyzicky slabý by se dávno pod podobnou zátěží zhroutil. Když mluvíme o Nápravníkově povaze, musíme se zmínit o jejích dvou rysech, které si těžko představíme v souvislosti s jeho činností. Zcela postrádal zdravé sebevědomí, a naopak byl nesmělý. Může se zdát nepochopitelným, jak člověk, který nemá o sobě vysoké mínění, může řídit stovky lidí, pevně je vést, být si touhle silou nad nimi jistý. Ale u Nápravníka to tak opravdu bylo. Dokládá to například příhoda, když se Nápravníka otázali: „Řekněte, prosím vás, je příjemné být takovou osobností?“. Na toto odpověděl: „Můj milý, já se přece takovou „osobností“ vůbec necítím!“. A byla to svatá pravda, jak říkali jeho současníci.

Jiným nepochopitelným rysem jeho povahy byla nesmělost a strach z davu. Nápravník se před lidmi velmi ostýchal, a to jak před jednotlivci, tak před masou. A přece to byl člověk, který padesát let řídil kolektiv umělců o 200-300 lidech před ještě mnohem větší masou diváků a posluchačů. Tento ostych měl i v divadle a při různých masových projevech sympatií při představeních. Po skončení představení se obyčejně hned oblékal a spěšně odcházel bez ohledu na hlasité projevy přízně publika. A na koncerty, kde byla uváděna jeho díla zpravidla nechodil, jenom výjimečně chodil na neveřejné zkoušky.

Nápravník nikdy neusiloval o vnější efekty a reklamu. Symfonické orchestry v 70. letech dirigoval z paměti. Ale jeden lékař mu jednou při léčení z malárie předepsal takovou dávku chininu, že málem od šumu v uších ohluchl. Po tomto léčení jeho paměť na čas zeslábla a Eduard Francevič začal dirigovat tyto koncerty s partiturou na pultu, údajně „pro jistotu“, i když tím v očích diváků poněkud ztratil na své originalitě. Ani v opeře, i když pečlivě listoval stránkami partitury, ve skutečnosti – podle očitých svědků z orchestru – do této par-



titury ani nenahlížel.

Tak je tedy možné v krátkosti popsat Edurda Franceviče Nápravníka v každodenním životě, v situacích, které nejsou spojené přímo s hudbou, jeho život ve všedních, pracovních dnech. Jak vidět, tento vynikající hudebník byl skromným, prostým člověkem, pro kterého služba krásnému – v jeho případě hudbě – bylo v životě to hlavní.

Nyní přejdeme k Nápravníkově práci v opeře a k jeho vztahům, jak se vytvořily v poměru k jeho kolegům v oboru. Je třeba říct, že každá práce, spojená s kontakty k velkému počtu lidí, je práce složitá a vyžaduje maximální schopnosti jak v oblasti jednání s lidmi, tak i v oblasti diplomacie. Jak viděli Nápravníka jeho podřízení? Mnoho zajímavých informací nám v tomto směru poskytnou „Vzpomínky“ **Viktora Grigorjeviče Valtera** – člověka, který během více než 24letého dirigování Nápravníka byl u něho v orchestru Mariinského divadla koncertním mistrem houslí.

**V. G. Valter** byl velmi vzdělaný člověk, hudebník, v orchestru Nápravníkovy pravá ruka. Sám Nápravník o něm říkal: „*Když se něco během představení přihodí, Valter to zachytí, na něho je vždycky spoleh.*“ V těchto nečekaných okolnostech šlo vesměs o pěvce, sólisty, kterým Nápravník příliš nedůvěřoval. Kdokoliv z nich mohl zmeškat svůj nástup nebo naopak, zazpívat v nesprávné tónině nebo splést jinou věc. A tady mohl být Eduard Francevič jistý, že Valter na houslích zahraje pěvci, který se zmýlil, jeho part a takovým způsobem zachrání souhru.

Vraťme se tedy k Valterovým vyjádřením o Nápravníkově, poněvadž tato vyjádření jsou pro nás zajímavá, protože kdo jiný než pravá ruka hlavního dirigenta by měla tohoto dirigenta znát lépe než ostatní? Tak tedy, Valter se vyjadřuje o Eduardu Franceviči takto : „*Co do povahy, je Nápravník neobyčejně ucelený jev a já bych dokonce řekl neobyčejně vzácný jev. Jestliže si o něčem udělal svou představu, jestliže považuje za nutné něco podniknout, pak si můžete být jisti, že žádná náhoda, žádný postranní vliv, žádné osobní nepřijemnosti nebo pokušení ho neodradí od té cesty, kterou považuje za správnou. A tento rys jeho povahy znají všichni, kteří s ním přišli do styku. Na Nápravníkovy slova je možno se stoprocentně spolehnout. Tím ale zdaleka nechci říct, že Nápravník má ve svých názorech a činech vždycky pravdu – je taky jenom člověk a může se mýlit, ale hlavním motivem jeho názorů a činů zůstává vždy ideová služba umění. A třebaže přesvědčit Nápravníka o možné pochybě jeho názorů bylo vždy velmi těžké, námitky, někdy zcela oprávněné a rozhodné, pokud nevyplývaly z osobních motivů, nikdy nedělaly z Nápravníka nepřítele toho umělce, který s ním nesouhlasil. Toto říkám z vlastní zkušenosti. Ani mezi nejzarytějšími Nápravníkovými odpůrci v uměleckém prostředí se nenajde jeden, který by mohl prohlásit, že Nápravník při hodnocení nějaké opery nebo jejím provedením za jeho řízení by se nechal vést nějakým jiným motivem, kromě ideového, to znamená motivem nezištné a obětavé služby umění. Takový vztah k umění má Nápravník nejen u dirigentského pultu, ale i ve svém starém křesle /viz.44\*/ na chodbě divadla, když říká zpěvákovi, že byl o osminku napřed, stejně jako když na hlasové zkoušce nebo na konkurzu na místo v orchestru dával svůj hlas tomu nebo jinému kandidátovi.*

*Právě absolutní převaha ideového motivu v Nápravníkově chování vytvořila tu absolutní autoritu, autoritu morální, ne fyzické moci, které se podřizují všichni umělci, i ti nejméně disciplinovaní. Myslím, že tuto svou myšlenku nejlépe potvrdím, když řeknu, že s Nápravníkem*

---

\*44. /Jde o známé oblíbené Nápravníkovy křeslo v Mariinském divadle./

*nepřišel do sporu ani Fjodor I. Šaljapin. Nápravnickova autorita spočívala v obdivuhodné výkonnosti jeho práce v orchestru; dosahoval ty nejlepší výsledky ve smyslu přípravy opery při vynaložení minimální práce a času. Po tom nepořádku, který na zkouškách vládl, kdy ani po nekonečných zkouškách nebyla opera pořádně nastudována, se práce všech členů pod vedením Nápravníka zdála být neobyčejně snadná... Nápravník sice nemohl hned zlepšit finanční situaci sboru a orchestru, ale značně usnadnil práci všech při současném zvýšení umělecké stránky provedení na nebyvalou výši. Tohoto dosáhl Nápravník hlavně dvěma způsoby. Zaprvé díky jeho výjimečnému hudebnímu sluchu / v tomto směru má i nyní ve svých 74 letech málo sobě rovných/ je základní práce při nácviu opery, takzvaná korektura, značně usnadněna. Když se orchestr poprvé seznamuje s novými party, Nápravník i v nejsložitější hudbě hned slyší, kdo nehraje správně a kterou notu jmenovitě. V tomhle ohledu je Nápravnickova autorita tak nepřekonatelná, že nikoho z hudebníků nenapadne říct, že on přece nezahrál špatnou notu nebo že přece hrál ten svůj part, i když ve skutečnosti ho nehrál. To samé se týká rytmu. Nápravník hned slyší, kdo ze sta hudebníků je uspěchaný nebo narušuje rytmus, a hudebníci to vědí a dávají si větší pozor“.*

Podle svědectví Nápravnickových současníků byl rozdíl ve znění orchestru, když dirigoval sám a když dirigovali jiní dirigenti, tak viditelný, že mnohým se to zdálo prostě neuvěřitelné, přímo kouzelné.

Budeme pokračovat ve Valterových citátech. Ten si, podle mě, všímá velmi podrobně povahových Nápravnickových rysů, které jsou pro nás zajímavé. Jde opět o Nápravníkův vliv na zvýšení umělecké úrovně děl, uváděných v divadle, o kteréž to zvýšení se Nápravník tak zasloužil. „Zadruhé, hlavní zásadou Nápravnickovy práce při nácviu opery, zásada, které se přidržuje bez odchylek, spočívá v jeho požadavku, že pěvci a sbor musí znát dokonale své party dříve, než začnou zkoušky s orchestrem, a ve tvrdé důslednosti, se kterou Nápravník tuto zásadu uplatňuje bez ohledu na vrtochy i těch nejvýznamnějších pěvců a pěvkyní, a to všechno vysoce usnadňuje práci všech zúčastněných. K tomu je třeba dodat, že Nápravník ani jednou nenechal orchestr nebo sbor na sebe čekat, pokud k tomu nebyl objektivní a vážný důvod; a proto nikdo z pěvců se mu neodvážil nic říct, když říká opozdilci na zkoušku, že přece dvě stě lidí nebude na takového opozdilce čekat. Právě Nápravníkovi je orchestr a sbor povinen tou úctou, která je jim v očích pěvců a celé veřejnosti prokazována.“

K těmto Valterovým slovům je třeba dodat něco, co se týká právě sboru. Když probíhaly zkoušky se sborem a sólisty, Nápravník nebral operu po pořádku, ale nejdříve všechny scény se sborem, načež členy sboru propustil, a teprve potom zkoušel se sólisty. V daném případě se přidržoval ruského přísloví „**sedm nemá čekat na jednoho**“. A všichni sólisté se museli tomuto zavedenému pořádku podřizovat. Dovedeme si představit, jak to zvyšovalo sebevědomí sboristů v jejich vlastních očích. A jaký to byl zároveň velký rozdíl od podmínek práce v 60. letech, kdy po příkladu italské opery v divadle měli navrch sólisté, zatímco orchestr a sbor byly jakýmsi nutným zlem.

Pokud jde o vzájemné vztahy mezi Nápravníkem a orchestrem, pak se musím znovu vrátit k Valterovým zápiskům. Pro Nápravníka byl orchestr totéž, co pro houslistu jeho housle a pro klavíristu jeho klavír. Je známa epizoda z Nápravnickova života, když k němu, již umírajícímu, se přišel rozloučit jeho pomocník N.A. Malko, a kdy poslední Nápravnickova slova byla : «*Pozdravujte ode mne orchestr*“. Miloval orchestr ne jako svůj nástroj, v každém hudebníkovi viděl živého člověka s jeho přednostmi i nedostatky. Valter píše : „*Nápravník je velký psycholog a zná povahu každého interpreta. Ví, jak z každého dostat maximum jeho hudební výkonnosti. S jedním je třeba jednat opatrně, jinak z nervozity vzniká riziko, že dotyčný by mohl na vystoupení zahrát značně hůř, než by jinak mohl; a člověk vidí, jak Nápravník takovému člo-*

věku věnuje pozornost a v kritické chvíli mu přichází na pomoc, jak taktovkou, tak povzbuzujícím úsměvem. Jiný naopak potřebuje důrazný vnější zásah, aby zůstal na potřebné úrovni. Třetí zase vyžaduje stálý a přísný dohled, aby z lenosti a nedůslednosti neztratil patřičnou úroveň. Nápravník nesnášel zvláště poslední povahové typy a takoví viníci byli někdy postihováni velmi nepříjemnou morální sprchou. Zase je ale třeba říct, že takové tresty neprováděl Nápravník veřejně, kvůli tomu bývali viníci zvaní „na kobereček“. Taková výchovná opatření měla vůbec jenom morální ráz, mezi čtyřma očima. Neznám případ, že by Nápravník někomu udělil peněžní pokutu nebo jen pohrozil pokutou za hudebnickou nepřipravenost ke zkouškám. Morální výchovná opatření vždycky stačila, ani na jedné zkoušce jsem neslyšel rázné okřiknutí nebo pohružky na adresu nějakého interpreta. Nápravník vždy vyjadřoval svou nespokojenost /někdy i v docela ostrém tonu/ na adresu celé skupiny, bez uvádění osob a dával tak viníkovi na srozuměnou, koho se to týkalo. A takováto ohleduplnost vždycky přinášela nejlepší výsledky ve vztazích orchestr – Nápravník“.

Takto tedy lidsky se Nápravník choval ke členům svého orchestru, ale i z technické stránky dělal všechno, co mohl, aby zvýšil jeho úroveň. Před Nápravníkem se nekonalý veřejné konkurzy na místa v orchestru. Teprve on zavedl konkurzy. Na řadovém hudebníkovi se vyžadovala jedna sólová skladba a čtení not z listu. Při konkurzu na sólistu se vyžadoval koncert s orchestrem, Beethovenův kvartet, sólo z opery nebo baletu a čtení not z listu.

Takto se vytvořily Nápravníkovy vztahy se sborem a orchestrem. Se sólisty byla situace v tomto směru mnohém těžší. Byli to lidé velmi samolibí, každý se měl za Šaljapina. Ke konci Nápravníkovy kariéry jich ředitelství přijalo 80, počet byl sice vyšší, ale hodnotově nižší. Většina z nich uznávala autoritu Eduarda Franceviče buď upřímně, nebo se jen tak tvářila, ale byli mezi nimi i takoví, kteří se považovali za něco lepšího než Nápravník a vyvíjeli proti němu nejrůznější intriky. Sám Nápravník říkal: „*Máme tady několik kohoutů, kteří se mezi sebou perou a snižují tak hodnotu repertoáru, a přitom celý soubor tomu všemu musí nečinně přihlížet.*“ Velmi zajímavé jsou vzpomínky samotných pěvců, umělců Mariinského divadla na jejich společnou práci s Nápravníkem. Nejdříve citáty nám již známého houslisty Valtera: „*O tom, jak se vytvářely Nápravníkovy vztahy s pěvci, si můžeme udělat představu podle již uvedeného popisu Nápravníkovy povahy. Mohu jen dodat, že Nápravníkovy pokyny byly pro pěvce vždy nadměru užitečné, a ti pěvci, kteří dovedli naslouchat jeho požadavkům a plnit je, se před mýma očima vypracovávali na seriózní umělce. Ale ne vždycky tomu tak bylo. Jedni to nedovedli, jiní zase těmto pokynům naslouchat nechtěli v domnění, že orchestr je něco jako kytara, která vytváří pozadí pro absolutního vládce jeviště – to je pro pěvce. A takovým povahám byly určeny poznámky, brzdící jejich přílišné sebevědomí, typu: „Tohle není žádný recitativ, zde musíte dodržovat rytmus, s vámi přece zpívá sbor a hraje orchestr, a dvě stě lidí nebude poskakovat podle vás“./.../*

*Jestliže se pěvec nepodřídil, pak mu bylo přísněji pohroženo: „Pokud se nebudete držet rytmu, pak vás večer nechám, a budete muset dávat pozor vy na mne, a ne já na vás.“ A pokud byl pěvec soudný, pak věděl, že to není planá hrozba, nacvičoval si doma svůj part přesněji a počítal si osminky, které nedodržel na zkoušce. /.../*

*„Tím zdaleka nechci říct, že Nápravník dělal z provedení opery něco mechanického, jak mu vyčítali lidé, kteří se ve věci nevyznali. Ti pěvci, pro které odchylka v rytmu je výsledkem uvědomělého uměleckého záměru – **Figner, Šaljapin, Sobinov, Mravinová, Slavinová** - , a ne přáním se blýsknout nebo na fermatě ukázat výdrž dechu / k takovým pěvcům byl Nápravník - zcela právem – nemilosrdný/, takoví pěvci nacházeli u Nápravníka tu nejpozornější a nejlepší podporu.*

*Vše, co zde bylo řečeno, se týká i pěvkyní, ale v tomto směru dodám ještě jeden poznatek. Zdálo by se, že tvrdá povaha a nepřítomnost jakýchkoliv „okouzlujících“ vnějších rysů*



*v Nápravnickově osobnosti by měly být zdrojem určité lhostejnosti ve vztazích ženského osazení opery k němu. Nic takového ale nebylo vidět. Nápravníka se sice bály všechny pěvkyně, ale většina ho měla a má ráda, a projevy takové upřímné náklonnosti až s nádechem lásky byly na zkouškách ne právě vzácným jevem“.*

Tím asi zakončíme charakteristiku Eduarda Nápravníka jako člověka a přejdeme k popisu jeho služby u různých ředitelství Ruské opery a rovněž k začátku jeho působení jako dirigenta v symfonických koncertech RHS.

V roce 1867 byl ředitelem Ruské opery jmenován Stěpan A. Gedeonov. Uvádíme názor samotného Nápravníka na tuto událost : „*V osobě Stěpana Alexandroviče Gedeonova se spojily dvě funkce, a to ředitele Imperátorských divadel /od r.1867 do r.1875/ a ředitele Ermitáže. Byl to člověk vzdělaný, ale nesmírně vznětlivý, z hloubi duše nenáviděl Ruskou operu a s pohrdáním se o ní vyjadřoval, zatímco vychvaloval operu italskou. Mnohé zdědil po svém otci, který byl ve své době také ředitelem Imperátorských divadel, který podle svědectví starých zasloužilých umělců, všem tykal, čímž snižoval jejich důstojnost, ukládal pokuty a tresty, včetně vězení. Jeho syn, Stěpan Alexandrovič, nepřipouštěl žádná srovnání mezi italskou a ruskou operou, ta první byla ve všem ideální, zatímco druhá byla prostě špatná. Bojovat s ním v takových podmínkách bylo těžké. Několik našich rozhovorů skončilo téměř rvačkou. Zvláště ho rozčilovalo, když představení v Ruské opeře měla ve veřejnosti velký úspěch. Přitom Gedeonov nebyl nezávislý, protože rozpočtem za něho nerozhodoval on, ale hlavní vedoucí Kontroly Imperátorského dvora, baron Kister.“* Tak tedy v takových podmínkách „lásky a úcty“ musel Nápravník pracovat.

A přesto, nehledě na přezírání Ruské opery ze strany Gedeonova, v období osmi let jeho funkce ředitele bylo jedenáct ze sedmnácti oper, nastudovaných a uvedených Nápravníkem, ruských. To je docela slušné procento. Čím se tento fakt vysvětluje?

V polovině 19. století se v ruské společnosti objevil zvýšený zájem o všechno národní, a tím také zájem o ruskou hudbu. Na tento zájem reagovala celá řada mladých a nadaných skladatelů a začala nabízet ředitelství své opery. Spojovacím článkem mezi skladateli a publikem byl Nápravník. Všichni autoři dávali přednost tomu, aby jejich díla měla premiéru v Petrohradu, kde přes stálé stížnosti skladatelů byly inscenace přece jen nejlepší. Tak například Čajkovskij, který všechno viděl černě, o své opeře „Opričnik“, která i když byla přijata k inscenaci, ale na scéně Mariinského divadla se dlouho neobjevovala, psal z Moskvy do Petěrburgu vydavateli Besselovi 18.října 1879 : „*Marně doufáš, že opera / „Opričnik“/ bude uvedena příští rok; neuvedou ji nikdy...Samozřejmě, že operu nedám v Moskvě, dokud nebude uvedena v Petěrburgu“.*

Koncem 60.let se už Nápravníkovi podařilo natolik zvýšit úroveň orchestru, sboru a sólistů, že nikde v Rusku nebyl takový soubor, jaký byl v Mariinském divadle. Ale nejen sami skladatelé věděli, že jejich opery budou provedeny s plnou péčí a svědomitostí. Vědělo to i publikum, které začalo navštěvovat Ruskou operu častěji. Nápravník se snažil ze všech sil vychovávat vkus návštěvníků Mariinského divadla výběrem kusů a jejich provedením. Současně s tím věděl, že opera je představení pro široké publikum a že její autor musí počítat se schopností posluchače operu vnímat. Skladatel nesměl zapomínat, že nepíše symfonii nebo kvartet, které budou dávány jednou nebo dvakrát za sezónu a které si přijde poslechnout vybrané, ve smyslu hudebním, publikum. Naproti tomu opera se musela natolik publiku zalíbit, aby se mohla stát částí repertoáru.

Toto bylo Nápravníkovi vždy jasné, zatímco Čajkovskij vnikl do tohoto taje, teprve když mu bylo téměř 40 let a složil svou šestou operu – „Pannu Orleánskou“. Svě přítelkyni Naděždě F. von Meck psal 23.ledna roku 1879: „*Ted' jsem došel k přesvědčení, že opera jako*



*taková musí být hudbou ze všech druhů hudby co nejdostupnější. Mezi operním stylem a symfonickým a komorním musí být stejný poměr, jako mezi malířstvím dekorativním a akademickým. Z toho samozřejmě nemůžeme vyvozovat, že operní hudba by měla být banálnější a triviálnější než druhé. Zdaleka ne! Nejde o kvalitu myšlenek, ale o kvalitu stylu a způsob jejich vyložení!“*

Co se samotného Nápravníka týče, pak podle jeho osobního názoru by opera měla odpovídat následujícím požadavkům:

1. Dobrá hudba,
2. Scénické libreto, / dramaticky vhodné /pozn.aut./
3. Vyhýbat se únavným dlouhým místům v kusu.

A co si představoval Nápravník pod dobrou hudbou? Především hudbu vysoké úrovně, ale protože talentovaných skladatelů nebylo mnoho, mohly být uváděny i opery ruských skladatelů, které byly alespoň průměrné a vhodně napsané pro pěvce, které by neměl přehlušovat orchestr. K ruským operám vůbec zaujímal Nápravník shovívavější postoj, než k operám zahraničních skladatelů.

A jaké požadavky měl Nápravník na operní libreto? Mělo být vyloženo spisovným jazykem a vůbec mít znaky dramatického díla. Dovedeme si představit, jak by získaly dvě geniální Glinkovy opery, jestliže by jejich libreto odpovídalo těmto základním požadavkům!

A co se týká třetího požadavku, byl to bod, na kterém se Nápravník nejobtížněji se skladateli sešel. Pro přílišné zaujetí během procesu tvorby díla, autoři poněkud zapomínají, pro koho píšou, a tak vznikají právě ta únavná dlouhá místa v kusu, která publikum nudí. S takovými místy neměl Nápravník slitování, stejně jako s falešnými notami při provedení. Stejně jako byli skladatelé při poslechu korekturní zkoušky pod vedením Nápravníka nadšení jemností jeho sluchu, stejně je hněvaly Nápravníkovy zásahy do partitury. V této oblasti docházelo mezi Eduardem Francevičem a autory různých směrů, jak z konzervativního tábora, tak z novátorského k častým sporům. Uvedeme zde Antona Rubinstein, S. Tanějeva a zvláště N. Rimského-Korsakova. Naproti tomu s Čajkovským probíhaly inscenace jeho oper klidněji. Na počátku své známosti s Nápravníkem Čajkovskij mu spíše ustupoval, což odpovídalo jeho mírné povaze, protože měl před ním velký respekt, jak říkal, i když Nápravníkovy zásahy do partitury mu nebyly zvláště příjemné; ale postupně v něm vzrůstala neomezená důvěra k Nápravníkovu mínění a přesvědčení, že Nápravníkovými pokyny opera jenom získá.

Pro Nápravníka neměl autorův směr, stejně jako jeho osoba, žádný význam. Myslel jenom na prospěch věci!

Mnozí, kteří Nápravníkovy zásahy do partitury svých děl považovali za neopodstatněné, jej často vinili z jiného „hříchu“, a sice z přílišného hudebního konzervatismu. Dovolím si s nimi nesouhlasit. Ano, měl rád klasickou hudbu a na základě svého uvažování si, ne tak rychle jako druzí, osvojoval hudební moderní způsoby. Ale tento svůj rys nikdy nepovyšoval na zásadu. Zbožňoval Mozartovu a Glinkovu hudbu, jenom potřeboval nějaký čas, aby si zvykl na hudbu autorů Balakirevského kroužku nebo hudbu Wagnerovu z jeho posledního období. Ale když k ní přivykl, dovedl ocenit to, co bylo v této hudbě nejlepší. Musím v tomto směru uvést vzpomínku jeho syna Vladimíra, který říká, že Nápravníkovi-otci, který už mnohokrát uváděl Wagnerovu operu „Soumrak bohů“, řekl, že se mu líbí z toho kusu malý mužský sbor, že je v tom sboru něco divokého. Dále Vladimír vzpomíná, jak při těchto slovech jeho otec přímo ožil a opakoval: „Ano, ano i mně se líbí, ano, ano je v něm něco divokého.“ /\*45/

Teď se však vraťme k Nápravníkově práci v Mariinském divadle v období Gedeonova ředitelování. Koncem 60. let Nápravník se stále častěji začíná starat i o vedení tvůrčích procesů

\*45/. Citát z knihy V. Nápravníka „Eduard Francevič Nápravník a jeho současníci“, vydavatelství Muzyka, Leningrad 1990, str.63.





divadla, jelikož hlavní dirigent Ljadov byl v té době už velmi vážně nemocen a v divadle se objevoval jen zřídka. V těch letech se Nápravníkovi podařilo uvést opery „Bouře“ autora Kašperova /1867/, Wagnerova „Lohengrina“ /1868/ - s autorem se Nápravník seznámil v Praze, kde také byla opera uváděna, takže mohl k ruskému uvedení přispět mnohou konkrétní radou, dále „Ratkliffa“ autora C. Kjuiho, jakož i **svou vlastní operu „Nižgorodci“ /1869/.**

O uvedení a historií vzniku této opery bychom si měli říct více. Už v mládí Nápravník vnitřně toužil po hudebním skládání. Ještě v Praze napsal 13 opusů, které on sám pokládal za dětské pokusy. Po svém příjezdu do Ruska byl nadšen velkolepostí Glinkových oper. Velmi si přál sám vyzkoušet své síly jako operního skladatele, v tomto záměru mu ale bránila vrozená skromnost, o které jsme se zmínili výše. K překonání této skromnosti byl nutný nějaký popud z vnějška. Takovým popudem byla nutnost zvýšit si svůj příjem, protože vyžít z 800 rublů ročně se ženou a dítětem bylo i v té době velmi těžké. Nápravník ve svých „Zápiscích“ píše: *„Popudem ke složení opery „Nižgorodci“ byla tedy moje krajně tíživá hmotná situace v době, kdy jsem nastoupil v roce 1863 do imperátorské ruské opery. Předtím jsem si vydělával na soukromých hodinách až 350 rublů za měsíc. Velmi zajímavá činnost na nácviku oper a moje povinná přítomnost na všech večerních představeních za účelem seznámení se s repertoárem mě velmi zajímala, ale současně i odváděla od soukromých hodin; poté co jsem o většinu z nich přišel, zůstal mi jen ten nízký výdělek 800 rublů ročně pro mě a mou rodinu. Byl jsem nucen žít na dluh, a proto jsem hledal záchranu v uskutečnění své ne právě skromné myšlenky napsat operu, a požádat potom ředitelství o benefici z prvního představení, jako odměnu za mou mnohostrannou činnost pomocníka kapelníka a varhaníka. Svůj nápad jsem tedy uskutečnil. Libreto napsal **P.I.Kalašnikov** /\*46/, já sám jsem začal psát na jaře roku 1867. Do jara 1868 jsem ukončil tři dějství, poslední – čtvrté jsem si vzal s sebou do zahraničí, kam jsem na radu vynikajícího profesora S. P. Botkina odjel na léčení. V Německu jsem napsal poslední dějství, jeho orchestraci potom ve Francii v Dieppe, poslal jsem ho potom do notové kanceláře imperátorských divadel k rozepsání a dostal jsem odtud povolení k prvnímu představení v můj prospěch. V září bylo přistoupeno k nastudování opery, jejíž první představení se konalo 27. prosince 1868. Tak tedy vznikla moje první opera „Nižgorodci“. Od té doby plat z divadla, zisk z poloviční benefice a autorský honorář za první sezonu představovaly částku více než dostatečnou pro pokrytí mých dluhů. Navíc jsem byl v květnu roku 1869 jmenován místo nemocného K. N. Ljadova prvním kapelníkem a moje postavení tak bylo navždy upevněno. Opera byla uváděna v Petěrburgu do roku 1892 při 62 představeních, v Moskvě od roku 1884 do roku 1894 při 25 představeních. Celkový zisk představoval 175 tisíc rublů, autorský honorář více než 15 tisíc rublů. Dále byla opera uvedena na některých místech v Rusku a v roce 1875 v Praze.“*

Na jaře roku 1869 skončilo šestileté období Nápravníkova působení v Mariinském divadle jako korepetitora a pomocníka dirigenta a stal se kapelníkem po Ljadovovi.

V souvislosti s finančními potížemi, o kterých byla řeč výše, se nyní více dotknu otázky Nápravníkova platu. Jak už víme, byl Nápravník v roce 1863 přijat do Mariinského divadla jako varhaník a korepetitor **bez platu**. Tato situace trvala více než půl roku. Od jara roku 1864 pak dostával 500 rublů ročně. Na jaře roku 1865 podal ředitel hrabě Borch, Eduardu Franceviči příznivě nakloněný, žádost na ministerstvo imperátorského dvora o zvýšení Nápravníkova platu o 300 rublů, ale žádost byla odmítnuta s tím, že deficit imperátorských divadel byl příliš vysoký. Ale nakonec, po dlouhých tahanicích, bylo zvýšení Nápravníkovi přiznáno, takže od jara 1865 dostával 800 rublů ročně. Ale ani toto nestačilo k životu, tím spíše, že již v roce 1866 se Nápravník staral o svou mladou ženu a narodil se jim nejstarší syn.

**46\***/Známý překladatel, spoluautor libreta „Nepřátelské síly“ od Serova.

Proto tedy můžeme v archivech najít dokument o následujícím obsahu, jejímž autorem je Eduard Francevič Nápravník, adresátem pak divadelní ředitelství. Uvádím citát:

„*Prosba varhaníka Eduarda Nápravníka.*

*Jsem od roku 1863 ve službě imperátorských divadel v ruské opeře, plním se vsí pečlivostí povinnosti varhaníka, probírám s pány umělci party, doprovázím sbory, účastním se vokálních zkoušek, upravuji orchestrální party, diriguji velmi často orchestr a za všechno to dostávám plat 800 rublů bez práva na pension. Takže, jako člověk ženatý a zaměstnaný těmito náročnými každodenními služebními povinnostmi jsem zbaven možnosti zabývat se svým oborem, kterým je poskytování soukromých hodin. A proto co nejponížěji prosím velevážené ředitelství, aby mě jmenovalo z varhaníka na druhého kapelníka a přiznalo mi podle zásluh zvýšení mého platu, a tím mi dalo možnost pokračovat v mých povinnostech a umožnilo mi slušný život s mou rodinou“./47\*/*

Odpovědí na tuto Nápravníkovu žádost bylo jmenování žadatele druhým kapelníkem, ale zvýšení platu bylo odmítnuto. A právě tady napadla Nápravníka myšlenka napsat operu, aby se nějak dostal z dluhů, které se jeho povaze tak přičily.

Jak jsme řekli výše, uvedení „Nižegorodců“ bylo pro rodinu Nápravníkových tou peněžní pomocí, kterou tolik potřebovala. Navíc 15. května 1869 odešel z divadla kvůli nemoci kapelník Ljadov a na jeho místo nastoupil právě **Nápravník. Stal se prvním kapelníkem Mariinského divadla a byl jím jako jediný po dobu deseti let.** Po Ljadovově odchodu uzavřelo ředitelství s Nápravníkem smlouvu na tři roky. Dostával, jako před ním Ljadov, 1140 rublů ročně, 1000 rublů jako korepetitor, 1000 rublů za benefici a kromě toho poloviční benefici.

Rok 1869 byl vůbec v Nápravníkově životě velmi důležitý. Do Petrohradu kdysi přijel jako neznámý chlapec bez jakýchkoliv štědrých ochránců, přátel a známých, a ve svých 30 letech se stává prvním kapelníkem Ruské opery v hlavním městě a dirigentem nejvýznamnějších symfonických koncertů Ruské hudební společnosti, koncertů – které řídil více než 12 let. **70. léta představují vrchol Nápravníkových životních sil.** Jak v divadle, tak ve své koncertní činnosti vykonává ohromnou práci. Ředitel divadla Gedeonov, i když ho nemá příliš v lásce, s ním musí počítat; ještě větší váhu si získal v očích vysokého vedení – ministra imperátorského dvoru – hraběte Adlerberga. Jeho názoru, jako názoru vzdělaného hudebníka si velice vážila velkokněžna Jelena Pavlovna, zakladatelka RHS a konzervatoře, a po její smrti v roce 1873 její synovec velkokníže Konstantin Nikolajevič, který svou tetu nahradil jako předseda RHS.

Nápravníkoví současníci – skladatelé Čajkovskij a Musorgskij se k němu chovají s úctou, jako kdyby byl o dvacet let starší než oni sami. Rubinštejn, který sám sebe považuje za jednoho z nejlepších pěti klavíristů Evropy /Liszt, Hans von Bülow, Tausig, Rubinštejnův bratr Nikolaj a Rubinštejn sám/, pohlíží na Nápravníka samozřejmě z výšky své velikosti. Balakirevci /s výjimkou Musorgského/ proti Nápravníkovu kují intriky, ale méně, než by se dalo očekávat. Nápravník sám si pak vedl nenápadně a takticky; takže potom nemá moc smyslu bez konce napadat člověka, který úderů přijímá mlčky a sám pokračuje svědomitě ve své práci.

V divadelním kolektivu je Nápravníková autorita už pevná. Sbor a sólisté se zlepšili, orchestr se pomalu stává tím prvotřídním symfonickým orchestrem, který od 70. let mohl soupeřit s nejlepšími orchestry Evropy. Nápravník přivedl svůj orchestr na takovou výši jen svou prací v divadle, protože do roku 1869 jeho vystoupení jako koncertního dirigenta byla jen občasná, vedení symfonických koncertů RHS se nacházelo v rukou jiných osob. Dodáváme, že od zahájení těchto koncertů, ve kterých vystupoval orchestr Mariinského divadla, je dirigoval

---

\*47/. Dopis se nachází v archivu Mariinského divadla v Petrohradě, složka „Dopisy za 1866“.

sám Rubinštejn. Zajímavé jsou vzpomínky samotných hudebníků a současníků na Rubinštejna jako na dirigenta. Uvádím jednu takovou vzpomínku, je to vzpomínka skladatele, dirigenta a posléze ředitele Moskevské konzervatoře M.M.Ippolitova-Ivanova:

*„Poněkud obhroublý Rubinštejnův způsob chování na zkouškách s hudebníky a přehnané požadavky na interpretaci byly častým důvodem k rozmíškám. Tak na jedné zkoušce, kde „sekýroval“ hráče na lesní rohy v Allegrettu Beethovenovy 8. Symfonie, je natolik otrávil, že tito vstali a odešli, a tím přerušili celou zkoušku... Při dirigování, při krásném záměru celkové koncepce, se začal šťourat v detailech, které potom kazily celé dílo; současně, stržen zápallem, si během provádění dosti hlasitě popěvoval“.*

Podle názoru Ippolitova-Ivanova, vášnivého ctitele Rubinštejna jako klavíristy, Rubinštejn neměl k technice dirigování velké nadání a při interpretaci hudebních děl nemohl docílit umělecké jemnosti, detailů, protože se snažil jenom o to, aby se mu orchestr nerozpadl. Orchester jako nástroj neovládal, byl králem jenom u klavíru, ze kterého geniálním způsobem vykouzli všechno, co chtěl.

Svůj názor měl Ippolitov-Ivanov i co se týče Nápravníka jako dirigenta a nemohu si odpustit, abych jej neocitoval :

*„Na hudebních kurzech jsem se seznámil s dvěma sboristy z Mariinského divadla a jejich prostřednictvím jsem se stal stálým návštěvníkem všech zkoušek a představení Ruské opery mého boha – Nápravníka a skutečně jsem se cítil v sedmém nebi. Zapamatoval jsem si každý jeho způsob, každou poznámku a cítil jsem, jak se nořím do hlubiny dirigentské moudrosti. Začal jsem chápat, jak je důležité pro dirigenta znát hudebníkovu povahu a jeho psychologii, a to je asi někdy důležitější, než umět hrát na nějaký hudební nástroj. Umět odhadnout hudebníkovy schopnosti – to je jeden z nejdůležitějších podnětů pro dirigenta. Toto Nápravník cítil a chápal, jako nikdo jiný. Proto ho měli všichni rádi a vážili si ho, bez ohledu na jeho náročnost a přísnost. Na svém dirigentském místě znal partituru do všech podrobností... Jeho sluch byl všeobecně známý; při zkouškách jen velmi zřídka zastavoval orchestr kvůli opravení nějaké chyby. Obyčejně to byla zvolání jako „Druhý lesní roh – fis, fagoty – des, kontrabasy – piano“, kterými při hře upozorňoval na chybu; ale jestliže někdo zapomněl nebo nestačil včas chybu opravit a na příští zkoušce zase hrál s toutéž chybou, pak takový hudebník byl zván na zkoušku o hodinu dříve, aby byl upozorněn na chyby, kterých se dopouští“.*

Nyní vzpomínka jiného ruského skladatele **Igora F. Stravinského** z jeho knihy „Kronika mého života“:

*„Koncerty RHS se konaly pod vedením Nápravníka, kterého jsem už znal jako mnohaletého dirigenta Ruské opery. Myslím, že nehledě na jeho přísný konzervatismus, to byl typ kapelníka, kterého si nyní vážím nejvíce ze všech. Dokonalá znalost své věci, přesné plnění autorových záměrů, úplně přezírání jakýchkoliv efektů, a to jak v interpretaci ducha díla, tak i v pohybech těla, žádné ustupování vkusu publika. K tomu dodejte železnou kázeň, výborné sebeovládání, bezvadný sluch a paměť a jako důsledek toho všeho - jasnost a objektivita provedení, kterým nelze nic vytknout. Co víc je možno si přát?“.*

Ale vrátíme se ke koncertní sezóně let 1869-1870. V šesti koncertech, dirigovaných Nápravníkem v této sezoně, byly uvedeny celkem tři věci ruských autorů. Každým rokem se jejich počet zvyšoval. Jinak bylo uvedeno šest děl Schumannových a dvě Wagnerova, kterého balakirevci neměli příliš v lásce, přičemž jedním z čísel byl „Jízda valkýr“, dílo na svou dobu velmi odvážné. **Takto začalo období, kdy Nápravník řídil symfonické koncerty RHS.** V Mariinském divadle pak v uvedené sezóně nebyla uvedena ani jedna nová ruská opera. A ze zahraničních byly poprvé uvedeny Gounodův „Faust“, Meyerbeerův „Prorok“ a Moniuszkova „Halka“.

V sezóně let 1870-1871 byly dávány dvě nové ruské opery: Afanasjevův „Ammalat-Beg“ a Serovova „Nepřátelská síla“, znovu byl dáván Glinkův „Ruslan“, a rovněž byla uvedena Smetanova opera „Prodaná nevěsta“.

Ředitelství se většinou omezovalo na tři premiéry v každé sezóně. Ve výše uvedené sezóně bylo tedy rozhodnuto uvést jako premiéry „Ammalata-Bega“ a „Prodanou nevěstu“ a znovu uvést „Ruslana“. Ale protože 20. ledna roku 1871 umřel Serov, chtělo ředitelství imperátorských divadel nějak uctít jeho památku, a proto si pospíšilo s uvedením jeho poslední opery „Nepřátelská síla“ v dané sezóně a takovým způsobem tedy překročilo svůj obvyklý počet premiér. Je zajímavé, co k premiéře Smetanovy „Prodané nevěsty“, konané dne 30. prosince roku 1870, píše sám Nápravník:

*„Smetana, zakladatel české národní opery, napsal celou řadu výborných oper ze života lidu a z minulosti českého národa. Byl nadaným a vysoce vzdělaným hudebníkem a po mnoho let byl prvním kapelníkem Prozatímního divadla v Praze. Jeho opera byla uvedena u nás /v Rusku-pozn.aut./ jako dík za pozornost, věnovanou v Praze Glinkovým ruským operám /poté byly v Praze hrány i opery Čajkovského, Rimského-Korsakova a jiných ruských autorů a tyto opery se pak dostaly na repertoár Národního divadla/. I když naše kritika byla o příznivém přijetí ruských oper v Praze informována, přesto se ještě před premiérou vrhla na ředitelství a na samotnou operu. Aniž by měla před tím v rukou klavírní výtah opery, nepřiznávala této operě žádné vysoké hodnocení a bezohledně ji odsoudila. Tento beztaktní krok tisku měl silný vliv na úspěch opery, kterou pak publikum přijalo se zdrženlivostí. Podle mě je opera napsána velmi dobře, v lidovém duchu, s použitím komických prvků“.*

Hlavní událostí sezóny 1870-1871 se však stalo znovuuvedení „Ruslana a Ludmily“ Michaila Ivanoviče Glinky. Už výše bylo zmíněno, jak velmi Nápravník Glinkovu hudbu miloval a musíme dodat, že velmi trpěl, když viděl jak je „Ruslan“ špatně prováděn a publikem nedoceňován. Nápravníkovým přáním bylo znovu uvést operu, ale v takovém provedení, aby na scéně přímo zazářila. A když ředitel opery Gedeonov nakonec souhlasil s přidělením potřebné finanční částky na znovuuvedení „Ruslana“, udělal Nápravník všechno, co bylo v jeho silách, aby hudební stránka díla byla co nejlepší. Ani na výpravě kusu ředitelství nešetřilo, takže uvedení „Ruslana“ bylo na tu dobu vynikající. Úsilí ředitelství nepřišlo nazmar - výdaje se bohatě vrátily s patřičným ziskem, protože od té doby na „Ruslana“ bylo vždy plně vyprodáno. Tímto uvedením si Nápravník navždy získal přízeň Ludmily Ivanovny Šestakovové, Glinkovy sestry, která mu až do konce svého života byla za „vzkříšení“ uvedené opery nesmírně vděčná. Jako památku na den 26. ledna 1871 mu Ludmila Ivanovna věnovala dirigentské „žezlo“ s nápisem „**Pro slávu ruské země hrajte v struny zlaté**“. V Nápravníkově archivu se dochovalo asi tři sta dopisů z korespondence se Šestakovovou a z této bohaté korespondence je možno soudit na zajímavé vztahy, trvající až do konce života Glinkovy sestry.

V sezóně let 1871-1872 se v Petrohradě odehrála jedna hudební událost, které v té době nebyla věnována přílišná pozornost. 5. února 1872 byla totiž na koncertě RHS pod Nápravníkovým vedením uvedena díla dvou mladých ruských autorů, stejného věku s Nápravníkem, kteří svým významem zastínili všechny ostatní ruské skladatele po Glinkovi. Tito dva mladí ruští skladatelé šli potom až do konce svého života po zcela rozdílných cestách a vzájemně si zůstali cizí. Byl to **Petr Iljič Čajkovskij** se svou skladbou, ouverturou-fantazií „Romeo a Julie“ a **Modest Petrovič Musorgskij**, který v oné zimě dokončil svou operu „Boris Godunov“, z níž bylo uvedeno finále prvního dějství s Melnikovem, který zpíval part cara Borise.

Je třeba podotknout, že právě v ten den, kdy byly výše jmenované skladby uvedeny, vzniklo mezi Nápravníkem a Čajkovským trvalé tvůrčí pouto. I když nelze říct, že mezi nimi hned vznikly přátelské vztahy. Toto je dobře vidět z korespondence, kterou mezi sebou vedli. Tak například v prvních dopisech Čajkovskij vždy oslovuje Nápravníka „Ctěný pane!“ nebo „Velevážený Eduarde Franceviči!“, používá tedy oslovení, která jsou typická pro oficiální jazyk, než pro bezprostřední neformální styk. /Pro orientaci, první dopis Čajkovského Nápravníkově nese datum 4.května 1872, Nápravníkově odpověď Čajkovskému pak je datována 16.prosince 1873/. Výměna dopisů se však postupně stávala častější, a mezi oběma hudebníky vznikají opravdové přátelské vztahy, o čemž svědčí v dochovaných dopisech oslovení jako „Milý příteli!“ nebo „Nejdražší příteli!“ apod. Jestliže dříve ve vzájemných dopisech posuzovali pouze věcné otázky, týkající se uvádění Čajkovského oper v Petrohradě, nebo otázky, spojené s korekturami a úpravami těchto oper, pak v pozdější době přátelé probírají i otázky rodinné, mimo jiné otázky, týkající se Nápravníkových synů, nebo otázky umění vůbec, konkrétně nové hudební směry v Evropě a jiné. A je nutno říct, že Nápravník měl na Čajkovského v celé řadě otázek nemalý vliv.

Teď se vrátíme k opernímu životu v Petrohradě. Už za jedenáct dní po koncertu 5.února s jeho výborným programem, to znamená 16.února 1872, byla v Nápravníkově prospěch uvedena na scéně Mariinského divadla Dargomyžského opera „Kamenný host“. Připomínáme, že v minulé sezoně kvůli náhlému Serovově úmrtí a mimořádnému uvedení jeho poslední opery „Nepřátelská síla“ muselo ředitelství mimořádně přistoupit na čtyři premiéry, takže v sezoně let 1871-1872 byla uvedena pouze jedna nová opera – „Kamenný host“.

Je třeba říct, že předešlá Dargomyžského opera „Rusalka“ byla uvedena v roce 1856 za řízení K. N. Ljadova, úspěch neměla a dávala se potom zřídka. Autora tento neúspěch velmi mrzel, zatrpkl, jak řekl Musorgskij, vzdálil se z hudebního života, uzavřel se do sebe, obklopený četnými obdivovatelkami z řad studentek / Dargomyžskij dával hodiny zpěvu/. Dlouhou dobu pak o Dargomyžském nebylo vůbec nic slyšet, což vyvolávalo různé ironické poznámky ze strany balakirevců.

Ale v letech 1865-1866 byla „Rusalka“ znovu uvedena a tentokrát, zcela neočekávaně pro autora, měla ohromný úspěch. Na ten měl vliv především ten fakt, že za deset let se mnohé ve společenském nazírání změnilo, změnil se i vkus divadelního publika, objevila se střední třída, která Ruskou operu navštěvovala ráda a uměla ocenit to dílo, kterému dříve nebyla takřka věnována pozornost.

Vraťme se k opeře „Kamenný host“ – tato opera byla v sezoně let 1871-1872, tři roky po Dargomyžského smrti, uvedena na scéně Mariinského divadla. Dodejme, že sám Dargomyžskij nestihl napsat partituru ke své opeře, proto tento nelehký úkol vzal na sebe Rimskij-Korsakov, jako blízký přítel Dargomyžského. Pro úplnější představu nahlédneme do archivních dokumentů té doby. Rimskij-Korsakov o uvedení opery píše toto:

„V únoru 1872 byl na scéně Mariinského divadla dáván „Kamenný host“ v mé úpravě. Byl jsem přítomen na všech zkouškách. Nápravník si vedl věcně a nic se mu nedalo vyčítat. Byl jsem spokojen s partiturou a operou jsem byl nadšen. Provedení bylo výborné...Publikum bylo trochu v rozpacích, ale úspěch přece jen byl. Nevzpomínám si už, kolik představení „Kamenného hosta“ se konalo, v každém případě jich nebylo mnoho a brzy opera pomalu mizela z repertoáru divadla, a to nadlouho“.

A co píše Nápravník:

„Jen tak zvlášť nadaný mistr operní deklamace a zpěvného recitativu jako byl Dargomyžskij si mohl dovolit riziko napsat na dramatické Puškinovo dílo, beze změny jakéhokoliv slova v něm, operní scény bez hudebních čísel, s výjimkou dvou španělských romancí, které zkomponoval dříve na slova ze stejné básně. Pro něho slova a hudba představují jeden nedílný ce-

lek, což dokázal ve své opeře „Rusalka“, rovněž podle Puškina. Zálibu psát v takovém zvláštním nebývalém stylu úplně celou operu nelze hodnotit příliš příznivě. Publikum tento styl nijak neuvítalo a nepřijímá jej ani teď. Od interpretů je vyžadována kromě zpěvu bezvadná výslovnost. Bez ohledu na to, že většina umělců tuto přednost měla, opera na scéně dlouho nevydržela. Z toho je vidět, že i v budoucnu takový způsob skládání se nesetká s podporou, ani s úspěchem“.

Ke konci operní sezóny let 1871-1872 prožil Nápravník dost složité období. Jablkem sváru mezi ním a ředitelstvím imperátorských divadel se tentokrát stalo odmítnutí ředitelství v otázce zvýšení platů umělcům ze sboru a orchestru, v jejichž prospěch Nápravník usilovně vystupoval. Dovolím si zde uvést úryvek z Nápravníkova dopisu řediteli Ruské opery Gedeonovi. Takže Nápravník v tomto svém dopise ze 31. března 1872 píše:

*„... Už se dále nemohu dívat na tu strašnou bídu, strádání a srdcervoucí scény, kterým je náš orchestr a sbor vystaven“.*

Dovedeme si představit, že se ředitel Gedeonov na tento Nápravníkův požadavek díval jako na velkou drzost. Proto podává hlášení svému přímému nadřízenému, ministrovi imperátorského dvora, kde navrhuje odvolat Nápravníka z jeho funkce kvůli nepřiměřeným požadavkům na zvýšení vlastního platu / Nápravník tehdy žádal o zvýšení svého platu o tisíc rublů / a rovněž kvůli Nápravníkově zasahování do otázek, týkajících se vyplácení umělců imperátorských divadel. Takovým způsobem chtěl Gedeonov, který nemohl Nápravníka vystát, využít situaci a vypudit Nápravníka z divadla. Ale naštěstí byl dvorní ministr hrabě Adlerberg lepším psychologem než Gedeonov. Ministr sice souhlasil s Nápravníkovým požadavkem na zvýšení platů sboristům, ale chytře navrhl Nápravníkovi, aby posečkal se zvýšením platu jemu samotnému, kvůli omezeným finančním prostředkům v pokladně imperátorských divadel. Takže sbor dostal přece jen přidáno a Nápravník, který se spokojil se slibem zvýšení svého platu, zůstal v divadle dále. Uvádím tuto příhodu jako důkaz toho, jak vysoce si vedení Nápravníka jako hudebníka cenilo, když dokonce bralo v úvahu jeho názor ve finanční otázce, která se netýkala přímo jeho.

Předběhneme trochu sled a uvedeme, že od 19. února 1873 začal dostávat plat ve výši 7000 tisíc rublů ročně s obnovováním smlouvy každé tři roky.

Událostí sezóny let 1872-1873 byly první premiéry děl dvou ruských mladých skladatelů, novátorů, členů balakirevského kroužku – Rimského-Korsakova a Musorgského na scéně Mariinského divadla. Tyto premiéry se staly slavnými hudebními událostmi té doby.

1. ledna 1873 byla uvedena první opera Rimského-Korsakova „Pskoviťanka“. Tuto operu napsal autor, když mu bylo všehovšudy 24 let!, a v té době ještě neměl úplné hudební vzdělání; tím více udivuje fakt, že opera se mu velmi podařila. Uvádíme ohlasy některých současníků o této opeře: Borodin ve svém dopise manželce z 24-25. října 1871: *„...včera jsme si vyslechli celou „Pskoviťanku“ u Purgoldových / z této rodiny později pocházela žena Rimského-Korsakova/. Hudba je nevyslovitelně krásy, jen trochu chladná a postrádá trochu citu. I když celkem vzato je tato hudba prvotřídní ve všech směrech“.* Následuje názor Nápravníkův, který nás z pochopitelných důvodů zajímá mnohem více, než názory ostatních: *„Rimskij-Korsakov dosáhl svou vytrvalou pracovitostí udivujícího mistrovství. Neměl sice scénické nadání, živé lidi s jejich vášněmi a city zobrazoval poněkud neživotně, ale zato všechno pohádkové a fantastické se mu dařilo nádherně. Pro zobrazování tohoto světa ovládal bohatství orchestrálních barev, jako nikdo z ruských autorů, a dosahoval podivuhodných úspěchů. Jako doklad toho mohou sloužit jeho opery „Sněhurka“, „Mlada“, „Sadko“, „Pověst o neviditelném městě Kitěži“.* *“Pskoviťanka“ není jeho příliš zdařilá opera. Repertoárovou se stala až když v ní vystupoval geniální herec, umělec F.I. Šaljapin, který výborně vytvořil roli Ivana Grozného“.*



Ve stejné sezóně – let 1872-1873 kdy byla dávána „Pskoviťanka“ Rimského-Korsakova, se na scéně Mariinského divadla objevily úryvky z opery Musorgského „Boris Godunov“. To bylo 5. února roku 1873, rok potom, kdy Nápravník uvedl v koncertě RHS finále prvního dějství „Borise“. Názor ředitele Gedeonova na tuto operu byl velmi záporný, přesto dovolil pěvci G.P. Kondraťjevovi, který současně byl režisérem Mariinského divadla, aby si ve svůj prospěch vzal tři scény /krčma, scéna u Mariny Mniškové, scéna u fontány/ z Musorgského opery. Na toto představení nacvičovali pěvci a pěvkyně svoje party po bytech za autora doprovodu.

Se sborem nacvičoval party I.A. Pomazanskij, harfenista orchestru Mariinského divadla, učitel sboru, korepetitor a sám skladatel. Co se pak týká korekturních zkoušek pro orchestr a zkoušek pro všechny účinkující, byl Nápravník nucen jim věnovat co nejméně pracovní doby. Přes to všechno **byly tyto scény bezvadně nastudovány v průběhu jednoho týdne a výborně uvedeny**. Musorgskij, který byl na všech zkouškách přítomný, a jehož vztah k Nápravníkovi i dříve byl velmi pěkný, nyní Nápravníkovu umění vysoce ocenil a po představení mu napsal nadšený dopis, který podle svědectví Nápravníkovy rodiny tak Nápravníka dojal, že tento dopis po celý život uchovával ne s ostatními doklady ve svém obrovském archivu, ale zvlášť, s doklady obzvlášť cennými. Nápravník, jak se dovídáme ze svědectví jeho současníků, nepůsobil vůbec nějakým jemným dojmem. Rimskij-Korsakov ho pokládal za „suchého“, ale ve skutečnosti každé upřímné slovo k němu, ho hluboce dojívalo. Smysl svého života viděl ve svědomitosti, podle možnosti i ve schopnostech vykonávat úkoly, které mu připadly, a když se našli lidé, kteří to chápali, pak se z jejich uznání radoval jako dítě. Pochlebování nesnášel. Co se týká Musorgského, toho nemůžeme podezřít ze snahy o pochlebování, nebo špatných úmyslů. Naopak ze svědectví současníků víme, že Modest Petrovič byl i před sebou samým čestný, stejně jako ve vztazích s druhými lidmi. Co tedy stálo v dopise Musorgského, v dopise, kterého si Nápravník tolik cenil? Uvádím doslovné znění:

*„Eduarde Franceviči, nepotrpíte si na oslavování své osoby, a to Vás staví ještě výše; ale přijmete zpověď hudebníka?*

*V pondělí 5. února jste uskutečnil neslýchanou věc: pouze Vaše umělecké síly dovedly během pouhých dvou zkoušek, vyjádřit tak vřele a umělecky scény „Borise“. Váš první i další přístup k „Borisovi“ způsobily při mém chorobném vzrušení, že jsem si Vás vřele zamiloval, jako umělce velké síly /a tohle už mi nemůžete zakázat/. Pronikl jste nejen do podrobností orchestrálního provedení, ale i do všech nejjemnějších odstínů scény a deklamace; ve všech Vašich připomínkách jsem viděl upřímnou snahu o úspěch věci; pokládal jsem a pokládám Vaše připomínky za čest a odměnu mé žákovské práci: tak jemně, tak umělecky správně pochopit tvůrčovy záměry může jenom umělec se všestranným nadáním. Ani v myšlenkách, ani ve snu, nehledě na ovace, jsem si ani jednou nepřidával na významu /jediná moje zásluha byla, že večer 5. února se konalo toto představení/; a všechnu čest a slávu scén „Borise“ věnuji Vám, Eduarde Franceviči, a našim drahým kolegům-umělcům a slavnému orchestru. Otevřeně Vám říkám: žehnám Vašemu jménu za to, že jste mi dal možnost dál se vzdělat. Podpis: Musorgskij.“*

Takže takto jeden z největších ruských skladatelů vyjadřuje svoje nadšení pro znamenitého Nápravníka. Důvod k tomu byl! V tak krátké době zvládl Nápravník nastudovat se sboristy, sólisty a orchestrem i ty nejsložitější scény, při vši nepřízni ředitelství divadla. **Něco podobného se v historii opery dosud vůbec nevyskytlo!** Není divu, že tyto scény pod geniálním Nápravníkovým vedením měly u publika takový ohromný úspěch.

V sezóně let 1873-1874 byly v Mariinském divadle jako premiéry uvedeny opery „Jermak“ od M. Santise, kompletní „Boris Godunov“ Musorgského a Čajkovského „Opričnik“.



Osud tyto dva skladatele bez jejich vlastního přičinění spojil v kladném slova smyslu : Nápravník, jak bylo uvedeno výše, ve stejném koncertě poprvé uvedl jejich díla a ve stejné sezóně uvedl poprvé i jejich opery.

„Boris Godunov“, který byl dáván ve prospěch pěvkyně Platonovové, měl ohromný úspěch a v první sezóně byl dáván desetkrát.

O této opeře Nápravník píše:

*« Musorgského „Boris Godunov“, 27. ledna 1874. Musorgskij, člen Mocné hrstky, vynikal mezi svými kolegy zvláštní svérázností. Byl to vzácný talent, neuznávající žádné směry, hudebně téměř nevzdělaný, realista a hudební revolucionář, člověk, který si vždy a za všech okolností zachovává svou vlastní tvář. Pro něho, stejně jako pro Dargomyžského, text a hudba představují nedělitelný celek, se kterým se u jiných operních skladatelů setkáváme zřídka, zvláště v scénách s dialogy, ať už jde o rozhovory sborového rázu nebo jednotlivých postav. Kdyby následoval příkladu Rimského-Korsakova a stejně jako on se stejným zápalem věnoval pozornost základní teorii, harmonii, kontrapunktu, instrumentaci a dalšímu, jaké ohromné věci by mohl vytvořit v oblasti operní literatury! Tomuto byl ale překážkou neuspořádaný, lajdácký život a nechuť k vytrvalé práci. Pouze díky jeho příteli Rimskému-Korsakovovi byly opery Musorgského uvedeny do vzorného pořádku, to znamená upraveny co do textu a orchestrace.*

*Takto upravený „Boris“ byl u nás uveden v roce 1904 a odezva u publika byla kladná. Tato opera byla znovu uváděna a v poslední době /v roce 1916 – pozn.aut./ se o její nový úspěch svým mistrovským zvládnutím role cara Borise zasloužil Fjodor Michajlovič Šaljapin».*

Když uvádím tento Nápravníkův názor, nemohu s ním ve všem souhlasit, ale je pochopitelné, že takový mistr, jakým Eduard Francevič byl, měl právo na vlastní názor.

Po Musorgského „Borisovi“ se na scéně Mariinského divadla objevil Čajkovského „Opričnik“, a to 12. dubna 1874.

Čajkovskij začal pracovat na této opeře v roce 1870 a vycházel z námětu stejnojmenné tragédie autora Lažečnikova. Zatímco Musorgskij se pustil do „Borise Godunova“ podle Puškina s velkým zaujetím, práce na „Opričnikovi“ byla spíše liknavá. Bylo zřejmé, že námět Čajkovskému příliš nevyhovoval. Avšak Lažečnikovova tragédie by se zcela pro libretto k opeře hodila, pokud by je býval sám Čajkovskij nezkazil. Modest Čajkovskij, bratr a životopisec Petra Iljiče, píše: „...Petr Iljič si nedával práci s vyhledáváním nových pramenů, jestliže je bylo možno získat z děl, odsouzených k zapomenutí, a tyto staré prameny – pokud se podle jeho názoru k práci hodily – znovu použil“. Proto téměř celé první dějství „Opričnika“ převzal Čajkovskij ze své opery „Vojevoda“, která byla právě stažena z repertoáru, a použitím textu tohoto dějství velmi utrpěla stavba celého dramatu. „Opričnik“, na němž autor začal pracovat v roce 1870, byl dokončen až za dva roky, což u Petra Iljiče představuje dlouhou dobu. Kromě toho si Čajkovskij nebyl úspěchem opery v Petrohradě jistý, protože tam jeho hudební záležitosti byly často provázeny nějakými problémy či neúspěchy. **A tehdy v roce 1874 došlo k historickému osobnímu seznámení – historickému ve všech směrech – dvou velikých hudebníků, a sice Nápravníka a Čajkovského, a to v souvislosti se zahájenými zkouškami „Opričnika“ v Mariinském divadle.**

Pro lepší představu uvedené historické známosti, která později přechází do dlouhé a plodné tvůrčí spolupráce, si dovolím znovu nahlédnout do archivů a cituji dopis Čajkovského jeho bratrovi Anatolijovi z 26. ledna roku 1874:

*„...a vydal jsem se přímo k Nápravníkovi...chtěl jsem ho překvapit svým úplným souhlasem se všemi jeho požadavky a svým uctivým chováním. Cíle jsem dosáhl bezvadně a rozešli jsme se jako ti nejlepší přátelé. Celé čtyři dny jsem pracoval na škrtech a změnách v partituře...opera je celkem u konce; od druhého týdne Velkého půstu...se začne zkoušet a jsem si jistý, že Nápravník udělá všechno, co je v jeho silách...“.*

Uvedené „uctivé chování“, když 34-letý skladatel a profesor konzervatoře hovoří o dirigentovi, který je starší než on celkem o půl roku, zní poněkud přehnaně. Takže jejich setkání proběhlo v tom nejlepší duchu a Čajkovskij přistoupil na všechny Nápravníkovy požadavky. Ale když za dva měsíce Petr Iljič znovu přijel do Petrohradu – už na generální zkoušky „Opričnika“, byla jeho hrdost skladatele přece jen nemálo dotčena množstvím škrťů, které Nápravník v partituře provedl. Posléze se s ním úplně smířil, ale co jej mnohem více zklamalo, byla jeho vlastní hudba, kterou na scéně uslyšel. Už před prvním uvedením neměl „Opričnika“ v oblibě, a tento jeho záporný vztah k jeho vlastní opeře trval po celý život.

Nápravníkův názor na „Opričnika“:

*«První opera Čajkovského „Opričnik“ je prvním operním pokusem vynikajícího lyrika a melodika. K úspěchu tohoto mladického a nevyzrálého pokusu přispěl dramatický námět. Přesvědčit autora o radikální přestavbě libreta a hudby se nepodařilo, i když tento to mnohokrát sliboval. „Opričnika“ nejen neměl rád, dokonce ho nenáviděl; stále se pouštěl do vyřizování nových zakázek a s výjimkou „Kováře Vakuly“, přepracovaného na „Střevičky“, úpravy nedělal. „Opričnik“ pak byl nejednou znovu dáván a N.N.Fignerovi v roli Andreje se podařilo operu udržet na repertoáru dlouhou dobu. Scénickou dramaturgii Čajkovskij neovládal, charakteristice jednajících postav věnoval malou pozornost, text přizpůsoboval hudbě, a ne naopak. Ale všechny tyto nedostatky byly překonávány velkou melodickou rozmanitostí, uchvacující svou srdečností“.*

„Opričnik“ byl poprvé uveden na scéně Mariinského divadla 12.dubna 1874 ve prospěch samotného Nápravníka a měl velký úspěch. Dodejme, že nehledě na dobré osobní vztahy s Čajkovským, Kjuj jako obvykle toto nové dílo zkritizoval.

Ve stejné sezóně byla uvedena v koncertu RHS za Nápravníkova řízení Druhá symfonie Čajkovského c-moll. Práce na této symfonii probíhala zcela jinak než v případě „Opričnika“. Jak se Čajkovskij chladně choval ke své opeře, tak naopak s takovou tvůrčí radostí přistupoval k uvedené symfonii. Začal na ní pracovat na venkově v létě roku 1872, a když se vrátil na podzim na začátku listopadu do Moskvy, ukončil celou orchestraci. Tématem k symfonii posloužily některé ukrajinské melodie, zvláště působivá je melodie taneční s názvem „Jeřáb“ v poslední části. Tato daň folklóru byla samozřejmě vřele uvítána ze strany členů Mocné hrstky. Když kdysi Čajkovskij tak nerad jezdil hrát před divadelní porotu svého „Opričnika“, viděl se často s Rimským-Korsakovem a jeho přáteli a přehrával jim finále své symfonie. K tomu píše: *„Celá společnost mě div nadšením neroztrhala a paní Korsakovová mě se slzami v očích prosila, abych tohle finále upravil pro čtyři ruce“.*

Premiéra Symfonie byla nejprve v Moskvě pod řízením N.Rubinštejna, kde měla ohromný úspěch jak u publika, tak v tisku.

V Petrohradě měla Symfonie premiéru pod řízením Nápravníkovým 23.února roku 1874 a rovněž zde, stejně jako v Moskvě, měla velký úspěch. Čajkovskij si velmi přál přijet na tento koncert, ale nepodařilo se mu to. A právě kvůli autorově nepřítomnosti nemělo dílo u publika takový ohlas, jako tomu bylo před rokem v Moskvě. Tisk symfonii velmi chválil, s výjimkou Cezara Kjuiho, který nešetřil na přivlastcích typu: „slabé, bezvýznamné, hrubé, ordinární, opovažlivé, ostudné, triviální, nepovedené...“.

Z významných děl zahraničních autorů, která se v symfonických koncertech RHS v sezóně let 1873-1874 uváděla, je třeba zmínit Beethovenovu Devátou symfonii.

V Mariinském divadle byly v sezóně let 1874-1875 uvedeny tři opery, z nichž jedna od ruského skladatele. Byl to Wagnerův „Tannhäuser“, Rubinštejnův „Démon“ a Nicolaiovy „Veselé ženy windsorské“.

O „Tannhäuserovi“, uvedeném 13.prosince 1874, Nápravník píše:

«Uvádění Wagnerových oper, které začalo v 60.letech, nezačalo „Tannhäuserem“, ale „Lo-

hengrinem“. Pro velké technické potíže při nácvičku „Lohengrina“ a jeho uvedení, byly mně, jako člověku, který důkladně znal celé první Wagnerovo období, svěřeny všeskeré přípravné práce se sólisty a sborem, což jsem vykonal pro kapelníka Ljadova, který dirigoval „Lohengrina“ v roce 1865. Vztah publika k Wagnerovi byl na počátku nedůvěřivý, zdrženlivý až chladný. Když se objevil „Tannhäuser“ se zajímavějším a živějším libretem, publikum i když pozvolna, se začalo zajímat o jeho reformy. Vytvořily se dva tábory – jeden obdivovatel-ský, druhý nepřátelský. Zvítězili první a navždy. Dokazuje to velký úspěch „Valkýry“ v roce 1900 a potom celé tetralogie „Prstenu Nibelungova“. «Tannhäuser» a „Lohengrin“ se stali navždy oblíbenými operami s pevným místem v repertoárech. Operní těleso si postupně osvojilo Wagnerovy požadavky a uvádění těchto dvou oper mělo patřičnou úroveň, jak po stránce vokální, tak zvláště po stránce instrumentální, to znamená co se orchestru týče“.

Když hovoříme o Wagnerových operách, uvedených v Mariinském divadle, nelze se nezmínit o Rubinsteinově opeře „Démon“. Je zajímavé, že to byla poslední ruská opera, uvedená za ředitelování Gedeonova. Za osm let, co Gedeonov byl ředitelem, to byla jedenáctá ruská opera, v divadle uvedená. **O to má bezpochyby ohromnou zásluhu Eduard Francevič Nápravník**, čtenář si jistě vzpomíná o výše uvedené Gedeonově „lásce“ k ruské opeře.

Nyní se vrátíme k Rubinsteinově opeře „Démon“ a přečteme si zajímavý názor samotného Nápravníka na toto dílo:

« „Démon“ je nejlepší a nejzdařilejší Rubinsteinova opera. Kouzelná Lermontova poema byla pro skladatele jistou zárukou úspěchu. Rubinstein se svou činností v RHS a svou geniální virtuozní hrou stal miláčkem publika. Spojení těchto dvou jmen pak udělalo z opery dílo neobyčejně populární. Použití kavkazských lidových a orientálních motivů – poslední mu byly důvěrně známé – mu pomohlo vytvořit zajímavou hudbu a všechno dohromady přispělo k velkému rozšíření opery. Na scéně Mariinského divadla byla uvedena 285 krát; stejně byla uvedena na všech ruských operních scénách a mnohých zahraničních.

Opera sama je napsána nevyváženě: je to směsice dobré a slabé hudby, orchestrace, podobně jako v jiných autorových dílech, je primitivní a dokonce nedbalá. O nezbytných úpravách, doporučovaných mu sólisty-interpreti a jeho příznivci, nechtěl ani slyšet. Prohlášení pěvce partu „Démona“ Melnikova v následující sezóně, že bez úpravy krajně obtížného čtvrtého dějství víc zpívat nebude, k ničemu nevedlo. Nakonec pokyny ředitelství – provést úpravy i proti autorově vůli, byly uskutečněny; a to vedlo k velkému sporu“.

Když hovoříme o Rubinsteinovi, nesmíme zapomenout uvést fakt, že v souvislosti s jeho triumfálním návratem ze zahraničí do Ruska, se jeho hudba stala velmi populární, často se hrála, byl uveden „Démon“. V koncertní sezóně RHS v letech 1874-1875 v souvislosti s výše zmíněným faktem bylo uskutečněno uvedení mnoha velkých Rubinsteinových děl – Čtvrtá symfonie, Třetí a Čtvrtý klavírní koncert a druhá část oratoria „Ztracený ráj“. Vedle toho, kromě Rubinsteinova, v dané sezóně uvedl Nápravník předehru Čajkovského „Bouře“. Stejně jako „Romeo a Julie“ a Druhá symfonie, byla „Bouře“ uvedena v Petrohradě v rámci koncertů RHS až za rok po Moskvě, a to 16. listopadu roku 1874.

V roce 1875 Gedeonova ve funkci ředitele imperátorských divadel nahradil baron Kister. **Když shrneme výsledky prvního období Nápravníkovy působnosti v Mariinském divadle, je třeba především zmínit, že uvedené období bylo hlavně obdobím zakotvení Nápravníka jako hudebníka, dirigenta v podmínkách nové, pro něho neznámé země, s jejími ne-sčíslnými zvláštnostmi a pořádky, mnohdy velmi odlišnými od Západní Evropy. Zvláště je pak třeba zdůraznit, jak rychle se Nápravníkovi podařilo si získat autoritu v hudebních kruzích hlavního města, přinutit ředitelství divadla, aby s ním počítalo, což se před ním nikomu nepodařilo. Nemluvě už o jeho velkém přínosu při rozvoji ruského hudebního umění v uvedeném období. O dalším období života a působení E. F. Náprav-**



### **níka v Rusku bude pojednáno dále.**

Uvedeným shrnutím končí vlastně jedna důležitá etapa v Nápravníkově působení v Rusku. Za šest let Kisterova ředitelování bylo ze třinácti oper uvedených Nápravníkem devět ruských a cizích čtyři. Přesto byl Nápravník nucen vésti neustálý zápas s ředitelstvím prakticky ve všech směrech, ať už šlo o zvýšení platů sboru, orchestru, sólistům, a druhým zaměstnancům divadla, nebo o vytvoření normálních pracovních podmínek a tak dále, a tak podobně.

Ve svých vzpomínkách Nápravník píše :

*„ Baron Kister /od roku 1875 do roku 1881/ byl člověkem z velkého světa, ale ve své činnosti byl velmi spořivý. Rozpočty a stavy zaměstnanců se vyvíjely ne s ohledem na prospěch umění, ale hledělo se spíše na jejich krácení. Když nadaní umělci žádali zvýšení, i když sebemenší, byli odmítnuti. Takže za Kisterova působení odešli mnozí umělci sólisté a hráči orchestru, kteří právě byli velmi potřební. Tak jeden zahraniční harfenista žádal zvýšení o dvě stě rublů, s varováním, že jinak odejde. Samozřejmě mu nebylo vyhověno, takže se nedostavil na operní představení „Tannhäusera“, které je bez harfy nemyslitelné. Bylo nutno ho tudíž nahradit, což bylo uděláno tak, že part harfy byl hrán na klavír. Když se o tom druhý den baron dověděl, uvědomil si svou chybu a zvýšení platu schválil; samozřejmě už bylo pozdě, poněvadž harfenista již odejel. A takových případů bylo mnoho, zvláště v orchestru, do kterého – podle názoru ředitelství – mohli být zařazováni ne profesionálové, ale přímo „lidé z ulice“ za ten nejnižší plat.“*

V sezóně let 1875-1876 byly na scéně Mariinského divadla Nápravníkem uvedeny následující opery : „Sardanapal“ ruského autora Faminicyna, „Angelo“ rovněž ruského autora Kjujiho. Je třeba říct, že uvedené opery ani svou uměleckou úroveň, ani originálností námětu neodpovídaly úrovni Mariinského divadla. Sám Nápravník pokládal uvedení těchto oper, zvláště „Sardanapala“, „za nedorozumění, na jehož omluvu může sloužit jenom fakt, že opery byly složeny ruskými skladateli, které je třeba podporovat.“<sup>\*/48/</sup>

Jak z uvedeného vyplývá, byl Nápravník nucen kromě vynikajících děl uvádět i kompozice nižší kvality, když už nechceme říct špatné. Ale taková byla a je práce hlavního dirigenta divadla.

Co se týká Nápravníkovy koncertní činnosti, pak v uvedené sezóně /1875-1876/ dirigoval dvě nové významné skladby Čajkovského – První klavírní koncert b-moll v provedení Krossově a Třetí symfonii d-moll.

Když mluvíme o historii vzniku vynikajícího Prvního klavírního koncertu, pak je třeba připomenout některá fakta. Koncert byl napsán na podzim roku 1874 v Moskvě. Jeho vznik byl doprovázen ostrou výměnou názorů mezi Čajkovským a jeho do té doby dobrým přítelem Nikolajem Rubinštejnem. Petr Iljič si totiž přál, aby si tuto skladbu poslechl nějaký klavírista a řekl mu jako autorovi svoje technické připomínky. Jeho volba přirozeně padla na nejlepšího moskevského klavíristu a současně jeho přítele - Nikolaje Rubinštejna. Ten ale po vyslechnutí koncertu neměl žádných připomínek, zato tuto skladbu jako umělecké dílo zcela odsoudil, přičemž toto znevážení provedl formou zcela nevhodnou, jako když učitel peskuje žáka, i když Čajkovskij v té době byl už osm let profesorem Moskevské konzervatoře. Když pak Rubinštejn viděl, jak velmi se jeho odsouzení Petra Iljiče dotklo a vyvedlo ho z míry, dodal, že pokud bude koncert zásadně předělán, pak je ochoten ho hrát. Načež Čajkovskij

---

<sup>\*/48/</sup>. Citát z knihy V. Nápravníka „Eduard Francevič Nápravník a jeho současníci“, vydavatelství Muzyka, Leningrad 1990, str. 67.

odpověděl : „ Nepřepíšu ani jednu notu a vydám ho ve stejné formě, v jaké je teď “. Navíc, místo původního věnování N. Rubinštejnovi, věnoval Čajkovskij tento koncert vynikajícímu německému pianistovi Hansu von Bülow, který byl velkým obdivovatelem Čajkovského a snažil se jeho díla šířit za hranicemi. Bülow sám byl velmi polichocen tímto věnováním, rozplýval se vděčností, označoval koncert za nejdokonalejší dílo Čajkovského a často jej hrál. Rubinštejn pak po třech letech uznal, že jeho odsouzení díla bylo velmi příkré a ne zcela odpovídající pravdě, nastudoval ho a všude ho hrál. Přesto mimořádně citlivý Čajkovskij na tento incident nikdy úplně nazapoměl a tato příhoda ovlivnila vztahy mezi těmito dvěma vynikajícími hudebníky.

V Petrohradě byl koncert uveden pod Nápravníkovým řízením 1.listopadu 1875 /tedy dříve než v Moskvě / v provedení klavíristy Krosse. Neměl úspěch ani u posluchačů, ani v tisku. Uražený Čajkovskij hledal viníka a našel ho v osobě dirigenta. Obával se, že Třetí symfonii stihne stejný osud jako koncert a píše 12.listopadu 1875 po uvedení symfonie v Moskvě Rimskému-Korsakovovi : „...Co když Nápravník v Petrohradě bude dirigovat symfonii stejně nepovedeně jako koncert?“.

V těchhle pochybovačných slovech slyšíme ozvěnu vlivu Balakireva a Rimského-Korsakova .Časem došel Čajkovskij k přesvědčení, že Nápravník co se týká vztahu k uváděným věcem nikdy nezodpovědný nebyl.

Symfonie, uvedená na koncertě 24.ledna 1876, měla velký úspěch a autorovo mínění o dirigentovi se změnilo. Třetí symfonie byla napsána na venkově v létě roku 1875 s rychlostí, Čajkovskému vlastní; a ani ne za měsíc po jejím vzniku se Čajkovskij dal do orchestrace . Tato symfonie představuje přechod od prvních dvou ranějších symfonií k dokonalejším – Čtvrté, Páté a Šesté. Čajkovskij byl přítomen jak na generálních zkouškách, tak na samotném koncertu, kde ho posluchači mnohokrát vyvolávali na scénu. Sám Nápravník, jako vždycky, se po skončení koncertu ihned oblékl a odešel domů .

Druhý den po uvedení Třetí symfonie Čajkovskij odejel do Moskvy a napsal Nápravníkovi dopis následujícího obsahu:

Moskva 27.ledna 1876

Velevážený Eduarde Franceviči!

Neviděl jsem Vás v den koncertu a druhý den se mi nepodařilo k Vám zajet. A tak Vám chci z celé duše vděčně poděkovat za vynikající dirigování mé symfonie – a tento dík chci tedy vyjádřit písemně. Velmi, opravdu velmi si cením Vaší pozornosti, kterou jste věnoval mému dílu jak na zkouškách, tak během celého koncertu. Z celého srdce Vám děkuji a vřelě Vám tisknu ruku.

Váš

P.Čajkovskij

K dalším zajímavým událostem uvedené sezóny je třeba přičíst uvedení „Antara“ Rimského-Korsakova pod autorovým řízením a oslavu životního výročí známého basového zpěváka Osipa Afanasjeviče Petrova /1807 – 1878/, prvního interpreta a představitele role Ivana Susanina. Nápravník si tohoto umělce velice vážil a Musorgskij s láskou nazýval Petrova „dědečkem“.

Vrátíme se ještě k lednu 1876 a dodáme, že v té době, kdy všichni ctitelé Glinky v čele

s jeho sestrou oslavovali představitele role Susanina – Petrova, snažil se Nápravník dosáhnout u ředitelství materiálního zlepšení pro sbor a orchestr a riskoval tím celou svou kariéru .

Zde připomínám, že v roce 1872 dosahl Nápravník u ředitele Gedeonova přidání platu sboru a orchestru Mariinského divadla. Gedeonova velmi rozhněvalo, že mu musel ustoupit a Nápravník pak po dlouhých jednáních uzavřel smlouvu s ředitelstvím na tři roky. Lhůta smlouvy měla vypršet 19. února 1876. Ale Gedeonovův nástupce – baron Kister – s podepsáním nové smlouvy nespíchal, a tak Nápravník sloužil dále beze smlouvy. Do nebe volající případ!!! 11. dubna Nápravník zažádal u ředitelství o obnovení své smlouvy, přičemž si kladl za podmínku zlepšení materiálního stavu sboru a orchestru. Odpovědi se od barona Kistera nedočkal, a tak od 1. května Nápravník nedostával plat od Imperátorských divadel. Potom, co se nedočkal od ředitelství žádné odpovědi, ukončil Nápravník sezónu 1876 – 1877 a odjel na venkov do vesnice Martyškino .

V létě 1876 došlo v řízení Petrohradské konzervatoře ke změnám. Po dlouhých průtazích, spojených s Rubiňšteinovým odjezdem do Evropy v roce 1867 se stal jejím ředitelem na krátkou dobu Zarembo /1867 –1871/, po něm M. T. Azančevskij, potom jím měl být Čajkovskij... Nakonec byl vybrán, mimo jiných i na radu Nápravníkovu, Karel Juljevič Davydov. Stejný Davydov, kvůli jehož intrikám byl nucen Nápravník opustit ředitelství Petrohradské pobočky Ruské hudební společnosti . Tak se „odvděčil“ Davydov Nápravníkovi za jeho pomoc! Je třeba říct, že v době Nápravníkovy působení v ředitelství RHS byl zaznamenán významný pokrok v mechanismu práce této organizace . Tak například **za bezprostřední Nápravníkovy účasti byl vytvořen nový řád konzervatoří /1878/ a byly rozpracovány „Předpisy o odměňování ruských skladatelů za uvedení jejich děl na koncertech RHS“ /1881/.**

Avšak vraťme se k Nápravníkovu konfliktu s ředitelstvím imperátorských divadel. V červenci roku 1876 znovu poslal ředitelství svoje požadavky, ale odpověď zase nedostal . Zkoušky v divadle na zahájení sezóny začínaly tehdy jako vždy 20. srpna. Přesně 18. srpna se Nápravník vždycky vracel do Petrohradu. Ve stejnou dobu se vrátil i ten rok, ale 20. srpna do divadla nešel a zkoušky začaly bez něho. Ty zatím vedl varhaník Vojáček, mimochodem původem také Čech. Nápravníkův zápas s ředitelstvím trval více než měsíc, protože ředitelství nechtělo nikomu zvýšit plat, ale přece jen dobro zvítězilo a 8. září se mohl Nápravník objevit na velké zkoušce „Fausta“ a sdělit všem umělcům svoje velké vítězství. Nezapomínejme, že když Nápravník kladl ředitelství svoje podmínky, riskoval všechno: ředitelství mohlo prostě odmítnout se s ním vůbec bavit, vždyť žádal nejen pro sebe, ale i pro všechny umělce! Tento zápas se zájmem a vzrušením sledovala všechna pokroková inteligence Ruska . A v Petrohradě se povídalo, že Eduard Francevič odchází, a mnozí tomu nemohli uvěřit a upřímně toho litovali. K těmto patřili i L. I. Šestakovová a M. P. Musorgskij, který v té době trávil čas na venkově v Carském Selu a odtud právě psal L. Šestakovové:

*31. srpna 1876, Carské Selo*

*Nevěřím a nechce se mi věřit, že bychom tady neměli Nápravníka . **V Rusku musí být ruská opera, musí tu být i Nápravník, ať se to úředníkům jakkoliv nelíbí . Co je to za nerozum? Ani pomyslet na to nechci!***

*Musiňka*

A pak, když ředitel ustoupil Nápravníkovým požadavkům :

10.září 1876 , Carské Selo

*Moje drahá dušinko, Ljudmilo Ivanovno, poté, co jsem dnes přijel od Vás, má milá, jsem se spolehlivě dověděl, že Nápravník zvítězil a, sláva Bohu, ruská opera je zachráněna . Pospíchám, abych se s Vámi, moje drahá, podělil o tuto radostnou zprávu . I když byste se o tom dověděla dříve, než dostanete tento můj dopis, bude mě to stejně těšit, že jste tuto zprávu dostala kromě od jiných také od Musiňky .*

A sama L.I. Šestakovová napsala Nápravníkovi :

19.září 1876

*Milý Eduarde Franceviči,*

*Celou tu dobu ruská opera a my všichni, kteří upřímně milujeme umění, jsme se nacházeli mezi životem a smrtí a nakonec pravda zvítězila. Sláva Vám! Čest a sláva mému drahému Eduardu Francevičovi. Zdravím Vás z celého srdce, vy můj vzácný člověče, nemyslel jste na sebe, ale na druhé.*

---

Nápravník obdržel i mnoho dalších vyjádření sympatií a radosti u příležitosti svého návratu do ruské opery. Velmi si jich cenil, dodávaly mu sílu do dalšího zápasu s úředníky.

A tak pro něho začala sezóna let 1876-1877.

Uvedená sezóna byla významná především čtyřicátým výročím ode dne uvedení Glinkovy opery „Život za cara“, jakož i uvedením opery Čajkovského „Kovář Vakula“. Nápravník se bezprostředně účastnil obou těchto významných událostí. Sám Čajkovskij byl s hudbou své nové opery velmi spokojen, nazýval ji svým „milovaným dítětem“. Ředitelství divadla na uvedení nešetřilo a hudebníci orchestru se snažili ze všech sil, aby provedení dané opery bylo co nejlepší. Opera však u veřejnosti zcela propadla! První představení bylo vynikající jak po stránce provedení, tak po stránce uvedení a hlediště bylo zcela zaplněno. Každý, kdo si o sobě myslel, že v hudebním, uměleckém nebo společenském světě něco znamená, si přišel operu Čajkovského poslechnout . Zde stačí uvést jména bratří Rubinštejnových - Antona a Nikolaje. Poslední přijel z tohoto důvodu až z Moskvy. Sám Čajkovskij, který se účastnil zkoušek, měl zájem na perfektním provedení díla i potom, co je slyšel ve scénickém provedení, na rozdíl od „Opričnika“, kterého Čajkovskij neměl rád už před jeho prvním uvedením. Avšak posluchači zůstali více než chladní, chvílemi se ozývalo dokonce pískání. Diváci šli totiž do divadla s očekáváním, že na scéně uslyší nějakou veselou lehkou hudbu, něco na gogolevský námět, zatímco v Čajkovského opeře žádný takový komický prvek nebyl.

Pro lepší představu uvádíme Nápravníkovu mínění :

*„Operu, i když byla veřejností očekávána se zájmem, posluchačstvo nepřijalo. Její styl byl málo lidový. Nezbytný komický prvek byl velmi slabý, text byl přizpůsoben hudbě, ne naopak. Stejně jako v případě „Opričnika“, neúspěch opery autora krajně rozhořčil, došlo i na slzy. Na jeho naléhavou prosbu, abych mu ukázal příčiny neúspěchu, jsem mu je vysvětlil, a navíc dodal, že pěvci byli v opeře obětováni orchestru . Pěvci nehráli první roli, nýbrž byli podřízeni orchestru, který představoval hudební obsah, zatímco pěvcům byly svěřeny jen*



*harmonické tóny, ne melodické. Že tento můj názor je správný, s tím Čajkovskij souhlasil. Neúspěch jeho milované opery jej nakonec donutil ji přepracovat a dát jí nový název – „Střevičky“, které byly uvedeny u nás až v roce 1906. Čajkovskij se svými operami nedosáhl rozhodujících úspěchů tak rychle, nýbrž až počínaje „Evženem Oněginem““.*

Podívejme se, co psal Čajkovskij ve svém dopise paní von Meck 30. dubna 1878, když dva roky po prvním uvedení svého „Kováře Vakuly“ uslyšel znovu tuto operu na scéně Mariinského divadla:

*„ „Vakula“ proběhl stejně jako při prvním představení, to znamená bez problémů, dosti čistě, ale rutinovaně, nevýrazně a bez barvy. Je jeden člověk, na kterého jsem se celou dobu hněval, když jsem poslouchal tuto operu. Tímto člověkem jsem já. Pane Bože, kolik neomluvitelných chyb je v této opeře, kterou nesložil nikdo jiný než já! Udělal jsem všechno, abych zničil dobrý dojem ze všech těch míst, která by se sama o sobě mohla líbit, kdybych byl více hleděl na hudební zápal a méně zapomínal na **podmínky scénické a dekorativní, které jsou vlastní opeře**. Celá moje opera trpí nahromaděním a přebytkem detailů, unavující přehnaností harmonií, nedostatkem vyváženosti a ucelenosti jednotlivých čísel.....Je v ní mnoho lahůdek, ale málo prosté a zdravé stravy. Teď si úplně jasně uvědomuji všechny ty nedostatky mé opery, které jsou bohužel nenapravitelné...“.*

Nehledě na to, že svoje poslední mínění poněkud změnil, snažil se operu částečně předělat, ale bez zvláštního úspěchu. O tom se zmíníme ještě dále. Zatím se vrátíme k sezóně let 1876-1877. Čtyři roky před uvedením „Vakuly“ byly v koncertě RHS pod Nápravníkovým vedením představeny tance z této opery. Čajkovskij si přál, aby místo těchto tanců byla zahrána jeho nová předehra „Francesca da Rimini“. Ale z jakéhosi důvodu se to v uvedené sezóně neuskutečnilo. Zato se splnilo přání L. Šestakovové / sestry M. I. Glinky/ uslyšet na koncertě RHS Borodinovu Druhou symfonii – pod Nápravníkovým vedením. Je třeba říci, že uvedená symfonie neměla při prvním provedení velký úspěch, na čemž z valné části nesla vinu nepříliš kvalitní Borodinova orchestrace. Ale po různých dodatečných autorových zásazích, zazněla symfonie zcela jinak. Dílo je beze vší pochybnosti jedním z jeho nejzajímavějších děl a vysoce je ocenil dokonce Ferenc Liszt, který se s ním seznámil ve čtyřruční úpravě. Podle Lisztova názoru zaujal Borodin místo mezi nejlepšími skladateli Evropy. V létě roku 1877 Borodin podnikl cestu do Německa kvůli svým odborným záležitostem chemika a tehdy se neočekávaně zastavil ve Výmaru, kde byl s velkou radostí přijat Lisztem. Tento geniální pianista se velmi zajímal i o hudbu ostatních ruských skladatelů ; podle Borodinových slov Liszt chválil i Nápravníkovu Trio.

Ale vraťme se k novinkám operní sezóny let 1876-1877. Na scéně Mariinského divadla byla kromě „Kováře Vakuly“ Čajkovského uvedena ještě opera A. Rubinstejna „Makkabejci“. Tato opera byla napsána ještě v roce 1874, kdy se její autor, zahrnutý vavříny, vrátil z Ameriky do Ruska, kde ho tentokrát vítali jako geniálního virtuosa. Před tím, než byli „Makkabejci“ uvedeni v Petrohradě, byla tato opera uvedena v Německu, v Praze a ve Stockholmu. Sklízela tam větší úspěch než „Démon“, který byl pokládán za příliš **ruskou** operu. V té době nebyla ruská hudba v zahraničí ještě v módě, jak tomu bylo potom, začátkem 20.století, kdy **známý milovník umění S. I. Ďagilev předvedl poprvé v Evropě vynikající ruský baletní soubor**. Uvedený soubor tančil za hudby nejlepších ruských skladatelů s dekoracemi nejlepších ruských umělců v pozadí. „Makkabejci“ nebyli uváděni v takovýchto výjimečných podmínkách, přesto jejich úspěch byl vynikající, zvláště tehdy, když první představení dirigoval sám autor, známý celému hudebnímu světu Evropy.

V Petrohradě byla opera uvedena 22. ledna roku 1877. Nápravník u této příležitosti píše : „Výběr libreta je třeba schválit. Jeho biblický obsah, jakož vůbec i styl oratoria byl Rubin-

štejnovu talentu bližší než operní. „Makkabejci“ vlastně nejsou opera, ale oratorium s mnoha vynikajícími hudebními přednostmi. Tento hudební druh není zatím ve scénickém provedení rozšířen, protože publikum nepřitahuje. Důkazem toho může být scénické uvedení /patrně v Brémách/ oratoria „Kristus“, které nemělo úspěch a nestalo se příkladem pro další operní scény ani v Německu, ani v Rusku. Je třeba připomenout, že při vcelku výborném provedení opery měl jeden z nejtěžších partů Lii v postavě paní Bičurinové výbornou interpretku, která tak velmi přispěla k úspěchu opery v první době. Opera se v repertoáru neudržela a obnovena nebyla“.

Jako třetí byla v sezóně let 1876-1877 v Mariinském divadle uvedena Verdiho „Aida“. Rok předtím byla opera uvedena ředitelstvím Imperátorských divadel na italské scéně Velkého divadla a uvedení bylo velkolepé, ve smyslu uměleckém a historické podoby, o čemž psal sám Stasov. Byli ale mnozí, kterým se inscenace nelíbila. Tak například Musorgskij považoval provedení opery za nekvalitní, nazval je „nestoudnou šaškárnou a lajdáctvím“, Čajkovskému se zase nelíbil námět, který shledával „loutkovým, nepřírozeným...já potřebuju lidi, a ne loutky“. Co se týká Nápravníka, ten píše :

„Verdiho „Aida“ .1.dubna 1877 „Aida“ stvrdila slávu dávno uznaného autora oblíbených oper – „Rigoletto“, „Traviata“, „Trubadúr“ – vynikajícího Verdiho. „Aida“ je ve srovnání s jeho dřívějšími operami velký krok vpřed. Jeho výjimečné hudební a scénické schopnosti, jeho živý temperament, vokální a instrumentální mistrovství jsou schopny zaujmout a přivést do varu jakékoliv divadelní publikum a tím je vysvětlen zvláštní úspěch jeho oper. Počet jím doposud uváděných oper je velký, o čemž svědčí i dnes jeho předstih před mnohými operními autory minulosti a současnosti. Kvalita jeho oper není stejná, jako vždycky a ve všem se střídá vzestup a pokles a naopak. To je přirozený zákon. Chtěl to zkoušet i v jiném operním žánru, jako v komickém, ale tady úspěch neměl. Tato poznámka se týká jeho opery „Falstaff“, o níž se ještě zmíním dále“.

V sezóně let 1877-1878 se na scéně Mariinského divadla neuskutečnila žádná zajímavá inscenace. Byl uveden pouze Grossmanův „Vojvodův stín“ a Auberův „Bronzový kůň“.

Tady jsou Nápravníkovy poznámky z té doby :

„Grossmanův „Vojvodův stín“ /14. prosince 1877/ není vlastně opera, ale opereta. Její uvedení bylo víc než nedorozumění, které se vysvětluje protekcí jedné osoby, která má v uměleckém světě velký vliv. Pro zvýšení směšnosti námětu je jeden z herců nalíčen do překvapující podoby s autorem hudby. Nehledě na výborné provedení ze strany herců, paní Bičurinové a pánu Mělnikova a Endeho, opera úspěch neměla.

Auberův „Bronzový kůň“ /30.březen 1878/. Francouzským skladatelům jsou vlastní: hravost, živý rytmický pohyb, jednoduchost, zpěvnost a dokonce lehkomyšlnost. Auber kromě těchto vlastností má ještě velký hudební talent a svými komickými operami - „Fra-Diavolo“, „Černé domino“, „Bronzový kůň“ a zvláště „Fenellou“ /s dramatickým námětem/ - ovládl v 19.století na dlouhou dobu operní divadla. Poslední jmenovaná opera málem posloužila politickému převratu svými provokujícími lidovými scénami. Za nejlepší z jeho komických oper je pokládána jeho opera „Fra-Diavolo“, následuje „Černé domino“.

„Bronzový kůň“ není horší než ony, ale má svůj vlastní ráz - auberovský. Byl to velmi plodný operní skladatel, který si uchoval životní optimismus do vysokého stáří. Narodil se roku 1782, zemřel roku 1871 jako devadesátiletý. V roce 1869, nedlouho před jeho smrtí, jsem měl to štěstí vidat ho na představeních pařížské Velké opery /ještě ve staré budově/, v čestné přední lóži. Vypadal velmi pěkně a pokaždé, když se na scéně objevil balet, který jak známo, je ve Velké opeře povinný, úplně ožil a vpíjel se očima na skupinu tanečnic baletu. Takové stáří je záviděníhodné!“.

V koncertní sezóně let 1877-1878 byla v rámci symfonických koncertů RHS uvedena pod

Nápravníkovým vedením následující díla: předehra Rimského-Korsakova „Sadko“ a jeho sbory a capella, Balakirevova předehra „Tisíc let“, úryvky z opery „Kavkazský zajatec“ skladatele Kjuiho a předehra Čajkovského „Francesca da Rimini“.

K poslednímu dílu se vztahuje malé nedorozumění mezi Čajkovským a Nápravníkem ; sám autor chtěl, aby Nápravník uvedl „Francescu“ co nejdříve, ale Nápravník mohl tento požadavek Čajkovského z nám neznámých příčin splnit teprve za rok, a to v březnu roku 1878 . Je zvláštní, že „Francesca da Rimini“ Čajkovského sklídila velký úspěch jak v Moskvě, tak i v Petrohradě, obvykle zdrženlivém . K tomuto píše Modest Iljič Čajkovskij : „/.../.Pět dní předtím hráli v Petrohradě „Francescu“. Hráli ji dobře. Mě se zdá, že úvod zahráli příliš rychle; ale, mohu se mýlit, v Moskvě jsem ji neslyšel, nevím, jaké tempo jste Vy sám chtěl . Publikum bylo nadšené; vyvolávali mnohokrát Nápravníka na scénu, předali mu koš s květinami, které on sám rozdal orchestru . /.../. Nápravníkovi se to moc líbí; jenom myslí, že je to příliš dlouhé: 25 minut pro symfonickou báseň je moc.“.

A co píše sám Čajkovskij, to se dovídáme z jeho dopisu bratrovi Anatolijovi, který na výše uvedeném koncertu byl přítomen :

„Trochu mě udivuje, že jsem od nikoho nedostal depeši s vyjádřením o provedení básně „Francesca“. Copak neudělala žádný dojem? Copak byla provedena tak hrozná? Copak ani jednoho člověka nenapadlo, aby mi dal vědět, že byla zahrána a líbila se? /.../. Pokud se nikomu nelíbila, pak to znamená , že **Nápravník ji schválně !?/ nechal propadnout** . Pokud je dobře provedena, pak musí přece zanechat patřičný efekt“.

A své „nejlepší přítelkyni“ N. F. von Mekk Čajkovskij píše :

„Z posledního dopisu mého bratra se dovídám, že minulou sobotu dávali v Petrohradě mou báseň „Francesca“. Protože jsem ani včera ani dnes nedostal v této věci žádný telegram, vyvozují z toho, že se moje věc nelíbila, anebo proběhla bez povšimnutí . /.../. Možná, že Nápravník nevěnoval provedení takové neobvykle složité a těžké skladby takovou pozornost, jakou by vyžadovala . On už zkažil nejednu mou skladbu .“.

Ale obavy z neúspěchu básně se rozplynuly potom, co přišly dopisy od Tanějeva a Anatolije Čajkovského. A za půl roku, když sám Petr Iljič byl v Petrohradě na znovuuvedení „Kováře Vakuly“, napsal Nápravníkovi : „ Využívám této příležitosti a blahopřeji Vám z celého srdce za nádherné provedení fantazie „Francesca“ v minulé sezóně. Opomněl jsem to udělat, když jsme se viděli v divadle . Děkuji Vám, Eduarde Franceviči .“.

V sezóně let 1878-1879 nebyla uvedena na scéně Mariinského divadla ani jedna ruská opera a jenom jedna opera zahraničního skladatele , kterou byl Verdiho „Rigoletto“ .

Z Nápravníkových poznámek se dovídáme :

„Verdiho „Rigoletto“ .6.listopad 1878. Z prvních známých skladatelových oper se „Rigoletto“ vyznačuje vynikajícími přednostmi, už v něm vystupuje jasně charakteristika jednajících osob – samotného Rigoletto, a zvláště všech těch, kdo zpívají kvartet posledního dějství. Pouze velký talent mohl vytvořit podobné hudební číslo, ve kterém ve stejné době jsou výstižně a charakterově zobrazeny čtyři jednající osoby a hudební část je vyzdvižena do popředí. Podobných zdařilých příkladů je málo. V dnešní době se mnozí k těmto operám chovají pohrdavě, nazývají je flašinetářskými, kde orchestr je snižen na úroveň kytary . To není spravedlivé. Všechno má svůj čas. Jenom lidé málo talentovaní mudrují a tím skrývají nedostatek nadšení, bez kterého nemohou být vytvořena žádná hodnotná a umělecká díla. Je lépe psát jednoduše, ale ideově, než s velkým orchestrem, ale bez myšlenky .“.

Sezóna let 1878-1879 byla desátou, ve které Nápravník řídil koncerty RHS .16.prosince 1878 píše Ljudmile Šestakovové:

„Teď to bude deset let od doby, co mi na přání velkokněžny Jeleny Pavlovny bylo ředitel-

*stvím RHS nabídnuto řízení symfonických koncertů . V lednu s čistým svědomím končím svou desetiletou činnost v této Společnosti provedením Deváté symfonie. Při nástupu jsem se obával neúspěchu a o vynikajících úspěších jsem vůbec nesnil. Deset let služby je krátká doba a není důvodu očekávat zvláštní vděčnost, vždyť za šestnáct let jsem si od divadelního ředitelství nevysloužil ani uznání, ani pochvaly. Vztah divadelního ředitelství k umění a jeho představitelům je udivující a není naděje, že by se v brzké době změnil. Pouze shovívavost veřejnosti k mým pracím, mi dává radostné chvíle a podporuje mou oslabující sílu .“.*

Ale na rozdíl od ředitelství Imperátorských divadel, které si Nápravníka málo vážilo, RHS v osobě svého představitele velkoknížete Konstantina Nikolajeviče rozhodlo ocenit deset let služby dirigenta svých symfonických koncertů **Řádem Vladimíra 4. stupně**, který pro něho na vyšších místech vyprosili. Když se o tom divadelní ředitelství dovědělo, vyvolalo to velké překvapení, protože dirigenti byli pokládáni za nájemné pracovníky, ne zaměstnance ve státní službě a dosud se nestalo, aby hudebník dostal podobnou výjimku. Nápravníka zavolali na ředitelství a byl požádán, aby tento řád nenosil. Ten ale rozhodně prohlásil, že řád, věnovaný mu ruským carem, nosit bude . Pak mu začali udělovat řády nižší, než Řád Vladimíra: v roce 1883 Řád Stanislavův 2. stupně a v roce 1887 Řád Anny 2. stupně. Sám Nápravník, aby oslavil deset let své koncertní činnosti, uvedl 24. února 1879 Devátou symfonii L. van Beethovena, jak o tom psal L. Šestakovové .

Dodejme také, že na koncertě 2. prosince 1878 uvedl Balakirevovu „Českou předehru“ . Autor ji složil po svém pobytu v Praze, kde uváděl v létech 1866 – 1867 Glinkovy opery. Z tohoto zájezdu si přivezl sborník lidových písní západních a jižních Slovanů a výsledkem byla „Srbská fantasie“ Rimského-Korsakova a „Předehra na česká témata“ samotného Balakireva. Později byla tato předehra pojmenována „V Čechách“ .

Kromě toho byla na koncertech RHS poprvé uvedena dvě díla, která sehrála důležitou roli v dějinách české hudby. Mám na mysli Čtvrtou symfonii f-moll Čajkovského a operu „Evžen Oněgin“, ze které byla uvedena dopisová scéna Taťána. Čtvrtá symfonie spolu s Pátou a Šestou jsou na koncertech celého světa jedny z nejhranějších a „Oněgin“ je jednou z nejoblíbenějších oper všech ruských operních scén .

Jak už bylo uvedeno výše, po Ljadovově odchodu v roce 1869 se stal Nápravník prvním a jediným kapelníkem Ruské opery . Tento stav trval do roku 1879, kdy Nápravník nečekaně dostal uvědomění inspektora hudby E. K. Albrechta o tom, že ministr imperátorského dvora rozhodl přijmout do orchestru Ruské opery „schopného a nadaného“ druhého dirigenta, přičemž byl Nápravník požádán vybrat takového sám. Avšak Nápravník, hodnotící hudebníky vždy přísně, ale spravedlivě, nikoho ředitelství doporučit nemohl . Takže ředitelství tento úkol provedlo samo; jako Nápravníkovým pomocníkem byl určen K. A. Kučera, jinak správný člověk, ale jako kapelník nepřilíší dobrý .

V sezóně let 1879-1880 se uskutečnilo na scéně Mariinského divadla uvedení tří oper, z nichž dvě byly ruských skladatelů / Rimského-Korsakova a Rubinsteinova / a jedna zahraničního, a to Wagnerův „Rienzi“. Byla to jedna z jeho raných oper. Připomínám, že dvě z jeho následujících oper, značně dokonalejších, než „Rienzi“ - „Tannhäuser“ a „Lohengrin“ – už byly na scéně Ruské opery uvedeny. „Lohengrin“ byl uveden ještě Ljadovem v roce 1868, „Tannhäuser“ pak Nápravníkem v roce 1874. Od té doby tyto opery byly v repertoárech stále. „Rienzi“ však jako slabší byla brzy stažena .

Jak se o této poslední opeře vyjadřuje Nápravník :  
*„Opera „Rienzi“, napsaná ve stylu velké francouzské opery, byla u nás uvedena 22. října roku 1879 ne kvůli svým přednostem, ale na příkaz. Toho využil vydavatel Forstner v Drážďanech a řekl si za notový materiál 8 000 tolarů. Po pohrůzce ze strany ředitelství, že uvede operu i bez not /žádná dohoda z Německem v tomto směru neexistovala/, prodal tento vydavatel uve-*

dený notový materiál za 2 000 tolarů. V opeře je málo pozdějšího wagnerovského stylu, jsou tam pouze náznaky. Lidová vzpoura, pochody, průvody a jiné scény, vypočítané na efekt – takový je námět opery, vzatý ze života starého Říma. Už podle hudby v „Rienzim“, se nedal očekávat takový rychlý vývoj a svéráz, jako tomu bylo v jeho operách „Tannhäuser“ a „Lohengrin“, které se v Německu objevily ve 40. letech. „Rienzi“ byla u nás dobře inscenována a nastudována, avšak v repertoáru se neudržela“.

Jako druhá nově uvedená opera po „Rienzim“ z let 1879-1880 byla opera „Májová noc“ Rimského-Korsakova. Uchoval se nám Nápravníkův názor na tuto operu, ze kterého cituji: „ „Májová noc“ je zdařilejší než „Pskoviťanka“ a udržela se dosud v repertoáru, k čemuž nemálo přispěl námět z Gogola. Lidový prvek zde vystupuje v přiměřené míře jak v lyrických, tak i v komických a sborových scénách. Hudební a scénický dojem pak slábne počínaje druhou polovinou třetího a posledního dějství až do samého konce. Nebýt toho, byl by celkový dojem z opery ucelenější a příznivější. To málo, co má vztah k pohádkovosti jak v pověstech, tak ve skutečnosti, vyšlo u autora obsahově výborně a jasně. Tato zvláštnost se objevuje v následujících operách, zvláště pak ve „Sněhurce“ ještě jasněji a výrazněji“.

Jako třetí byla v sezóně let 1879-1880 uvedena Rubinštejnova opera „Kučec Kalašnikov“. Tuto operu napsal autor v letech 1876-1879. V té době byl stále na cestách, hned v zahraničí kvůli uvádění svých oper a kvůli vystoupení na koncertech, hned zase v Rusku, kde také koncertoval v Petrohradě a v Moskvě. Padesátiletý geniální umělec byl na vrcholu své slávy, ale jeho tvorba je jako dříve nevyrovnaná, v každém jeho díle nacházíme vedle velmi výborných míst i docela slabá. Sám Nápravník je názoru, že uvedená opera je po operách „Démon“ a „Makkabejci“ lepší než ostatní a zcela bez pochyb nejlepší Rubinštejnova opera na ruská témata, včetně jeho poslední opery „Gorjuša“. Uvádím přímý Nápravníkův citát o této opeře: „ „Kučec Kalašnikov“ A. Rubinštejna, 22. února 1880. Tuto operu postihl smutný osud. Nepříznivé okolnosti přinutily ředitelství stáhnout z repertoáru nedávno uvedenou operu, a když dovolili její znovuuvedení za některých podmínek, tak autorova tvrdohlavost dovedla k zákazu jejího znovuuvedení. Sama opera pak nevyzniká zvláštními přednostmi. Nezbytný ruský ráz je nepovedený, je umělý a napodobující. Hudební písmo, jak je tomu u autora vždycky, není propracováno, je málo obsažné a nevýrazné. Rubinštejnova orchestrace je nedokonalá, nezní a málo přispívá k úspěšnému uvedení opery. I kdyby se bývala nesetkala s takovým záporným hodnocením, sotva by se udržela na repertoáru. Všechny úspěchy Rubinštejnových oper vrcholí v „Démonu“ a všechny následující opery – „Ferramos“, „Nero“ a „Gorjuša“, které se u nás dávaly, úspěch neměly“.

Nyní názor na „Kalašnikova“ od Čajkovského v jeho korespondenci s paní N. F. von Meck:

„Poslední dny jsem studoval současně dvě nové opery – Rubinštejnova „Kalašnikova“ a Delibesovu operu „Jean de Nivelle“. První z nich je dílo neobyčejně slabé. Rubinštejn vůbec jedná úplně tak, jako pěvkyně, která už ztratila hlas, ale pořád si dělá nárok na to, že dovede okouzlit posluchačstvo. Je to talent dávno vyhaslý, který ztratil už veškeré kouzlo. Měl by toho nechat a spokojit se s tím, co vytvořil dříve. Jenom prosím Pána Boha, abych časem neudělal stejnou chybu...“

Co se týká Nápravníkovy koncertní činnosti, tak v jedenácté sezóně jeho řízení symfonických koncertů RHS dirigoval monumentální Beethovenovo dílo – „Slavnostní mši op.123“. Z novinek ruských autorů byly uvedeny Čajkovského „Svita pro orchestr op.43“ a jeho úvod a valčík z opery „Evžen Oněgin“.

V sezóně let 1880-1881 byly uvedeny dvě nové opery, a sice „Taras Bulba“ skladatele Kühnera a Čajkovského „Panna Orleánská“. Kühnerova opera měla být uvedena ještě v před-

chozí sezóně, ale toto uvedení bylo odloženo a místo ní byl uveden Rubinštejnův „Kalašnikov“. Tato Kühnerova nešťastná opera se objevila na scéně až v letech 1880-1881 a její uvedení bylo doprovázeno neslýchaným skandálem. Nápravník o tom píše :  
*„Na přímlovu prince Petra Grigorjeviče Oldenburgského uvedlo 12. prosince 1880 ředitelství imperátorských divadel operu „Taras Bulba“ skladatele Kühnera, hudebníka seriózního, vzdělaného a zkušeného . Je nepochopitelné, co jeho, jako rodilého Němce, pohnulo ke složení opery na maloruské téma, na námět jemu absolutně cizí a nabídnout svoji operu k provedení . Propad opery byl úplný, i když ne plně zasloužený . Na prvním představení se část posluchačstva chovala úplně nemožně, ozývalo se stále pískání a podobné neslušnosti . A tím ještě celá věc neskončila . Uražený autor se dostavil ke svému ochránci – princi, a svalil celou vinu propadu na nedokonalé provedení vůbec a na kapelníka, to znamená zvláště na mne . Nicméně princ chtěl poděkovat všem, kteří se na opeře podíleli, a pozval k sobě do paláce na oběd celý divadelní soubor, všechny sólisty, orchestr a sbor . Když jsem se včas dověděl o nevhodné a nespravedlivé stížnosti autora, žádal jsem prince, aby omluvil moji nepřítomnost a vysvětlil jsem důvod . Když pak celé umělecké těleso se sešlo na obědě a zjistilo moji nepřítomnost a dovědělo se o omluvě, poukázalo princi na pečlivé a bezvadné provedení celé opery pod mým vedením, které se vůbec u všech oper vyznačuje svědomitostí, a prosilo prince, aby přinutil autora Kühnera, aby se mi osobně omluvil, což on také udělal“ .*

Druhou operou, uvedenou v sezóně let 1880-1881, byla Čajkovského „Panna Orleánská“. Opera je zajímavá tím, že **je věnována Nápravníkovi!** Čajkovského napadl tento námět na podzim roku 1878, poté co si přečetl na venkově Schillerovo drama stejného názvu v překladu Žukovského. Nato odejel do Florencie a ani tam ho neopouštěla myšlenka na Janu z Arku.

Je třeba říct, že poté, co složil „Oněgina“, který mu plně vyhovoval, se zařekl, že bude psát opery pouze na podobné všední náměty . Po „Oněginovi“ se nějaký čas zabýval myšlenkou o „Romeovi a Julii“ Shakespeara, kde, jak psal bratru Modestovi 15.května 1878, *„nejsou carové, pochody, není nic, co tvoří rutinní část velké opery . Je tam láska, láska, zase láska“ .* A přesto si Čajkovskij vybral námět o dívce z Arku . Operu napsal ve velmi krátké době – během půl roku . Je zajímavé, že o napsání této opery se velmi zajímal Nápravník, o čemž se dovídáme z dopisu Čajkovského paní N. F. von Mekk ze 13.září 1879:

*„Přede dvěma dny jsem se viděl s Nápravníkem /je to jedna z osobností, která je hodna co nejvyšší vážnosti v hudebním světě/, který vyjádřil hluboký zájem o osud mé opery.../.../“ .* Z Čajkovského dopisů vůbec je vidět, jak se jeho vztah k Nápravníkovi postupně lepší . Zvláště jasně to vyplývá z následujících dopisů:

Z jeho dopisu paní von Mekk, 9. prosince 1880 : /o uvedení opery „Panna Orleánská“/  
*„Jakmile jsem přijel, přinesli mi zase celou hromadu korektur , já jsem ale chtěl především udělat několik oprav v partituře „Panny Orleánské“, ke kterým mě přinutil Nápravník . Je mi to velmi těžké, ale nemohu nenaslouchat radám takového čestného, pravdomluvného , zkušeného a mně a mé hudbě velmi nakloněného člověka, jakým Nápravník je“ .*

A 14. prosince stejné paní von Mekk z Moskvy:

*„...leckde v novinách mi leccos vyčítají . Včera jsem si v jedněch přečetl, že mě obviňují z toho, že jsem věnoval svou operu Nápravníkovi a nějak naznačují, jako by to z mojí strany byl ne zrovna vhodný způsob získávání Nápravníka na svou stranu ; a přitom Nápravník , přestože jde o člověka výjimečně čestného a umělce v petrohradském divadelním světě, bývá často silně napadán“ .*

Opera byla dána v Nápravníkův prospěch dne 13.února roku 1881 . Sám Nápravník pak ve svých vzpomínkách píše:

*„Z hlediska hudebního výkonu je Čajkovského „Panna Orleánská“ mnohem obsažnější a hlubší, než předcházející opery. Dřívější autorovy nedostatky zde nevystupují tak jasně, proto tato opera znamená výrazný krok vpřed. Bohužel není zcela vyrovnaná. První dějství a část druhého se vyznačují prvotřídními přednostmi a krásou, ale pak v ostatním je cítit spád v nadšení, což zabránilo opravdovému a rozhodujícímu úspěchu celé opery. Part hlavní hrdinky Jany je napsán zcela nevhodně co se týká rozsahu hlasu pro soprán, a byl rychle předělán na mezzosoprán, čímž opera značně získala. Opravdovému úspěchu se však opera netěšila, což autora krajně zarmoutilo. Zde si dovoluji poukázat na jednu autorovu zvláštnost, a sice: **milostné scény v jeho operách nevyjadřovaly nutnou vášeň a postrádaly patřičné barvy jak ve zpěvu, tak v orchestru**, to znamená, že hudební část neodpovídala scénické situaci. Tuto zvláštnost je vidět téměř ve všech jeho operách, nejvíce pak v „Čarodějce“.*  
*„Panna Orleánská“ se na repertoáru objevovala střídavě, ale stálou jeho částí se nestala“.*

Koncertní sezóna let 1880-1881 byla bohatá na díla ruských skladatelů. Byl to velký rozdíl od programů z let 1869-1870 . Tehdy Nápravník musel brát ohledy na vkus jiných lidí z vedení RHS, zvláště velkokněžny Jeleny Pavlovny, ale potom byl jedenáct let v čele těchto koncertů a - věrný sobě - mohl na ruských koncertech uvádět ruskou hudbu. Když probíráme programy sezóny let 1880-1881, nacházíme tam následující díla a skladatele :

**M. Glinka – „Aragonská jota“, árie Ruslana z opery „Ruslan a Ludmila“ a romance „Noční přehlídka“**

**A. Dargomyžskij – dvě romance**

**M. Balakirev – „Předehra na ruská témata“ a dvě romance**

**A. Borodin – „Ve Střední Asii“ a árie z opery „Kníže Igor“**

**M. Musorgskij – pochod**

**N. Rimskij-Korsakov – „Pohádka“ pro orchestr a romance**

**C. Kjuj – romance**

**P. Čajkovskij – Druhá symfonie, „Italské capriccio“, tři romance**

**A. Rubinštejn – Třetí klavírní koncert**

**Kromě toho byla uvedena díla samotného Nápravníka, K. Davydova, F. Lauba, Pomazanského, Zikeho a Fitingofa-Šela.**

Když hovoříme o uvedené koncertní sezóně, nemůžeme se nezmínit o jedné smutné události, ke které došlo v jejím průběhu .Tehdy totiž v roce 1881 zemřel ve věku 42 let Modest Petrovič Musorgskij. K tomu nacházíme v Nápravníkových vzpomínkách toto: *„Nenormální způsob života zkrátil Musorgskému jeho dny. Zemřel ve věku 42 let, v roce 1881, při tom ne doma kvůli nedostatku finančních prostředků, ale v Nikolajevském vojen-ském špitále, kam ho umístili dobří lidé, kteří ho vydávali za důstojnického sluhu. Já a herec Ivan Alexandrovič Mělnikov, v té době výborný představitel role cara Borise, jsme ho tam nejednou navštívili. Bylo to smutné, dívat se na umírání tohoto samostatného talentu. Dříve jsem se s ním často vídal u manželů Petrovových z divadla - Osipa Afanasjeviče, vynikajícího umělce Ruské opery a jeho neméně znamenité manželky, také operní umělkyně, pěvkyně kontraaltu - Anny Jakovljevny Vorobjevové / Petrovové-pozn.aut/, prvních interpretů Glinkových oper „Život za cara“ v roce 1836 a „Ruslana“ v roce 1842. U nich hrál Musorgskij všechna svoje vokální díla a mistrovsky zpíval vokální část svým chraplavým hlasem“.*

Ten rok 1881 byl vůbec poznamenán nejen ztrátou Musorgského, ale i Nikolaje Rubinštej-

na, který zemřel v Paříži 12. března 1881, čtyři dny před smrtí Musorgského. Nápravník si Rubinštejna vysoce vážil. Podívejme se, co píše Čajkovskému ve svém dopise z 19. června roku 1881:

„...*Neméně mnou otřásla smrt N. G. Rubinštejna, kterého jsem měl upřímně rád a kterého jsem si vážil; v něm ztratila naše hudba nejlepšího a nikým nazaměnitelného činitele*“.

Jako důkaz Nápravníkovy úcty k N. Rubinštejnovi je možno uvést, že v jeho pracovně visela velká portrétní fotografie skladatelova s jeho podpisem .

Sezónou let 1880-1881 končí první období Nápravníkovy služby v imperátorské opeře, období, které proběhlo pro něho ve znamení boje s pořádky, které v ředitelství imperátorských divadel vládly . 1. března 1881 byl zabit Alexandr II. . S nástupem Alexandra III. na trůn došlo k výměně starých ministrů a dalších vysokých úředníků za nové . V divadelním světě se zájmem očekávali jmenování nového ředitele divadel . Čajkovskij 3. července 1881 píše z Kamenky Nápravníkovi: „*Eduarde Franceviči! Copak Kister a jeho hrozný Lukaševič zůstanou v čele divadelního vedení? Jestliže ano, pak je to důvod k zoufalství*“.

Obavy Čajkovského se ukázaly lichými. Místo Kistera byl jmenován **I. A. Vsevoložskij, a spolu s ním začala pro Mariinské divadlo vůbec, pro Nápravníka pak jmenovitě, nová šťastná éra.**

Zrekapitulujme si nyní některé hlavní etapy, ze kterých se skládala tvůrčí a životní cesta Eduarda Nápravníka . V mládí byl celý jeho život věnován práci pro divadelní umění . Ale v závislostech na těch podmínkách, za kterých tato práce probíhala, je možné ji rozdělit do tří období:

**První období: hudební vzdělání v Praze, Jusupovův orchestr, Ruská opera do roku 1881 – období vzestupu.**

**Druhé období: ředitelování Vsevoložského, od roku 1881 do roku 1899 – období rozkvětu jeho operní činnosti.**

**Třetí období: od roku 1899 do jeho onemocnění a smrti v roce 1916 – závěrečné období.**

K jednotlivým obdobím podrobněji. První období bylo vlastně nepřetržitým bojem . Po šťastném dětství, které ukončila smrt rodičů, následovala ubohá, polohladová existence, vašnivá touha po vzdělání; nemožnost pokračovat v tomto vzdělání a snaha získat odborné hudební znalosti. Tehdy Nápravník chodí na kurs do Pražské varhanické školy, pokládané za velmi obtížnou, kterou absolvuje jako jeden z nejlepších a souběžně studuje v klavírním institutu, kde už jako student současně vyučuje v nižších třídách; chodí na soukromé hodiny odborné teorie k řediteli konzervatoře, kde navštěvuje pilně operní třídu, a během celé té doby pozorně sleduje všechnu hudbu, kterou tehdy v Praze bylo možné slyšet – komorní, symfonickou, operní .

Od roku 1861 Petrohrad, místo u Jusupova, kde Nápravník znovu studuje - tentokrát v praxi – dirigentské umění. Tady období tvrdé nouze končí, ze studenta se stává hlavou celého orchestru; a hned poté, co dostal místo, si 22-letý mladý muž uvědomuje vlastní **povinnosti** vůči jemu podřízeným lidem .

Od roku 1863 Ruská opera. Ruské hudbě se Nápravník učí na Glinkových operách, zdokonaluje svoje řízení orchestru a pokračuje v zápase: bojuje s vedením za ruskou hudbu, hudbu Glinkovu; bojuje s umělci proti jejich obecné nedisciplinovanosti, která do té doby v divadle vládla; bojuje s nevzdělaným publikem, které si zvyklo na italský styl, a snaží se je získat pro ruskou hudbu. Brzy se dostává také do čela symfonických koncertů Ruské hudební společnosti a hned se snaží seznamovat posluchače s nejlepšími hudebními díly v nejlepším



provedení. Spolu s tím se stále stará o své podřízené, a to jak o jednotlivce, tak o sbor a orchestr jako celek. Po dobu několika desítek let vidíme v jeho blízkosti stejné spolupracovníky – členy orchestru, sboristy, sbormistry a další; u všech si získal upřímnou náklonnost ke své osobě, poněvadž nejednou v zápase za jejich lepší sociální postavení riskoval svou vlastní kariéru.

V 80. letech už bylo dosaženo velkých úspěchů: publikum chodí do Ruské opery a na symfonické koncerty s láskou. Orchestr - „jeho orchestr“ – nejen že je Nápravníkovou radostí a hrdostí, ale může soupeřit s nejlepšími evropskými orchestry. Dobrý je i sbor, i celý soubor v opeře, není dobrý jen ředitel divadla – baron Kister, jehož poměr k osudu Ruské opery je stejně lhostejný jako dřív, přehlíží jejího kapelníka a jedině, nač myslí, je, jak ušetřit co nejvíce finančních prostředků.

Avšak během dvaceti let Nápravníkova pobytu v Rusku nastala ve společnosti velká změna. I když období 60. let plné nadějí na lepší budoucnost, plné společenské čilosti a touhy po činech, bylo vystřídáno reakcí 80. let s její apatií a beznadějí, „rusifikace“ společnosti velmi pokročila. Všechno národní se stalo velkou módou, která se ze dvou hlavních měst šířila na venkov. Zatímco jazykem Alexandra II. byla francouzština, Alexandr III. hovořil se svými poddanými pouze rusky, měl rád všechno ruské, včetně ruské opery, a v ní nejvíce hudbu Čajkovského. Poté co dosedl na trůn, vyměnil hlavního ministra svého dvora, jak to bylo obvyklé. Místo Němce hraběte Adlerberga byl jmenován Rus – hrabě Voroncov-Daškov a ředitelem imperátorských divadel, to znamená Nápravníkovým přímým nadřízeným, místo barona Kistera byl jmenován také Rus – I. A. Vsevoložskij. Ten, stejně jako Nápravník, byl velkým ctitelem talentu Čajkovského.

Vůbec je třeba konstatovat, že jestliže prvních dvacet let Nápravníkova pobytu v Petrohradě bylo ve znamení Glinky – nejdříve seznámení se s jeho operami, potom snaha o jejich provedení s co možná největší dokonalostí, nakonec Nápravníkova první vlastní opera „Nižgorodci“, napsaná pod silným Glinkovým vlivem, pak ve druhém období jeho života patřila největší část Čajkovskému, a to jak osobní přátelství, pojící oba skladatele, tak i cit, který Nápravník vkládal do provedení Čajkovského hudby a nakonec i vliv této hudby na Nápravníkovu tvorbu, výsledkem čehož byl „Dubrovskij“. Do roku 1881 Nápravník uvedl tři opery Čajkovského, a to „Opričnika“, „Kováře Vakulu“ a „Pannu Orleánskou“. Od roku 1881 do roku 1894 – rok po smrti Čajkovského – uvedl ostatních pět oper „Mazepu“, „Čarodějku“, „Evžena Oněgina“, „Pikovou dámu“ a „Jolantu“. V tomto posledním období Čajkovského života pobýval tento často v domě u Nápravníka. Nápravníkovy děti vzpomínají, jak celá jejich rodina přijímala Čajkovského jako blízkého, v něčem velmi spřízněného člověka.

A jaké byly vztahy mezi Nápravníkem a jinými vynikajícími skladateli? S Rubinštejnem měl Nápravník věcné, pracovní vztahy, založené na vzájemné úctě. S Balakirevem, můžeme říci, neměl Nápravník vztahy téměř žádné, pouze zřídka se setkávali u L. Šestakovové. S Kjuim, byly Nápravníkovy vztahy spíš nepřátelské, Kjuj Nápravníka často napadal, s chutí psal hudebně-kritické články ze sebemenšího důvodu. Nápravník sám ale, jako opravdový profesionál, jeho opery uváděl, bez ohledu na autorův nepřátelský poměr ke své osobě, tak uvedl například jeho operu „William Ratcliff“. S Musorgským byly Nápravníkovy vztahy zcela přátelské, často se setkávali v opeře, na koncertech a u L. Šestakovové. Musorgskij měl Nápravníka velmi rád, vážil si ho jako hudebníka a jako člověka, zatímco Nápravník ze své strany uznával velký talent Musorgského jako skladatele, ale jako člověka mu ho bylo velmi líto... S Borodinem, tímto přímým hudebním Glinkovým následovníkem, měl Nápravník málo osobních vztahů, i když mu Borodin byl vždycky velmi sympatický. Ale s Rimským-Korsakovem Nápravník dobré vztahy neměl. Můžeme říci, že toto je nejsmutnější stránka

v historii lidských vztahů dvou velkých hudebníků.

Stačí si přečíst „Kroniku mého života“ Rimského-Korsakova, kde nenašel pro Nápravníka ani jedno dobré slovo a vůbec se nezmínil o roli, kterou Nápravník v historii ruské hudby sehrál.

Naštěstí, „případ Rimskij-Korsakov“ byl výjimkou. Většina dalších hudebníků z 80. let si Nápravníka velice vážila; také publikum ho mělo rádo, i když se neuchyloval k žádným vnějším efektům, ani k žádné reklamě, aby posílil svou slávu dirigenta. Byl vždycky čestný a snažil se předat posluchačům co možná nejlepší mínění o autorovi díla, které uváděl, ať už byl jeho osobní vkus k dané hudbě jakýkoliv, a v tomto směru je možno říci, že se mu nedalo nic vytknout.

Jednu slabou stránku ale měl, a tou byla jeho vlastní díla. Od mládí ho silně přitahovalo komponování, i když zdravý rozum mu říkal, že jeho díla se nemohou rovnat velkým nesmrtelným dílům. Pokládal se za „hudebně gramotného“ /ve skutečnosti takovým opravdu byl/ a svoje díla za hodna toho, aby byla uvedena „aspoň jednou“, aby potom „upadla v zapomnutí“. Takže jeho snaha – slyšet „**aspoň jednou**“ věc jím složenou dávala jakési uspokojení vnitřní potřebě jeho duše a zdaleka nebyla snahou o rozšíření vlastní slávy mezi publikem. Během prvních dvaceti let svého pobytu v Rusku napsal Nápravník kromě opery „Nižgorodci“ asi dvacet jiných opusů – skladeb, z nichž deset bylo symfonických. Za těch třináct sezón, kdy dirigoval koncerty RHS, si bez toho, aniž by přetěžoval programy těchto koncertů, mohl dovolit nevinné uspokojení, kterým bylo dirigování vlastní věci. Ale jet dirigovat do Moskvy nebo do provinčního města, nemluvě už o zahraničí, pokládal za nemožný přepych – v zimě nebylo možné opustit Petěrburg, poněvadž jeho nepřítomnost - podle jeho názoru – by se mohla nepříznivě odrazit na práci v Ruské opeře. A v létě bylo třeba si trochu odpočinout, nebo se léčit, aby zase po získání nových sil se vrhl do nové koncertní sezóny. Mnohé dopisy Nápravníkovi obsahují četná pozvání na dirigování koncertu nebo koncertů. Na tato pozvání odpovídal téměř vždy zamítavě. Vyjadřuji svůj vlastní názor, když říkám, že Nápravník byl vynikajícím dirigentem své doby, ale zdaleka nebyl jedním z nejlepších skladatelů. Avšak pro upevnění své slávy dirigenta neudělal téměř nic, zatímco současně osud svých hudebních děl až příliš úzkostně sledoval. Je zřejmé, že Nápravník si plně neuvědomoval své dirigentské umění a svoji genialitu pokládal za něco úplně normálního, obyčejného.

Teď se však vrátíme k novému řediteli imperátorských divadel jehož jmenování sehralo významnou kladnou roli v práci nejen Mariinského divadla, ale i Nápravníka samotného. S Nápravníkem konečně začali počítat ve všech ohledech, což za minulého ředitelství nebylo. Ve svých „Vzpomínkách“ píše Nápravník o novém řediteli, I. A. Vsevoložském, toto: „*I. A. Vsevoložskij / od roku 1881 do roku 1889/. Za něho nečekaně nastala slavná bohatá éra rozvoje imperátorských divadel, jmenovitě Ruské opery! Jakoby mávnutím kouzelného proutku ihned zmizela starobylá závislost a ponižující postavení jak umění, tak jeho představitelů.*

*Vysoce vzdělaný, nadaný, umělec celou duši, výborný kreslíř a karikaturista, znalec historie umění, okouzující v jednání s lidmi – takové jsou vynikající vlastnosti nového ředitele, který během svého osmiletého působení v čele imperátorských divadel se zasloužil o vynikající období rozvoje a pozvednutí na vysokou úroveň všech odvětví dramatického umění. Za něho se orchestr Mariinského divadla rozrostl téměř dvakrát, sbor o třetinu, počet sólistů se zvýšil na šedesát lidí, a to je přepych u imperátorských divadel nemyslitelný; inscenace se vyznačovaly znalostí věci, elegancí, bohatým vybavením a jinými přednostmi. Na generálních zkouškách Ruské opery býval přítomen panovník a celý nejvyšší dvůr a neob-  
sazoval přitom místa v carské hlavní boční lóži, ale v prvních řadách křesel. Po skončení*

zkoušky chodíval panovník k orchestru, hovořival se mnou a chválil výkony všech, zvláště orchestru, a nazýval ho ideálním.

Za takových podmínek pak bylo možné omezovat italskou operu, která nakonec zanikla roku 1884.

Jak hodně se panovník staral o Ruskou operu dokazuje fakt, že osobně každý rok na jaře prohlížel repertoár na nastávající sezónu, který mu byl předkládán, dokonce ho často měnil. Pro lepší uspokojení zájmu ze strany publika, toužícího navštěvovat Ruskou operu, bylo zavedeno sezónní předplatné; dosud počet tohoto předplatného dosáhl deseti, předplatné samo pak mělo na repertoár a jeho uvádění jak souborem, tak i sólisty špatný vliv, poněvadž poměr posluchačů-abonentů je lhostejný, což má vliv i na účinkující. Takže toto byla „medvědí služba“ umění, v podstatě šlo o honbu za získáním peněz. I. A. Vsevoložskij nebyl této novince příznivě nakloněn, ale musel se s tím smířit.

Za něho vedoucí jednotlivých oddělení měli jeho plnou důvěru a žádná otázka, ať už umělecká nebo administrativní, nebyla řešena bez účasti a souhlasu všech, a to bylo tajemství, proč v době jeho ředitelování imperátorských divadel tato divadla, obzvláště Ruská opera, došla takového rozkvětu a dala takové bohaté plody, nevidané před ním a rychle vyblednuvší po něm. Na tyto zlaté časy vzpomínám s nadšením! Nikdo neví, jestli se tyto časy někdy vrátí. Já osobně jsem měl jeho plnou důvěru během celé té doby jeho řízení“.

Brzy po jmenování Vsevoložského, hlavní ministr dvora hrabě I. I. Voroncov-Daškov k sobě pozval Nápravníka a z pověření Alexandra III. mu nabídl místo vedoucího Ruské opery. Nápravník si o tom napsal do své knihy vzpomínek: „Byl jsem překvapen a dojat takovou lákavou nabídkou a poprosil jsem hraběte, aby panovníkovi sdělil, že vyplním jeho vůli, ale že myslím, že toto místo mě bude rozptylovat při náročné práci na nastudování oper a při dirigování a že při té důvěře, které se nyní těším ze strany panovníka, ministra a ředitele, zřízení podobné funkce nepokládám za nutné“.

Jak vidět, ani ve styku s carem se Nápravník neostýchal vyjádřit přímo svoje názory a vážnost, spojená s podobnou funkcí, ho zajímala málo... Takový byl Nápravník!

Nápravníková koncertní činnost v RHS byla neočekávaně přerušena v roce 1881. K této události, která byla v jeho životě bezpochyby důležitou, se ještě vrátíme.

Na začátku sezóny let 1881-1882 byl počet symfonických koncertů zvláště velký, od prvního října do čtrnáctého listopadu se konalo sedm koncertů, to znamená každou sobotu jeden koncert. Mimochodem, v rámci koncertu 17. října **byla poprvé uvedena Serenáda pro smyčcový orchestr Čajkovského**, kterou autor napsal rok před uvedeným koncertem, a sice v říjnu roku 1880. Dochovala se nám Nápravníková korespondence s Čajkovským na toto téma a uvádím zde některé citáty:

Z dopisu Čajkovského Nápravníkovi ze 17. června 1881:

„Dovolte, abych Vás poprosil, můj příteli, abyste zařadil do programu budoucích koncertů moji smyčcovou serenádu, která už je vytištěna“.

Z Nápravníkovy dopisu Čajkovskému z 27. června 1881:

„Drahý Petře Iljiči, o uvedení Vaší smyčcové serenády na příštích symfonických koncertech už jsem kladně rozhodl“.

Dodejme, že uvedených sedm koncertů na podzim roku 1881 bylo posledních v Nápravníkově působení jako vedoucího symfonických koncertů petrohradské filiálky RHS. Byl donucen odejít v důsledku štvаницe, podniknuté proti němu, v jejímž čele stáli K. J. Davydov a N. F. Solovjev.

Je třeba říct, že touto štvаницí byli mnozí velmi rozhořčeni. Orchester, sólisté, hudebníci, kteří Nápravníka znali, odmítali uvěřit tomu, co se stalo. Když shrneme výsledky práce Ná-

pravníka za 13 sezón práce v RHS, stačí prostě uvést statistické údaje, které nám dávají jasnou představu o rozsahu děl, se kterými Nápravník seznámil posluchače symfonických koncertů. Tak za 13 sezón práce Nápravník uvedl díla následujících skladatelů:

- Palestriny, Bacha, Händela, Glucka, Haydna, Cherubiniho, Rameaua a Mozarta
- Beethovena /symfonie, mše, přede hry, houslový a klavírní koncert/
- romantiků: Schuberta, Schumanna, Mendelssohna, Webera, Chopina, Liszta
- skladatelů, Nápravníkových současníků: Wagnera, Brahmsa, Bruchy, Berlioze, Meyerbeera, Saint-Saënsa, Gounoda, Lalo, Godarda, Bizeta, Griega, Dvořáka a díla méně známých autorů.

Z ruských skladatelů byli uvedeni: Glinka – přede hra k opeře “Ruslan a Ludmila”, hudba k dramatu “Kníže Cholmskij”, “Noc v Madridu”, Valčík-fantasie, Kamarinská, Slavnostní polonéza, “Aragonská jota”, a mnohá vokální čísla; díla Dargomyžského, Serova, Balakireva, Kjuji, Musorgského, Borodina, Rimského-Korsakova, Rubinštejna, Čajkovského a mnohých méně známých, jako Davydova a Solovjeva. Uváděl i svou hudbu, dělal to samozřejmě zřídka, taktně, poněvadž se obával, aby nebyl podezříván, že prosazuje vlastní hudbu.

I když potom nepůsobil dále jako dirigent koncertů petěrburské filiálky RHS, býval ředitelstvím zván, aby řídil externí koncerty. **Ale jeho pravidelná koncertní činnost touto sezónou skončila.**

Ted' si řekněme několik slov o jediné inscenaci v Ruské opeře v sezóně let 1881-1882, a to o „Sněhurce“ Rimského-Korsakova, prvním uvedení opery za ředitelování Vsevoložského. Nápravník o tom píše:

*„Z devíti oper Rimského-Korsakova, které jsem nastudoval a uvedl na scéně Mariinského divadla, pokládám „Sněhurku“ za nejlepší. Vhodnější námět si talentovaný autor nemohl vybrat. V pohádkovém světě spočívá jeho hlavní síla a mistrovství. Ve „Sněhurce“ nejsou lidé se svými vášněmi, zájmy, vadami a dalším, je to carství pohádkových Berendějů, carství pohádkové, ve kterém se autor cítí jako doma. Všelijaké orchestrální barvy, nutné pro pohádkový svět, jsou v jeho moci. V tom spočívá tajemství, proč „Sněhurka“, bez ohledu na svoji naivitu, co se týká scény, je zdařilejší a ucelenější než jiné autorovy opery, má vynikající úspěch a vystupuje stále v repertoáru. Má jeden nedostatek – některá zdouhavá místa, která vedla ke sporům a k přerušení ustálených vzájemných dobrých vztahů. Opera trvala čtyři a půl hodiny, ředitelství požadovalo nějaká zkrácení, se kterými ale autor ani za nic nesouhlasil. Musel jsem je udělat já. Autor to pokládal za svatokrádež a ve svých literárních vzpomínkách mě snížil na řemeslníka, místo dřívějšího mistra. To je vděk za moje nastudování jeho devíti oper“.*

V sezóně let 1882-1883 byla v Ruské opeře dvě nová uvedení – Rossiniho „Lazebník sevilský“ a Kjujiho „Kavkazský zajatec“. V Nápravníkových zápiscích se o tomto dočteme: „„Lazebník sevilský“ Rossiniho. 13. října 1882. Rossiniho opera „Lazebník sevilský“ – to je sto let starý, nevdnoucí, věčně mladý, věčně svěží vzor opery. Oper tohoto druhu bylo napsáno mnoho, ale nikdo ho nepřevýšil a ani se k němu dokonce nepřiblížil. Během celého století zůstal nedosažitelným“.

„„Kavkazský zajatec“ Kjujiho. 4. února 1883. Toto mladé a nevyzrálé dílo – původně rozsahem nevelké – bylo přepracováno a rozšířeno. Jak mnoho talentovaných lidí bloudí v představě, že právě oni mají dar tvorby na kolbišti dramatu! Psát opery je velmi lákavé, ale musí k tomu být také předpoklady. Opera na repertoáru dlouho nevydržela“.

Kromě těchto dvou Nápravníkových uvedení zmíníme ještě jedno jeho vystoupení. 15. května 1883 v Moskvě, v Granovitém sále, při oslavách u příležitosti korunovace Alexandra III. byla uvedena pod Nápravníkovým řízením kantáta „Moskva“ pro sólisty, sbor a orchestr,

kteřou napsal Čajkovskij jmenovitě pro tuto událost. Uvedení mělo velký úspěch a Čajkovskij byl s ním velmi spokojen.

Když mluvíme o uvedené sezóně, nemůžeme se nezmínit o jedné velmi smutné skutečnosti, a sice o zjevné Nápravníkově nechuti pomoci s uvedením opery „Chovanština“ Musorgského v Ruské opeře. „Boris Godunov“ byl poprvé uveden pod Nápravníkovým vedením, ale „Chovanština“ se mu zdála pro scénu nepřijatelnou. Na této půdě v Ruské opeře vzplanul vážný konflikt, kterého se účastnili Rimskij-Korsakov, Nápravník, L. Šestakovová, Vsevoložskij a další zainteresované osobnosti. Nakonec přes Nápravníkův názor byla opera uvedena, ale úspěch nesklidila, příliš totiž předešla svou dobu a ani námět nebyl příznivý z hlediska tehdejší cenzury, takže s ohledem na tyto skutečnosti bylo nutno provést značná krácení.

6. února roku 1884 byla v petrohradském Velkém divadle uvedena Čajkovského opera „Mazepa“, zatímco v moskevském Velkém divadle byla uvedena tři dny předtím. Dodejme, že jmenovaná opera byla napsána **až za tři roky** po předchozí Čajkovského opeře „Panna Orleánská“. V daném případě je pro nás zajímavá korespondence Čajkovského s Nápravníkem na toto téma. Z této korespondence uvádím:

Z Nápravníkovy dopisu Čajkovskému: *„Bylo by dobré, kdyby „Mazepa“ i co do hudby byl lepší než předešlé opery. Nezapomínejte, že Váš dřívější styl nebo Vaše způsoby komponování oper mohou vylepšit „Mazepu“ jen ve smyslu vnitřního hudebního obsahu, ale opera jako dramatické, ale ne symfonické dílo může být zrovna tak neúspěšná jako celek, jako ty první“.* Z dopisu Čajkovského Nápravníkovi: *„Díky Vám, vzácný příteli! Všechny Vaše rady a pokyny vezmu samozřejmě v úvahu a doufám, že se mnou budete spokojen“.*

„Mazepa“ byl v Petrohradě uveden 6. února roku 1884, v Moskvě tři dny předtím. Čajkovskij sám na představení nebyl, vedení premiéry své opery plně svěřil Nápravníkovi. A Nápravníkův názor na tuto operu se dovídáme z jeho poznámek: *„Ani „Mazepa“ se netěšil velkému úspěchu, hlavně proto, že námět opery je takový chmurný. Strídají se v ní scény jedna hroznější než druhá. Jsou tu obrazy nepřátelství, zrady, mučení, poprav, zabíjení a pomatenosti. Divák si nemůže odpočinout a uklidnit se. Kde autor přišel k takovému množství zvláštních výrazů? Třebaže opera byla nepravdělně opakována, a v repertoáru pevně nezakotvila ani tehdy, když Čajkovskij se stal znamenitým a všeobecně oblíbeným“.*

Ve stejném roce – 7. května 1884 – zvýšili Nápravníkovi plat na 9000 rublů ročně, v této výši jeho plat pak zůstal až do smrti, to znamená posledních 32 let jeho života.

Chtěl bych dodat několik slov k uvedení opery Čajkovského „Evžen Oněgin“, kterou v Petrohradě uvedl Nápravník. Málokdo si teď vzpomene, že při původním uvedení v Moskvě tato opera úspěch nesklidila a byla přijata více než zdrženlivě. Štěstí zpřístupnit ruským lidem tuto nádhernou operu připadlo Nápravníkovi. Podívejme se, co píše Modest Iljič Čajkovskij o prvním uvedení „Oněgina“ na státní scéně v Petrohradě. Toto představení se konalo 19. října roku 1884 ve Velkém divadle:

*„Bylo to bezpochyby nejlepší představení „Oněgina“, když srovnáváme se všemi předchozími, a to díky jedině E.F. Nápravníkovi. Nikdy dosud nebyla složitá partitura této opery provedena tak uceleně a dokonale jak v podrobnostech, tak celkově, jako tentokrát, protože ještě nikdy v čele provedení nestál člověk, mající k dílu takovou velkou lásku, znalost věci a talent. Jediným Nápravníkovým soupeřem v minulosti v tomto směru mohl být N. Rubinstein, ale ten byl slabší co odborník v technice, byl slabší ještě tím, že neřídil výkonné a virtuózní nástroje orchestru a sboru Velkého divadla, ale jen nevelká, nezkušená*

*tělesa, kterým nebyly vlastní všechny odstíny zvládnutí role dokonalými umělci, jakými byli pánové – členové orchestru petrohradské opery.*

*Ani jinak se nedá říci, že by první uvedení ve Velkém divadle v Petrohradě bylo bez vady. Vždyť petrohradské publikum mělo možnost vidět mnohem dokonalejší provedení rolí Taťány, Oněgina, Lenského a mnohem pečlivější a lepší inscenace.*

*Všichni sólisté hráli dobře – ale nic víc... “*

Nehledě na to, počínaje tímto představením byl „Oněgin“ oceněn publikem po zásluze a zaujal pevné místo na všech scénách, jak velkých tak malých měst, jako nejoblíbenější a nejrozsáhlejší ruská opera. A v tom spočívá Nápravníková zásluha, dosud ne plně doceněná.

„Oněgin“ byl jedinou novou operou, uvedenou v Petrohradě v sezóně let 1884-1885. Ale Nápravník sám musel zažít svoje autorské starosti: 30. září roku 1884 byla totiž v Moskvě uvedena jeho vlastní první opera „Nižegorodci“. Nápravník tam odejel, aby se ujal uvedení a dirigoval při tomto prvním představení. Publikum přijalo operu dosti příznivě, už také proto, že dirigentem byl sám autor.

Na symfonických koncertech se v létech 1884-1885 v Petrohradě po Nápravníkově odchodu ujal vedení velký klavírista a **dirigent Hans von Bülow, který ne neprávem byl názoru – a to je doloženo také v archivech, například paní Šestakovové, že Nápravník patří do trojice nejlepších evropských dirigentů, a nazýval ho velkým mistrem.**

K význačným Nápravníkovým uvedením je třeba přičíst Bizetovu „Carmen“, uvedenou v sezóně let 1885-1886. Tato opera je jednou z nejvýraznějších oper v historii světového operního umění. Podívejme se, co o ní píše Nápravník:

*„Bizet se vyznačoval velkým a vzácným svérázným talentem. Jeho vzácné vlastnosti ve vši kráse nevystupují v jeho raných operách – „Džamile“, „Lovcích perel“, ale pouze v „Carmen“. Tato opera svým melodickým a harmonickým novátorstvím, svými modulacemi, svéráznými formami a svou - jenom jí vlastní orchestrací působila překvapujícím dojmem jak na hudebníky, tak na publikum. Tím se vysvětluje zdrženlivý úspěch opery po jejích prvních uvedeních nejen u nás, ale i v Bizetově vlasti. Teprve po bližším seznámení se s operou se tato počáteční zdrženlivost změnila v bouřlivý nadšený úspěch. Talent nakonec vždycky zvítězí. V nejvyšší míře úspěšné libreto ze španělského prostředí a jeho využití v motivech ovládá interprety a spolu s nimi také publikum, a tím je vysvětlen výjimečný a trvalý úspěch opery. Ubohý autor se tohoto vítězství nedomohl, zemřel neuznán ještě zcela mladý“.*

11. listopadu roku 1886 byla uvedena druhá Nápravníková opera – „Harold“. Je zajímavé, že Nápravník, který dříve kritizoval svoje kolegy za chmurné náměty, si vybral pro tuto svou operu námět tragický a chmurný – Wildenbruchovo drama s jeho temným tragickým obdobím boje Normanů proti Britům.

Je třeba říci, že jmenované opeře se nedařilo už před jejím uvedením v divadle. Nejdříve bylo toto uvedení odloženo o rok; potom byl odkládán kvůli onemocněním pěvců den prvního představení. 25. září roku 1886 píše Nápravník Čajkovskému:

*„...Moc mě těší, že máte v úmyslu být přítomen na prvním představení mé nešťastné opery „Harold“...Kéž by tento den přišel co nejdříve, aby se zkrátila moje duševní muka, trvajících už druhou zimu“.*

Tolik z dopisu Čajkovskému. A ve svých zápiscích píše Nápravník toto:

*„Nepovedený výběr libreta, kterým jsem se zabýval po celou dobu práce na opeře až do jejího ukončení, měla na úspěch velký vliv. Takový byl názor mnohých kompetentních lidí. Opera byla v Petrohradě uvedena dvanáctkrát, pak byla ředitelstvím převedena do Moskvy, kde byla uvedena 15. listopadu roku 1888 a po dvanácti představeních přestala být na scénách obou těchto měst hrána. Je to další příklad z mnoha, kdy ani zdařilá hudba nezachrání operu od pro-*

padu při nezdařilém výběru libreta“.

20. října 1887 byla uvedena Čajkovského opera „Čarodějka“. Nedlouho předtím začal skladatel přepracovávat svou dřívější operu „Kovář Vakula“, která neměla úspěch, a nyní nesla název „Střevíčky“. Podívejme se, co píše Čajkovskij o uvedení „Čarodějky“ ve svém dopise z 1. října téhož roku paní N. F. von Meck:

*„Včera jsem měl první orchestrální zkoušku. Já, jako obvykle, jsem byl velmi nervózní, ale všechno proběhlo velmi zdařile. Jsem velmi spokojen s umělci, a zvláště s péčí, se kterou Nápravník přistupoval k nastudování opery“.*

Ale je třeba říci, že bez ohledu na to, že sám Čajkovskij dirigoval první čtyři představení, úspěch opery byl stále slabší. A při pátém představení nebyl ani sál plný. „Čarodějka“ propadla....

Nápravník, který s takovým úsilím operu připravoval, který pomáhal podle svých nejlepších sil radami autorovi-dirigentovi, operu před propadem nezachránil. Ve svých vzpomínkách píše:

*„Šestá Čajkovského opera zase neměla úspěch. Příčinou je námět z dramatu Špažinského, nehodící se k autorovu talentu. Přepracování dramatu samotným Špažinským na operní libreto se také nevydařilo, například, dvě milostná dueta, zaujímající celé třetí dějství. A navíc, přetíženost orchestrace někdy zdvojené a dokonce ztrojené / poslední vystupuje jenom v „Čarodějce“ ale ani před ní ani po ní./, což pěvci těžko zvládají. Autor, který byl dříve ochotný jednat o všech nutných vylepšeních, tentokrát nepřistoupil na žádné změny. Bez ohledu na výborné složení sólistů a stejně dobré provedení celé opery, nezískala opera zvláštní úspěch a ani doteď /napsáno roku 1916/\* nebyla obnovena“.*

Ani v Moskvě nesklidila „Čarodějka“ úspěch. Byla tam dávana všeho všudy jedenkrát, a to 2. února roku 1890. Byla špatně nastudovaná a provedená, sklidila ještě menší úspěch než v Petrohradě a k jejímu dalšímu uvedení nedošlo.

Za měsíc po „Čarodějce“ měla být na scéně Mariinského divadla uvedena Verdiho opera „Otello“. K tomu ve svých zápiscích Nápravník píše:

*„„Otello“ Verdiho. 26.listopadu 1887. Jaký talent a mistrovství je ten Verdi! Talent je dar vrozený, zatímco mistrovství se získává pílí. Ale i pro mistrovství musí mít člověk vrozené předpoklady, kdo pak ovládá jedno i druhé, toho práce mohou být zcela dokonalé. V „Otellovi“ lze pozorovat jakési autorovo přibližování ke stáří, dřívější životní vzestup chybí. Možná, že je tím vinno libretto, které není dostatečně scénické a živé. Hudební krásy jsou ale v celé opeře, zvláště pak v lyrických scénách posledního dějství. „Otello“ byl sice úspěšný, ale úspěch nebyl tak výrazný, jak by si to opera zasloužovala. Úspěch byl velkou zásluhou manželů Fignerových, jejich talentované, hudební a scénické interpretace. Po odchodu N.N.Fignera opera už na repertoáru nevystupovala“.*

Další inscenací v sezóně let 1887-1888 byla opera „Gioconda“ Ponchielliho, které se konalo 21.ledna roku 1888. O tom Nápravník píše:

*„Ve své vlasti je autor „Giocondy“ Ponchielli dosti známý, zájem o něho ale není rozšířený, a uvedení jeho opery u nás nebylo nezbytně nutné. Výběr libreta je zdařilý a z hlediska scénického zajímavý. Tento námět použil ruský skladatel C. Kjuj pro svou operu „Andželo“. Žádné zvláštní přednosti „Gioconda“ nemá, ale příjemně se poslouchá a je hezká na podívanou. I tak ale opera brzy zmizela z repertoáru a k jejímu návratu nedošlo. Lepší by bývalo bylo vydat čas, námahu a peníze na uvedení ruské opery nějakého, i když začínajícího, ale slibného skladatele, nebo na znovuuvedení některé ze starých oper, které nemají chyby“.*

Zde si dovoluji malé odbočení od tématu „Eduard Nápravník“. Nemohu se nezmínit o návštěvě Čajkovského v Praze. Tato návštěva se uskutečnila během prvního zahraničního

skladatelova turné /prosinec 1887 – březen 1888/. V Praze Čajkovskij pobýval v únoru roku 1888, strávil tam osm dní a uvedl dva koncerty ze svých skladeb. Během svého pobytu byl Petr Iljič předmětem takových ovací, jaké nikdy ještě nezažil. Byla to řada poct ruskému skladateli, a i když Čajkovskij pokládal tuto nadšenou lásku ze strany Čechů spíše za poctu své vlasti, než jemu samému, byl však jako opravdový Rus dvakrát hrdý, že vystupoval jako představitel své vlasti. Mimochodem, na slavnostním banketu ve svém projevu, přečteném **v češtině!**, když Čajkovskij mluvil o svém přátelství, které ho pojilo s vynikajícím, tehdy již zesnulým, houslistou – Čechem Ferdinandem Laubem, bývalým profesorem Moskevské konzervatoře, řekl také následující:

**„Pevné, blízké, ani na okamžik ničím nezastíněné přátelství mě spojuje ještě s jiným vynikajícím umělcem českého původu – s Eduardem Nápravníkem. Tento vynikající hudebník mi prokázal mnohou přátelskou službu a jeho charakterové vlastnosti – přímost, čestnost, věcnost, připravenost posloužit každému, kdo ho potřebuje – tyto vlastnosti ve mně vyvolávaly a vyvolávají velkou úctu“.**

Za měsíc po pobytu Čajkovského v Praze – 11. března 1888 má být v pražském Národním divadle uvedení Nápravníkovy opery „Harold“. Na autora byl naléháno, aby na toto první představení přijel. Zdálo by se, že když po nadšených uvítáních ruského skladatele, po slovech Petra Iljiče o Nápravníkovi, se bude dávat „Harold“, tak že by tehdy pro Nápravníkovu cestu do Prahy byla vytvořena ta nejpříznivější atmosféra. Ale jako by autor hledal v životě jenom samé těžké zkoušky a jako by se úmyslně vyhýbal radostným zážitkům, prostě **do Prahy nejel...** Svou nevysvětlitelnou tvrdohlavostí vyvolal dokonce nespokojenost u Čajkovského, vždy shovívavého a chápavého.

Vraťme se opět k našemu vlastnímu tématu. 5. listopadu roku 1888 byla v rámci koncertů Filharmonické společnosti v Petrohradě poprvé uvedena pod řízením autorovým Pátá symfonie Čajkovského a také jeho Druhý klavírní koncert, op. 44, v provedení V. Sapelnikova, jakož i jiné věci. 12. listopadu na koncertě RHS Čajkovskij Symfonii zopakoval a uvedl druhou novinku – předehru „Hamlet“. Oba koncerty sklidily velký úspěch. Jak vidíme, Nápravníkova pomoc a jeho rady ohledně dirigování padly na úrodnou půdu, Čajkovskij v té době vystupuje jako dirigent mnohem častěji než dříve a současníci tvrdili, že jeho styl dirigování byl vyvrážděnější a prostý diletantských návyků.

Jak Pátá symfonie tak i „Hamlet“ měly úspěch i v Praze, kam Čajkovskij potom jel dirigoval svůj koncert a první představení „Oněgina“. On sám přesto nebyl spokojen a píše paní von Meck 2. prosince roku 1888:

**„Můj duševní stav je dost chmurný...poté, co jsem zahrál svou novou symfonii dvakrát v Petrohradě a jednou v Praze, jsem došel k přesvědčení, že tato symfonie není dobrá. Je v ní něco, co odpuzuje; jakési zbytečné přikrašlování a neupřímnost, vyumělkovanost – a to publikum instinktivně vytuší...Včera jsem prohlížel Čtvrtou symfonii, tu naši. Jaký je to rozdíl, ta naše je mnohem dokonalejší a lepší! Ano, to je velmi, velmi smutné.“**

Začátkem listopadu roku 1888 jel Nápravník dvakrát do Moskvy na uvedení své opery „Harold“. Poté co se tato opera na repertoáru v Petrohradě neudržela, byla jako mnoho jiných, se všemi náležitostmi poslána do Moskvy, kde také byla poprvé uvedena na scéně Velkého divadla 15. listopadu roku 1888, ale i tam se udržela jen jednu sezónu.

**25. listopadu roku 1888 uplynulo oficiálně 25 let Nápravníkova působení v Ruské opeře.** Na naléhání přátel a umělců souhlasil Nápravník s oslavou tohoto výročí. Během dne



přicházely k němu do bytu /na Krjukův kanál,č. 6, kde bydlel od roku 1877 až do své smrti v roce 1916/ blahopřát různé delegace, dále hudební činitelé, skladatelé, přátelé. Večer potom se konala veřejná oslava v Mariinském divadle s různými projevy, předáváním darů a přáními. Ale tím pro vždy spíše velmi nesmělého Nápravníka celá věc neskončila. Umělci, sbor, orchestr, ke kterým se tentokrát připojilo i ředitelství, uspořádali ve foyeru Mariinského divadla společenský večer, na který byli pozváni všichni členové Nápravníkovy rodiny, včetně jeho dětí. I A. Mělnikov, s humorem jemu vlastním, sestavil jídelníček a vytiskl ho s hudebními názvy jídel s použitím různých hudebních Nápravníkových výrazů, přičemž čerpal náměty také z jeho oper „Nižegorodci“ a „Harold“. Po večeři pak následoval tanec, ke kterému vyhrával orchestr Finského pluku, který vždy hrával na operních představeních Mariinského divadla. Celé to se neobešlo bez všelijakých hudebních žertů, jakož i cikánských písní v nádherném provedení umělce L.G. Jakovleva.

Nápravník byl tak rozrušen a dojat tím vším, že po této oslavě proležel celé dva dny v posteli a zařekl se, že už nikdy k žádným oslavám nedá souhlas. A toto opravdu dodržel.

**Když hovoříme o Nápravníkově výročí, pak nesmíme zapomenout zmínit jednu velmi důležitou historickou událost, spojenou s tímto výročím. Jde o to, že Alexandr III., který si Nápravníka velmi vážil, jej povýšil u příležitosti jeho 25 let tvůrčí činnosti do šlechtického stavu, což v té době bylo vyznamenání neobvyklé pro státního úředníka.**

V listopadu roku 1889 se naplnilo padesát let Rubinštejnovy hudební činnosti. Kromě výročních koncertů byla v Mariinském divadle uvedena zcela nová jubilantova opera „Gorjuša“. K této příležitosti Nápravník ve svých poznámkách píše: „Rubinštejnova opera „Gorjuša“. 21. listopadu 1889. S ruskými operami Rubinštejn neměl štěstí. Po výjimečném úspěchu „Démona“ se žádná z jeho následujících oper v repertoáru neudržela. „Makkabejci“ a „Kupec Kalašnikov“ nepostrádají řadu předností; ale první opera je spíše světské oratorium než opera a druhá byla postižena zákazem, pravděpodobně navždy. „Gorjuša“ je značně slabší než tyto dvě a stejně slabý byl i její scénický úspěch. Rychlá a nepromyšlená autorova práce se záporně odráží na mnoha jeho dílech; rychle a dobře mohou totiž psát jenom ti, kterým nechybí i bezmezný zápal“.

V lednu roku 1890 byla v Mariinském divadle uvedena Meyerbeerova „Afričanka“. Zde je třeba říci, že při jejím uvedení došlo mezi Nápravníkem a Vsevoložským k prvnímu a také poslednímu konfliktu v jejich vztazích za celou dobu jejich známosti. Důvodem byl pokus Vsevoložského svěřit jednu z hlavních rolí jeho známé pěvkyni, bez předchozí dohody s Nápravníkem. Nápravník, který nikdy neuznával žádnou protekci, na tento pokus reagoval otevřeně podrážděně a naštěstí pro umění a Mariinské divadlo tento spor se podařilo vyřešit smírně. Ve svých zápiscích píše Nápravník o uvedení „Afričanky“ následující: „Jestliže se Meyerbeerovi hodil pro „Proroka“ v životě téměř neskutečný námět, pak v „Afričance“ byla tato nepřírozenost ještě silnější. Všechno toto bylo pravděpodobně uděláno úmyslně, kvůli získání efektních scénických obrazů a jejich hudebního charakteru, kterých jsou jeho opery plné, s výjimkou „Hugenotů“. „Afričanka“ co do obsahové hloubky a nadšení je slabší než ostatní díla, ale co do mistrovství za nimi nezaostává. Je jako předchozí díla výborná a dovede skrýt už zeslabující talent velkého mistra. „Afričanka“ vynikajícího a všeobecně oblíbeného skladatele byla uvedena ve všech operních divadlech Evropy, ale stálou součástí repertoáru se nestala. A stejný je její osud i u nás“.

Je třeba zmínit několika slovy Nápravníkovy pracovní metody. Dovolím si zde citovat V. G. Valtera, jmenovitě několik odstavců, které nebyly zahrnuty do jeho brožury „Eduard



**Nápravník**“. Takže Valter psal: „*Celý orchestr začínal nacvičovat party nových oper ihned po korektuře. Počet zkoušek byl velmi různý. U složitějších oper se dělaly korektury zvláště pro dechové nástroje a zvláště pro smyčcové. Pouze u „Nibelungů“ bylo nacvičováno podle nástrojů: se mnou první a druhé housle, s Jungem violy, s Volfem-Israelem violoncella a kontrabasy. U Nápravníka zkouška trvala tak dlouho, dokud se všechno nenacvičilo, a to trvalo někdy až pět hodin! A to je dobře, poněvadž hudebníci věděli, že délka zkoušky závisí na jejich pozornosti. Žádné osobní poznámky Nápravník na zkouškách nedělal nikdy /zásadně!/. Pro ty bylo „zákulisi“. Nápravník měl výjimečně dobrý sluch. Při generální zkoušce „Nibelungů“ volal, aniž by zastavoval orchestr : „ Sedmý roh – Es!“ a hudebník věděl, že je to správně“.*

Co se týká možných Nápravníkových chyb, pak mi můžete věřit, že i k těm docházelo, na což Valter vzpomíná:

„Bylo to v „ Životě za cara“: Mravinová čeká na introdukci klarinetu – „V polje čistoje gljažu“ / „Do čistého pole hledím“/, ale Nápravník ukazuje úvod přímo jí. Po krátkém váhání Mravinová tedy začíná zpívat. Nápravník si svůj omyl uvědomil, ale klidně pak ukázal každému nástroji nástup.

Podruhé to bylo při opakování árie Jeleckého /Čajkovského „Piková dáma“/, kdy část orchestru začala hrát celou árii od začátku, zatímco druhá od reprízy. Ale i zde Nápravník hned každému nástroji určil nástup.

Za mě se nestalo, že by Nápravník chybně určil nástup orchestru, ale starý Ždanov / již dávno zesnulý kontrabasista/ mi vyprávěl, že mladý Eduard Francevič určil jednou nesprávný nástup a hudebníkovi, který neposlechl, vyčinił“.

Podle Valterových slov, s pěvci nedělal Nápravník žádné okolky. Cituji: „Dříve Eduard Francevič velmi zřídka tloukl do dirigentského pultu, takový zvuk znamenal jeho krajní nespokojenost na pěvcovu adresu. V posledních letech pak Eduard Francevič někdy přímo vyťukával takt do pultu, což nebylo dobře. Vůbec - ti, kdo viděli a slyšeli Nápravníka v posledních, přibližně osmi letech, by si mohli vytvořit nesprávný dojem o opravdovém dirigentu Nápravníkovi. A přece tento dirigent až do konce velmi pečlivě sladřoval sílu orchestru se zpěvem“.

Když mluvíme o repertoáru let 1890-1891 nemůžeme se nezmínit o dvou vynikajících inscenacích oper, které jsou dosud pokládány za nejlepší ve světové hudební literatuře. Jde o Borodinova „Knížete Igora“ a Čajkovského „Pikovou dámu“. Ve svých zápiscích uvádí Nápravník podrobný přehled okolností, tykajících se těchto inscenací. Zde jsou:

„Borodinův talent byl ohromný, epický, a svérasný. I když dostal tento talent do vinku od přírody, svoje hudební schopnosti nerozvíjel a málo je využíval. Co do odbornosti, byl profesorem chemie a svou hudební činností, to znamená komponováním, se zabýval pouze ve svých volných chvílích. Na své jediné opeře „Kníže Igor“ pracoval podle vyprávění jemu blízkých lidí asi 15 let, a to ne popořádku ale po částech, nepravidelně. Byl členem „Mocné hrstky“ a stejně jako ostatní z této skupiny neuznával příliš hudební vědu a ani se jí nezabýval. Z toho vyplývala jeho technická bezradnost. Jeho přátelé museli operu podle jeho pracovních poznámek dokončit a uvést do pořádku teprve po jeho smrti /15.února 1887/. Kdyby byl býval hudebníkem z povolání, seznámeným důkladně s hudbou, kolik by býval mohl vytvořit zvláštěních děl i bez pomoci zvenčí! Kolik ruských samorostlých talentů hyne leností a nechutí učit se a pracovat. „Igor“, i když není často uváděn, zakotvil pevně v repertoárech, a to zaslouženě. Operu pro Mariinské divadlo nastudoval K. A. Kučera“.

Co píše Nápravník o „Pikové dámě“: „ /7.prosince 1890/. Mimořádný úspěch měla sedmá opera Čajkovského „Piková dáma“, téměř stejný jako „Oněgin“. Jestliže v některých obrazech

*pokulháva co do hloubky za „Oněginem“, pak si získává publikum zajímavou podívanou, zvláště třetím obrazem s velkým baletním divertimentem, složeným ve starém mozartovském stylu. Za nejzdařilejší obrazy, kromě třetího, je nutno považovat druhý – Lízín pokoj, čtvrtý – pokoj hraběnky a šestý – kasárna. Tyto obrazy obsahují hodně živé a výrazné hudby, která se těší zvláštnímu úspěchu. Důkazem toho je 200 představení ode dne uvedení opery v Mariinském divadle do sezóny let 1915-1916 /napsáno v roce 1916/. Všeobecným úspěchem „Pikové dámy“ se sláva a oblíbenost Čajkovského rozšířila a utvrdila v celém Rusku. Tento výjimečný operní úspěch je však třeba pokládat za poslední...“.*

Nehledě na zdrženlivý – jako vždy – Nápravníkův názor, on sám hudbu Čajkovského silně prožíval. Petr Iljič, jak je vidět z jeho korespondence s Nápravníkem, si tohoto Nápravníkova poměru ke svým skladbám velice cenil a při každé příležitosti to dával Nápravníkovi najevo. Při inscenaci „Pikové dámy“ skladatel nešetřil projevy díky. Po prvním představení uspořádal skladatel večeři pro přátele a na ní s rozpaky nabídl Nápravníkovi, podle svědectví přítomných, připít si na tykání. Podle Nápravníkova syna, který byl na uvedené večeři přítomen, byla tato nabídka Nápravníkovi velmi příjemná, byl jí hluboce dojat.

Vrátíme se k sezóně let 1890-1891 a dodávám, že 11. ledna 1891 byla na scéně Mariinského divadla uvedena Gounodova opera „Romeo a Julie“. K tomu Nápravník píše: „*„Romeo a Julie“ je z hlediska svých předností pokládána za druhou Gounodovu operu. Stojí až za „Faustem“, a to co do vnitřního obsahu, tak do technického mistrovství. Tato opera, zaplněná množstvím milostných duet - i když vřele a krásně napsaných - při malém množství vyvažujících scén trpí jakousi jednostranností, jak hudební, tak scénickou. Přesto se „Romeo a Julie“ líbí, na operu chodí, z repertoáru nemizí, je opakována a slouží jako vděčná půda pro hostující herce“.*

Rok 1890 byl pro Nápravníka významný, bylo mu totiž opět nabídnuto místo ředitele konzervatoře. Vzpomeňme si, že s podobnou nabídkou se na něho obrátili už v roce 1876, ale tehdy Nápravník odmítl a doporučil na toto místo Davydova. Tentokrát to bylo všechno značně závažnější, protože Nápravníka pozvali do imperátorské kanceláře, kde mu bylo důrazně doporučováno nabízené místo přijmout, protože to bylo přání samotného cara Alexandra III.. Ale ani tentokrát tato funkce Nápravníka nezlákala. Měl vášnivě rád sbor a orchestr, které vytvořil, měl rád všechnu tu práci při přípravě oper, miloval představení a divadlo. Spojit dvě funkce bylo podle něho fyzicky nemožné. Kromě toho se domníval, že konzervatoř potřebuje velké změny:

1. Měla se stát čistě vládním zařízením a být udržována na státní útraty.
2. Profesorskému sboru měl být zajištěn důchod.
3. Konzervatoř by měla spočívat na kvalitě výuky, ne na množství studentů.

Avšak skutečná situace v konzervatoři byla daleko od Nápravníkových představ. Jeho odmítnutí nabídky na funkci ředitele konzervatoře se zakládalo na dvou důvodech: jeho osobních vkusech, pojících ho s divadlem, a neuspokojivá finanční situace konzervatoře.

S Nápravníkovým odchodem z funkce hlavního ředitele symfonických koncertů RHS hodnota uvedených koncertů postupně upadala. V některých sezónách sice dirigovali takoví vynikající dirigenti jako například Hans von Bülow, ale jinak bylo cítit, že chybí nějaká silná osobnost. Kvalita těchto koncertů byla otřesena zvláště potom, co byl vytvořen vlastní orchestr konzervatoře z jejích profesorů a studentů. Nápravník, který byl na jednom takovém koncertě, řízeném vynikajícím francouzským dirigentem Colonnem, píše Čajkovskému mimo jiné: „*Nevýrazný orchestr Hudební společnosti hrál nejistě, nesladěně, nečistě, zkrátka nedbale...“*

Na podzim roku 1891 Nápravník onemocněl silným zápalem plic. Kromě toho trpěl ještě chronickým zánětem žaludku, takže si můžeme udělat představu, jak špatný byl jeho zdravotní stav. Podívejme se, co na toto téma píše P. I. Čajkovskij ve svém dopise z 11. listopadu 1891 Nápravníkovu synu: „*Je mi strašně, strašně líto Tvého ubohého otce. Jsem samozřejmě přesvědčen, že není žádné velké nebezpečí, ale Ty píšeš, že má bolesti žaludku... Všechno to ve mně vyvolává tu nejvyšší lítost. A při tom jistě Tvůj otec se trápí myšlenkou, že léčení bude vyžadovat jeho dlouhou nečinnost*“.

A skutečně Nápravník nedisponoval do ledna roku 1892 a neuvedl za celou sezónu ani jednu novou operu. Když se konečně objevil večer na svém obvyklém místě, publikum Mariinského divadla mu připravilo velkolepé ovace.

Když L. I. Šestakovová, které v té době bylo už 76 let, uslyšela o tomto vřelém přijetí publikem, píše Nápravníkovi 9. ledna 1892: „*Slyšela jsem o uvítání, které Vám připravili v divadle, je to pochopitelné a tak to má být. Tolik bych si přála vidět a slyšet mnohé, ale jsem nucena sedět doma: ochrnutá noha nechce sloužit*“. Dále píše 15. ledna 1892: „*...Ale prosím Vás, buďte na sebe opatrný, šetřte se, vždyť jste se teprve nedávno dostal z té vážné nemoci*“.

Pro Nápravníka bylo štěstím, že v tomto roce byl přijat do Mariinského divadla jako druhý dirigent **E. A. Kruševskij**, výborný klavírista a zkušený hudebník, který mohl dirigovat - dokonce z listu - jakékoliv opery a zastupoval Nápravníka v době jeho nemoci. Především druhý dirigent **K. A. Kučera** byl jmenován vedoucím orchestru a ústřední hudební knihovny při ředitelství Petrohradských imperátorských divadel.

Kruševskij, jmenovaný v roce 1891 druhým kapelníkem Ruské opery v Petrohradě, stanul kromě toho v sezóně 1892-1893 v čele symfonických koncertů RHS. Ale jako koncertní dirigent úspěch neměl a více se touto záležitostí nezabýval. Rimskij-Korsakov o něm píše: „*Koncerty RHS proběhly v této sezóně pod řízením Kruševského..., Druhou symfonii Borodina a moji „Šeherezádu“ řídil výborně... Kruševskij je můj bývalý žák z konzervatoře, výborný hudebník, rázný klavírista, doprovázející z listu v tempu podle klavírních výtahů nej-větší obtížnosti, aniž by se vyhýbal pro usnadnění jakémukoliv tónu. Jeho výborný sluch, bezvadné taktování, řídicí schopnost a chladnokrevnost z něho dělají živoucí Nápravníkovu kopii. Vůbec není umělec, a když už jednou se dostal do opery jako korepetitor sólistů, pak jej ostatní, mimoslužební hudba nezajímá. Nápravník je sám skladatel, k hudbě má sympatie i antipatie; pro Kruševského pak hudba představuje řadu zvuků, tvořících melodie a akordy v různých tempech a různém rozsahu, s různými odstíny*“.

V létě roku 1892 Nápravníka, který se během celé zimy nemohl po prodělaném zápalu plic na podzim plně zotavit, poslali lékaři na léčení do německých lázní **Salzbrunn** a pak do Švýcarska. Je třeba říct, že Nápravník /podle svědectví členů jeho rodiny/ nejradyji trávil léto u sebe v **Ust'-Narově**, kde obvykle pobýval s rodinou větší část letního volna. Ale když už bylo nutné jet do zahraničí na léčení, pak od 80. let, když disponoval většími finančními prostředky, ho vždycky doprovázel někdo z blízkých, protože samotnému mu bylo moc smutno. A ono léto s ním byla jeho dcera Olga.

V sezóně let 1892-1893 se měla oslavovat dvě jubilea, pro srdce mnohých tak drahá, především pro starou paní L. I. Šestakovovou a potom také pro E. F. Nápravníka. V tomto roce uplynulo totiž 25 let od doby, co se na scéně Ruské opery objevil **I. A. Mělnikov**, nejlepší interpret role Ruslana a 50 let od doby, kdy samotná opera „Ruslan a Ludmila“ byla vůbec poprvé uvedena. Takže v poslední čtvrtině století roli Ruslana ideálně ztvárňoval Mělnikov. Svým čistě ruským původem, svou postavou, svým vystupováním byl Ivan Alexandrovič zosobněním ruského bohatýra. Vládl výjimečně krásným barytonem a kromě role Ruslana

byl výborným interpretem v celé řadě ruských oper – „Borisi Godunovovi“, „Rusalce“, „Rognědě“, „Démonovi“, „Knížeti Igorovi“, „Mazepovi“ a v dalších.

Měl rád petrohradské publikum a často vystupoval na koncertech. Nápravník se o něm velmi příznivě vyjadřoval ve svých denících, nazýval ho „nejprofesionálnějším z pěvců, se kterými kdy pracoval“, a když vezmeme v úvahu, že Nápravník pracoval během svého života s takovými hvězdami jakými byli Šaljapin, Pattiová a další, pak uvedené ohodnocení Mělníkova vypovídá o mnohém.

Když zmiňujeme Nápravníkovy deníky, musím poznamenat, že často obsahují mnoho informací, řekl bych, profesionálně hodnotícího charakteru; například můžeme v nich najít Nápravníkův názor prakticky na všechna díla světové hudby. Přitom se často tyto informace a názory silně liší od „oficiálních“, všeobecně uznávaných hodnocení toho či jiného hudebního díla. Tak například, co píše Nápravník o Čajkovského „Jolantě“:

„Čajkovského „Jolanta“. 6.prosince 1892.

*Psát jednoaktové opery je nepraktické a nevýhodné; celý děj „Jolanty“ je shrnut do jednoho nekonečného dějství, které trvá půldruhé hodiny. Není v něm ani pohyb, ani drama, ani život. Námět sám může zaujmout při četbě, ale ne na scéně. Čajkovského při jeho lyrickém talentu zřejmě zvolený materiál nezaujal, jakoby tvořil na zakázku, a ne ze své dobré vůle. A tak tomu opravdu i bylo. Ředitelství imperátorských divadel si u něho objednalo operu a balet nevelkého rozsahu na jedno představení, a tak vznikla „Jolanta“ a také „Louskáček“. A publikum samo bylo nespokojené – milovníci opery se nechtěli dívat na balet, zatímco milovníci baletu nechtěli poslouchat operu. Výborné obsazení v opeře a nádherné provedení nezajistily opeře úspěch. Stejně to bylo i při jejím znovuuvedení.*

*Při současném omezeném baletním repertoáru našich divadel a ve většině případů s triviální hudbou, je „Louskáček“ dáván často díky zdařilému hudebnímu obsahu. S dřívějším baletním „haraburdím“ jej nelze vůbec srovnávat, tyto nepovedené kusy jsou postupně nahrazovány díly Čajkovského, Glazunova a dalších“./ Jak vidno, je Nápravník ve svých hodnoceních značně kritický - pozn.autora/.*

Nápravník více hodnotil hudbu „Louskáčka“ před „Jolantou“ a přemlouval Čajkovského, aby v Moskvě dirigoval svalu, složenou z jednotlivých čísel tohoto baletu. V lednu odjel Petr Iljič do Oděsy na uvedení „Pikové dámy“, a aby tam řídil několik koncertů. Stal se tam předmětem takových ovací, jaké nezažil ani v Praze v únoru roku 1888, a samozřejmě nikdy ani v jednom z obou největších ruských měst, zvláště pak v Petrohradě, kde mu omezení hudební kritici až do konce činili jeho život nepřijemným.

Jestliže za vznik posledních dvou oper a dvou baletů Čajkovského mohla celá hudební veřejnost být vděčná v neposlední míře Vsevoložskému, pak Mascagniho „Sedlák kavalír“ se na scéně Mariinského divadla v sezóně let 1892-1893 objevil pouze díky důraznému přání cara Alexandra III.. K tomu píše Vsevoložskij Nápravníkovi 30.října 1892:

„Dnes jsem byl u ministra. Panovník si přeje **do půstu** uvidět na scéně Mariinského divadla „Sedláka kavalíra“. Bude třeba to nějak zařídit a uvést operu v lednu. Objednávat nový překlad už je pozdě. Ať naši umělci nastudují operu v původním znění. Nemyslím, že by Spasskij sám to udělal lépe, a operu uvést **musíme**“.

Nápravník neměl o hudbě „Sedláka kavalíra“ žádné vysoké mínění, stejně jako o „Komediantech“ Leoncavalla, to znamená o operách, uvedených v sezóně let 1892-1893, jak bylo uváděno výše.

Podívejme se, co píše o obou těchto operách:

„ „Sedlák kavalír“ Mascagniho. 18.ledna 1893.

„Komedianti“ Leoncavalla. 23. listopadu 1893.

*Úspěch těchto oper je nepochopitelný. Staly se jakousi módou, všechna operní divadla je*

*uváděla a dlouho je měla v repertoáru. Jaké jsou asi jejich přednosti? Autoři jistě nejsou neschopni - opery nejsou dlouhé, jsou scénické a proto neunavují. Kam zařadit uvedený druh hudby, to se neodvažují posuzovat. Možná jsou v nich nové věci, ale velmi málo a nestačí na rozvoj vkusu u publika. A toto publikum se na tyto novinky hladově vrhlo, přičemž zapomíná na množství nádherných vzorů operní literatury, které dosud slyšelo. Vše řečené se vztahuje k oběma operám“.*

**10. září roku 1893 uplynulo 30 let od doby, kdy Nápravník nastoupil do služeb petrohradské Ruské opery.** Ačkoliv podobná výročí – 20, 30 let – ředitelství oficiálně neslavilo, ale přátelé, umělci, publikum a tisk přece jen tento den oslavili. Ve své práci se snažím obecně uvádět co nejméně novinových ohlasů – a o Nápravníkovi zvláště, ale nicméně si dovoluji uvést téměř celý článek kritika Laroše z 12. čísla „Divadelních novin“ /„Тѣатралнага газета“/ z 19. září 1893. Jmenovitě tento článek uvedeného autora uvádím proto, poněvadž Laroš byl ve své době znám jako neúplatný kritik a kromě toho, podle svědectví současníků, neměl nejmenší důvod Nápravníkovi pochlebovat:

*„Jedním z největších a rozhodujících faktů v ruské hudbě po smrti M. I. Glinky je znovuzrození ruské opery. Když se máme držet názoru na historii, podle kterého tuto historii nedělají lidé, ale je řízena slepou nutností, pak samozřejmě i ve změnách, které proběhly před našima očima v ruské opeře, pak nemusíme hledat ničí zásluhy a ničí osobní účast. Ale jestliže se nebudeme vznášet do těchto výšek odtazitosti a připustíme, jak je to v oblasti umění dosud chápáno, že lidské záležitosti zařizují lidé, nebo v daném případě záležitosti operní pak herci, pak budeme nuceni si přiznat, že jedna z hlavních sil, které daly ve své době podnět ruské opeře, který až dosud usměrňuje její pohyb - tato síla-podnět spočívá v jejím vynikajícím kapelníkovi. Tolik jsme si zvykli na nynější rozkvět instituce, na její neměnný a zvučný úspěch, dokonce na jakousi přízeň publika k ní, že takový stav pokládáme jakoby za normální, vždy existující, zatímco ve skutečnosti tento stav vznikl zcela nedávno a představuje plod úporné a těžké práce a zápasu. Rusko je jednou z chronologicky posledních zemí, ve kterých bylo svrženo jho kdysi vládnoucí italské opery. Jako všude, tak i u nás, vítězství národního elementu bylo připraveno objevením se samostatných uměleckých děl; jako národní francouzská opera byla ve své době důsledkem skladatelské činnosti Jeana-Batisty Lullyho, tak ruská opera byla založena „Životem za cara“ a „Ruslanem“. Ale bylo potřeba desítky let, aby tato díla se dostala na jim náležející úroveň a aby po Glinkovi národní skladatelské talenty byly schopny už vytvořit celý repertoár pozoruhodných oper, a přece národní lyrická scéna zaujímal druhoradé místo, byla jakousi nevlastní dcerou jak pro publikum, tak pro administrativu - a pro tuto obzvlášť. Přízeň publika pak přišla dříve, než blahovolnost vedení a publikum, vedené správným citem pak na úroveň svých nejoblíbenějších favoritů vyzdvihlo i Nápravníka. Na začátku 70. let jsem zažil koncerty nejoblíbenějších virtuósů, kde Nápravník dirigoval přede hry a za nějakou přede hru Litolffa nebo Wagnera jej vyvolávali na scénu tolikrát, jestli ne více, než samotné koncertující. Obvykle je to tak, že úspěch operního představení vytváří pěvci; u nás samozřejmě se na úspěchu podíleli také pěvci, ale spolu s nimi publikum nějak zvlášť přilnulo ke kapelníkovi, jehož činnost, zdálo by se, by měla být hodnocena spíše odborníky než publikem. Tento fakt je tím spíše pozoruhodný, že Nápravník se nikdy neuchyluje k žádným prostředkům na efekt, jejichž souhrn pak představuje všechno to, co jsme si zvykli vidět obvykle v naší době u dirigentů. Nápravník je až do krajnosti prostý, řekl bych, že dokonce skoupý na pohyby, přičemž každý jeho pohyb je naprosto jasný pro orchestr a pro hudebníky je to naprosto určitý a srozumitelný pokyn. Dovolím si tvrdit, že právě jednoduchost bez přání přidávat nějakou zbytečnou „vyšperkovanost“, strážlivost Nápravníka v jeho chápání děl ho činí jedním z největších současných*

kapelníků...“/zkráceno autorem práce/.

Když mluvíme o období let 1892-1894 musíme se zmínit o tragických úmrtích, spojených s tímto časovým obdobím. Tato úmrtí se Nápravníka bezprostředně týkala a vážně ovlivnila jeho duševní stav a náladu. Jde o úmrtí P. I. Čajkovského a A. G. Rubinštejna. S oběma velkými hudebníky pojily Nápravníka těsné tvůrčí vztahy a s Čajkovským navíc i vztahy upřímně přátelské. Čajkovskij často přicházel do Nápravníkovy rodiny a pro jeho děti byl „hodným strýčkem“. Proto je těžké vyjádřit, jak hluboce se jeho smrt dotkla Nápravníkovy rodiny. Podívejme se do Nápravníkovy korespondence, konkrétně pak na dopis paní L. I. Šestakovové E. F. Nápravníkovi ze dne 29. října 1893:

*„Vážený Eduarde Franceviči! Právě jsem se dověděla o skonu Petra Iljiče a první moje myšlenka byla na Vás. Nechtěla jsem o sobě dávat vědět v těch nejsmutnějších těžkých minutách, ale teď už to neodkládám a věřte mi, že s Vámi v tomto smutku hluboce soucítím. Dávejte na sebe pozor; vždyť Vaše zdraví je slabé a podobné otřesy Vám mohou uškodit. Víím, že Vaše rodina měla Čajkovského ráda, ale zvláště lituji Volod'ku /Nápravníkova syna\*-poznámka autora/, vždyť on měl zesnulého obzvláště rád“.*

6. listopadu 1893 na koncertě věnovaném památce Čajkovského zazněla zesnulého Šestá symfonie. Řízení koncertu se ujal Nápravník, pro kterého byla smrt Čajkovského bez přehánění opravdovým hořem. Podle svědectví Nápravníkova syna, který otce doprovázel na první zkoušku, na tvářích všech hudebníků orchestru se zračil stísněný, zarmoucený výraz. Sám Nápravník byl velice vzrušen, když se obracel na hudebníky s krátkým proslovem, ve kterém mimo jiné řekl, že si dovoluje uvedené dílo podat trochu jinak, než jeho zesnulý přítel. O úspěchu vyvolaném tehdejším provedením symfonie svědčí například názor Nápravníkova „úhlavního přítele“ – N.A.Rimského-Korsakova:

*„Letos na podzim zesnul Čajkovskij, který několik dní před smrtí dirigoval svou Šestou symfonií. Vzpomínám si, jak o přestávce po uvedení symfonie jsem se ho zeptal, jestli je toto dílo nějak programní. Načež on mi odpověděl, že samozřejmě je, ale že o tom hovořit nehodlá. Během tohoto posledního pobytu jsem se s ním viděl jenom na koncertě, a za několik dní se rozletěla zpráva o jeho těžké nemoci. Všichni chodili k němu domů několikrát denně poptávat se po jeho zdraví. Nečekaný konec překvapil všechny. Brzy po pohřbu byla Šestá symfonie znovu uvedena na koncertě pod Nápravníkovým řízením. Vztah publika k Symfonii byl tentokrát nadšený, od té doby její sláva rostla, obletěla postupně Rusko a Evropu. Říkalo se, že Symfonii udělal známou petrohradskému publiku svým provedením Nápravník a že Čajkovskij, protože nebyl nadaný dirigent, to nedovedl, a právě proto při prvním uvedení pod autorovým řízením, byl poměr publika k ní dosti zdrženlivý. Myslím, že to není tak zcela správné. Symfonie **vyšla Nápravníkovi nádherně**, ale i autor ji uvedl dobře. Publikum jí jednoduše nepřišlo poprvé na chuť a nevěnovalo jí dosti pozornosti, podobně jako tomu bylo před několika lety, když nevěnovalo dosti pozornosti Páté symfonii Čajkovského. Mám za to, že náhlé autorovo úmrtí, které vyvolalo různé dohady, a také řeči o jeho asi se blížící smrti - dohady, které jsou lidskému rodu vlastní, a sklon spojit chmurnou náladu poslední části symfonie s takovými dohady obrátily pozornost a sympatie publika k tomuto dílu, v důsledku čehož se toto nádherné dílo rychle stalo slavným a dokonce módním.“*

23. listopadu 1893 uvedl Nápravník Leoncavallovu operu „Komedianti“; Nápravníkův názor na toto dílo jsem už uváděl ve spojitosti s uvedením Mascagniho „Sedláka kavalíra“. Jako doplněk uvádím mínění Rimského-Korsakova o „Komediantech“, který se s touto hudbou seznámil v Moskvě, kde byl v zimě 1892-1893 na uvedení své „Sněhurky“:

*„Tuto poslední operu...jsem si vyslechl také u Prjanišnikova. Leoncavallova opera se mi nelíbila. Šikovně zpracovaný námět z námětů reálně-dramatických, „podvodná“ hudba, vy-*



tvořena současným hudebním kariéristou, stejným jako je Mascagni – autor „Sedláka kavalíra“. Obě opery sklidily obrovský úspěch. Ale do starého Verdiho mají oba pánové tak daleko, jako ke hvězdám“.

29. listopadu 1893 Nápravník poprvé dirigoval Bizetovu operu „Džamilé“. K tomu si poznamenal následující:

„Opera „Džamilé“ je nevelká rozsahem, je to rané autorovo dílo, nevyzrálé, a co do hloubky neprozrazuje budoucího vynikajícího tvůrce „Carmen“. Opera se v repertoáru neudržela“.

11. prosince Nápravník dirigoval na 5. symfonických koncertech RHS, kde na programu koncertu byla i jeho vlastní symfonická báseň „Démon“. 17. ledna 1894 uvedl Nápravník na přání cara Alexandra III. operu „Falstaff“ Giuseppe Verdiho. Uvádím Nápravníkovu poznámku o této opeře:

„Je zajímavé vyjádřit názor o druhu díla, do kterého se Verdi nikdy předtím nepustil, to je o komické opeře, ke které „Falstaff“ patří námětem, převzatým z nesmrtelné Shakespearovy komedie. Tento pokus se ukázal jako neúspěšný. Velký operní talent Verdiho nenašel komickou nit, takže opera vyšla jako násilná a umělá. Mistrovství sice zůstalo, ale hlavní přednost komické opery, to znamená přirozená komika, v opeře není. Většina divadel považovala za povinnost novou operu vynikajícího skladatele uvést, ale ta se nikde nesešla s úspěchem. Stejně tomu bylo i u nás“.

2. února 1894 byla pod řízením Kruševského uvedena Auberova opera „Černé domino“. K tomu Nápravník píše:

„„Černé domino“ je lepší, zdařilejší a populárnější než „Bronzový kůň“. Jako u nás komické opery nikdy nesklidily zvláštní a trvalý úspěch, s výjimkou „Lazebníka sevillského“, tak i „Černé domino“ se v repertoáru neudrželo, čehož je možno litovat“.

17. února roku 1894 byla uvedena na koncertě divadelního ředitelství pod Nápravníkovým vedením Čajkovského „Korunovační kantáta“; bylo to dílo, které sám skladatel pokládal za zdařilé bez ohledu na jeho státní zakázku, a 19. února Nápravník dirigoval na posledním symfonickém koncertu v onom období.

V březnu 1894 se Nápravník uvolil jet do Oděsy, aby tam dirigoval na dvou symfonických koncertech. Pro nás je uvedený zájezd neobyčejně zajímavý proto, že Oděsa v té době byla v podstatě „pobočkou“ české kultury na území Ruska. V Oděse bylo například za bezprostřední účasti českých hudebníků „opětně“ znovuotevřeno pro publikum operní divadlo, úroveň Oděské konzervatoře se výrazně zkvalitnila a zájem o kulturu se ve městě několikrát zvýšil. Uvedeme jenom několik nejznámějších jmen, z nichž s mnohými se ještě setkáme v následujících kapitolách této práce. Taková jména jako **František Stupka, Josef Karbulka, Jaroslav Kocian, Oskar Nedbal, dále České kvarteto a další se navždy zapsala do historie ruské hudební kultury**. Nás především zajímají Nápravníková setkání s jeho krajany Čechy a jejich – i když krátký – vzájemný vliv. Je například známo, že František Stupka, pozorně studoval Nápravníkovu dirigentskou techniku, což mu následovně velmi pomohlo ve zdokonalení vlastní dirigentské techniky. O tom dosti podrobně pak píše ve své autobiografii.

Když hovoříme o koncertní a operní sezóně let 1894-1895, je třeba zmínit, že v ní došlo z popudu ředitele Vsevoložského k výrazné změně, a sice, že operní představení lehčího žánru se začala dávat v Michajlovském divadle, ne v Mariinském jako dříve.

V říjnu roku 1894 zemřel Alexandr III.; jako obvykle v takových případech byly očekávány změny ve složení ministerstva, v jehož kompetenci kultura byla. Ale Mikuláš II. nechal ve funkci starého ministra - hraběte I. I. Voroncova-Daškova – z dob svého otce. Na svém místě zůstal i ředitel imperátorských divadel I. A. Vsevoložskij. Pro Nápravníka toto

bylo velmi důležité, protože právě za tohoto ředitele se vedení k němu začalo chovat s nám známou úctou a uznalo jeho zásluhy. Před Vsevoložským s ním jednali jako s každým jiným nájemným úředníkem.

Za necelý rok po Čajkovském – 8. října 1894 – zemřel A. G. Rubinštejn. Poslední tři léta svého života, po druhém odchodu z konzervatoře, trávil Rubinštejn částečně v zahraničí, částečně v Rusku, kde potom ve svém domě v Petergofu náhle v noci ze 7. na 8. října /z 19. na 20. října podle starého kalendáře/ zemřel. Nápravník Rubinštejnovu smrt silně prožíval – nehledě na svou ostrou kritiku hudby zesnulého pokládal jej za vynikající osobnost v hudebním životě Evropy. Posledním Nápravníkovým dárkem Rubinštejnovi na rozloučenou byl jeho společný koncert s L. S. Auerem - vynikajícím profesorem hry na housle Petrohradské konzervatoře. Na tomto koncertě zazněla Rubinštejnova díla z různých let. Výnos z uvedeného koncertu byl věnován pořízení náhrobního pomníku na Rubinštejnově hrobě.

**3. ledna 1895 byl poprvé uveden Nápravníkův „Dubrovskij“.** O volbě právě tohoto námětu pro operu rozhodl Nápravník spolu se svým dávným přítelem **O. O. Palečkem**, režisérem Ruské opery, jakož i s bratrem P. I. Čajkovského – Modestem Čajkovským; poslední pak napsal libreto k opeře. A je třeba říci, že uvedený tvůrčí kolektiv měl velký úspěch, poněvadž „Dubrovskij“ je právem pokládán za nejlepší Nápravníkovu operu. Operu Nápravník skládal necelého půldruhého roku, od léta 1893 do podzimu roku 1894. Vzhledem k některým komunikačním problémům Nápravníka s Modestem Čajkovským, který nemohl včas napsat Eduardu Franceviči texty k jednotlivým obrazům, dále vzhledem ke krajnímu časovému deficitu, je třeba pokládat dobu složení opery za opravdu rekordně rychlou.

Ředitelství imperátorských divadel, vedené Vsevoložským, udělalo pro vynikající uvedení opery vše, co bylo v jeho silách. Samotné publikum přijalo operu velmi vřele. Ta pak nakonec zaujala pevné místo v repertoáru nejen Mariinského divadla, ale i mnohých jiných divadel v Rusku. V Evropě byla opera uváděna v Praze / zde poprvé 13. prosince roku 1896/, v Brně, Plzni a v Lipsku.

A co píše o svém „dítěti“ sám autor:  
*„ „ Dubrovskij“ . 3. ledna 1895. Hořká zkušenost s „Haroldem“ , který propadl v roce 1886 kvůli nezdařilému libretu, mě přinutila být při volbě osnovy pro mou třetí operu velmi opatrným a přísným. Mně spolu s libretistou M. I. Čajkovským a talentovaným režisérem O. O. Palečkem se zalíbil námět z Puškinovy povídky „Dubrovskij“ ; vypracovali jsme tedy scénář a požádali jsme ředitele imperátorských divadel I. A. Vsevoložského o jeho názor. Ten volbu a scénické zpracování schválil, navrhl jenom vypustit 5. dějství a smrtí Dubrovského zakončit 4. dějství a celou operu. Tuto rozumnou radu jsme použili a zdařilé libreto, vzaté z Puškina, pak ve velké míře napomohlo významnému a trvalému úspěchu opery natolik, že zaujala pevné místo v repertoáru všech ruských provinčních operních divadel. Složení interpretů na prvním představení v Petrohradě bylo výborné a provedení vzorné. Zde je třeba uvést dámy Medeu Fiegnerovou, Kamenskou, pány Fiegnera, Jakovleva, Stravinského, Karjakina a další. Na „Dubrovského“ se usmálo štěstí; opera se drží v repertoáru už 20 let /od roku 1895/ jak v imperátorských divadlech, tak v soukromých, a počet představení dosáhl už několika set, z toho v Petrohradě a Moskvě kolem dvou set. Je to jakási odměna za neúspěch s „Haroldem“ . Operu vydal P. Jurgenson v Moskvě a byla přeložena do češtiny a do němčiny“ .*

7. ledna 1895 RHS uspořádala koncert věnovaný památce Čajkovského, z jeho děl, pod Nápravníkovým vedením. Mimo jiné byla hrána Druhá symfonie, kterou Nápravník dirigoval poprvé už před 21 lety, to je 23. února 1874, kdy Čajkovského v Petrohradě téměř nikdo ještě

neznal. Kromě toho, na uvedeném koncertu 7. ledna uvedl S. I. Tanějev poprvé Třetí /poslední/ klavírní koncert Čajkovského, který autor dokončil tři týdny před svou smrtí a orchestraci tohoto koncertu provedl právě Tanějev. Čajkovskij v tomto koncertě zpracoval první část symfonie, započaté mezi Pátou a Šestou symfonií, ale zničené jím samým, poněvadž se mu nelíbila.

Sezóna let 1895-1896 byla bohatá na nová uvedení v Ruské opeře. Celkem jich bylo pět. Dvě z nich – „Tajné manželství“ Domenica Cimarosy a „Rafael“ A. Arenského – nepředstavovala žádný problém, zato „Orestea“ Sergeje Tanějeva v tomto ohledu byla obtížnější než všechna ostatní. Nápravník o této opeře píše ve svých zápiscích: „*„Orestea“ Tanějeva. 17. října 1895. Tanějev v sobě spojoval dvě velké hodnoty: vytvořil nemálo vynikajících děl a současně byl jedním z nejlepších umělců kontrapunktu. V něm samém zřejmě převládala druhá hodnota. Jeho tvorba nevznikala bezprostředně, ale jakoby na základě kontrapunktu. Ten ho tak zaujal, že to bylo na překážku první hodnotě, a to je důvodem, proč většina publika a dokonce jeho mnozí ctitelé shledávají jeho „Oresteu“ příliš učenou. Její styl je spíše oratoriální než operní. Scénické podmínky mu pak byly málo známy. Hudba nevyjadřuje to, co probíhá na scéně, charakteristika jednajících osob není dosti jasně výrazná. Text s hudbou netvoří jeden organický celek, poněvadž hudba převládá. V opeře jsou zdouhavá místa, ale autor bez ohledu na četné rady na krácení nepřistoupil, s odvoláním na to, že v malířství také žádný umělec nebude souhlasit s vyřezáním nepovedených míst z vystavovaného obrazu a nechat tam díry. Toto vyjádření je více než nemístné; hudební dílo není přece obraz; trvání na svém názoru ne vždy přináší úspěch. Kolikrát přece už vhodná krácení zachránila díla před propadem a naopak. Nehledě na jednotlivé krásy a na mistrovství, opera se v repertoáru neudržela. Byla znovu uvedena po autorově smrti / autor zemřel v roce 1915/, ale sotva se v repertoárech udrží. Za nejlepší a nej-dokonalejší Tanějevovo dílo je třeba pokládat jeho druhou kantátu „Po přečtení žalmu“; styl oratoriální mu byl totiž bližší než operní“.*

Dalším uvedením jmenované operní sezóny se stala opera N. A. Rimského-Korsakova „Noc před Vánoce“ . O tomto Nápravník píše: „*„Noc před Vánoce“ Rimského-Korsakova. 23. listopadu 1895. V opeře „Noc před Vánoce“ vystupují všechny nedostatky a všechny přednosti operního rukopisu Rimského-Korsakova. Všechno pohádkové, jako vždycky, zase vystupuje do popředí. Je nepochopitelné, proč se opera neudržela v repertoáru spolu s operami „Májová noc“ a „Carská nevěsta“, když před nimi přece nezaostávala co do svých předností tvůrčích a technických“.*

A Nápravníkův názor na ostatní inscenace dané sezóny: „*„Rafael“ Arenského. 13. prosince 1895. Operu nastudoval E. A. Kruševskij. Není velká co do rozsahu a obsahu, jak hudebního, tak scénického. Je složena ruským nadaným skladatelem, čímž je její uvedení oprávněné“.*

V sezóně let 1895-1896 se konalo ještě páté uvedení. Nápravník píše: „*„Werther“ Masseneta. 17. ledna 1896. Ve „Wertherovi“, jehož námět je převzat od velkého básníka Goetheho, převládá čistě lyrický prvek, čímž scénický zájem značně trpí. Zato hudba opery je hlubší, upřímnější než „Manon“ a „Esclarmonda“, a proto si tato hudba zaslouhuje být postavena na první místo. Takové opery široké publikum obvykle nepřijímá a nerado na ně chodí; sama její hudba, i když dobrá, nestačí, chtělo by podívanou s působivými scénami, s baletem atd. Protože toto ve „Wertherovi“ chybí, jsou lhostejnost a nezájem publika pochopitelné. Všechno poetické je pro ně nudným. Samotné výborné provedení operu před neúspěchem nezachránilo. Byla sice opakována s účastí známých umělců, ale pevnou částí repertoáru se nestala“.*

1. srpna roku 1895 do Ruské opery nastoupil Felix Michajlovič Blumenfeld, který pak jako Nápravníkův pomocník tam pracoval více než 16 let. F. M. Blumenfeld pocházel z hudebnické rodiny, jeho dva bratři byli také hudebníky. On sám byl absolventem Petrohradské konzervatoře, přátelil se s mnoha známými hudebníky, mezi nimi s Rimským-Korsakovem. Nápravník od prvních měsíců společné práce s Blumenfeldem v divadle měl k němu velmi dobrý vztah. Vysoce hodnotil jeho vysokou profesionalitu, jeho promyšlenou a přesnou práci se sólisty. Časem se pak Felix Michajlovič stal oblíbeným pomocníkem Nápravníkovým, o čemž svědčí bohatá korespondence.

V sezóně let 1896-1897 se v Mariinském divadle konalo pouze jedna nová operní inscenace, byla tu poprvé uvedena opera C. Saint-Saënsa „Samson a Dalila“. Ve stejné sezóně došlo k neméně významné události, která se týkala bezprostředně Nápravníka. V roce 1897 totiž uplynulo 30 let od doby, kdy poprvé dirigoval „polovinu“/!/ opery „Ruslan a Ludmila“. Za tuto dosti dlouhou dobu si Nápravníkovo jméno získalo u publika už nějaký zvuk, vedení si ho začalo vážit, ale samotnému Nápravníkovi ubývalo sil. Jak už bylo zmíněno dříve, neměl Nápravník v divadle ani svůj koutek za scénou, ani svoje křeslo v sále; k tomu je třeba dodat, **že když chtěl jít do Mariinského divadla poslechnout si druhého dirigenta, pak si musel koupit normální vstupenku.** Mezitím v té době už měl dva pomocníky a chtěl si někdy poslechnout celou operu pod jejich řízením. Obrátil se tedy na Vsevoložského s prosbou, aby mu bylo v sále opery přiděleno osobní křeslo. Ale po smrti Alexandra III., i když jeho následovník nevyměnil ještě starého ministra hraběte I. I. Voroncova-Daškova, sám ministr se o věc nezajímal; jako pomocník mu byl přidělen baron V. B. Frederiks a spolu s ním nastoupil duch šetrnosti a ekonomičnosti. Sám Vsevoložskij dožíval už poslední léta svého ředitelování a nebyl u Frederikse ve velké přízni; a Frederikse málo vzrušovaly Nápravníkovy hudební zásluhy.

6. července 1897 Vsevoložskij sděluje Nápravníkovi:  
*„Minulý pátek jsem se zmínil baronu Vladimíru Borisoviči o poskytnutí křesla pro Vás v Mariinském a Michajlovském divadle ve dny oper. Bohužel moje snaha nebyla korunována úspěchem; baron se odvolával na to, že takové místo **nikdy kapelníkům poskytováno nebylo** a mou přímluvu odmítl. Nezbyvá mi nic jiného, než nabídnout Vám služební křeslo, které mám k dispozici pro různé příležitosti. Vcelku lze pozorovat vzrůst snah o snížení výdajů“.*

V souvislosti s hospodárným režimem, zavedeným baronem Frederiksem, lze pozorovat snížení počtu inscenací na operní scéně. Jako v sezóně 1896-1897, stejně i v sezóně 1897-1898 byla uvedena jenom jedna nová opera, a to „Perníková chaloupka“ německého skladatele E. Humperdincka /24. října 1897/. K tomu Nápravník poznamenává:

*„...Humperdinck je bezesporu nadaný člověk, ale jeho operu nelze nazvat zdařilou co se komiky týče. Zdůrazňování kontrastu při zpracování motivů, bohatá harmonizace a fádňí orchestrace činí operu poněkud těžkopádnou. Opera je do jisté míry nepovedená už proto, že dvě hlavní role představují děti, ale musí být svěřovány dospělým, zkušeným pěvkyním, kvůli čemuž se tyto vybírají v odpovídající tělesné výšce. Úspěch opery u nás byl dobrý, ale přece jen se opera v repertoáru neudržela, i když provedení bylo dobré“.*

V sezóně let 1897-1898 byla tedy v Mariinském divadle sice jen jedna nová operní inscenace, ale zato byl v tomto roce uveden Glazunovův balet „Raymonda“/pod řízením dirigenta Drigo/. Toto pozoruhodné dílo vytvořil Glazunov v těsné spolupráci s Mariem Petipou . Před talentem, uměleckým citem a hudebním vkusem tohoto staříčkého baletního mistra se Glazunov hluboce skláněl.

Kouzelná hudba „Raymondy“ patří do jedné řady k vynikajícím baletům Čajkovského

„Spící krasavice“, „Labutí jezero“ a „Louskáček“.

Podle svědectví Nápravníkovy syna se Eduard Francevič s partiturou „Raymondy“ seznamoval s velkým zájmem a Glazunov mu byl vždycky sympatický stejně jako jeho hudba. A je třeba říci, že Glazunov Nápravníkovu sympatii opětoval. Jako důkaz uvádím úryvek z jeho dopisu Nápravníkovu synu Vladimírovi:

*„...Býval jsem nejednou na pozvání ředitele divadel V. A. Teljakovského v jeho divadelní lóži a měl jsem tak možnost pozorovat Nápravníkovu taktovku a **studovat jeho dirigentské umění. Ani sebemenší chyba orchestru a operních představitelů mu neuklouzla: jestliže akord náhodou nebyl zahrán společně, pak následující už byl vždycky zahrán společně, a to proto, že Nápravníkovu taktovku hovořila i beze slov, pouhým mistrovským pohybem...**“*

V roce 1898 vyvíjela v Petrohradě aktivní činnost německá opera s různými zahraničními kapacitami, které zpívaly v různých jazycích ale se sborem a orchestrem Mariinského divadla. Dával se jenom Wagnerův repertoár. Dirigovat měl **Hans Richter**, jeden z nejvýznamnějších německých dirigentů, jehož jméno bylo řazeno vedle jmen **Hanse von Bülowa a Felixe Mottla**. O Nápravníkovu se říkalo, že svým způsobem dirigování, při kterém se snažil plně vystihnout autorovy představy a při tom sebe nijak neprosazovat, se podobal především právě Richterovi. 13. března měla být uvedena poprvé Wagnerova opera „Tristan a Isolda“. Z jakéhosi důvodu přijel Richter až v předvečer představení, takže opera byla uvedena po pouhé jedné generální zkoušce. Opera má sbory sice jen v prvním dějství, při tom ne příliš složité, málo menších sborů, a přesto je pro orchestr Wagnerova hudba **velmi obtížná**. Stačí uvést třetí dějství, kde umírající Tristan očekává Isoldu, dějství se stálým střídáním taktu!

A Nápravníkovu orchestr zvládl svůj úkol tak dokonale, že po skončení opery se Richter obrátil k jeho členům s velkými slovy díky, kde mezi jiným řekl, že **jen díky takovému velkému mistrovi, jakým je Nápravník, byl možný takový velký čin, jako bylo uvedení „Tristana“ po pouhé jedné zkoušce!**

Zima let 1898-1899 byla pro Nápravníka velmi špatná, trpěl takovými neuralgickými bolestmi pravého ramene, takže od 29. září do konce sezóny nemohl dirigovat. K tomu na podzim toho roku Nápravník znovu usiloval o to, aby sboru Ruské opery byly zvýšeny platy, a k tomu sestavil podrobný rozpis pro ředitelství. Ale v té době byl už ministrem pro záležitosti kultury baron Frederiks a vůči imperátorským divadlům byl praktikován stejný ekonomický režim, jako k jiným institucím a úřadům, podřízeným uvedenému ministrovi.

**V roce 1898 uplynulo 35 let od Nápravníkovy pobytu v Ruské opeře.** Tohoto data, významného pro veškeré ruské umění, bylo důstojně vzpomenuťo především rodinou a příbuzenstvem P. I. Čajkovského – bratrem Modestem Iljičem Čajkovským a Vladimírem Davydovem, skladatelovým synovcem. Tito předali Nápravníkovu jako výraz vysokého uznání za přínos pro rozvoj ruského umění a jako nejlepšímu příteli Čajkovského skladatelovu dirigentskou taktovku, vyrobenou ze slonové kosti se zlatými ozdobami. Tuto taktovku dostal Čajkovskij 20. října 1890 v Tbilisi na koncertě při jeho triumfální oslavě. Rok po Nápravníkově smrti darovaly jeho děti tuto taktovku muzeu Mariinského divadla, kde je uložena dosud.

25. října 1898 uplynulo 5 let od Čajkovského smrti. V Petrohradské konzervatoři byla odhalena jeho socha, a 24. října byl uspořádán koncert z jeho děl. Modest Iljič si velmi přál, aby tento koncert dirigoval Nápravník a velmi litoval, že tento pro neuralgické bolesti v rameni nemůže nastoupit. Modest Iljič psal k tomuto 7. října 1898:

*„...Nejde o tom, že Vy jste jeden z nejlepších interpretů Čajkovského, ale o to, že jste jeden*

*z nejlepších jeho přátel, že Vás měl rád, že Vy máte rád jeho, takže v takovém případě by nás velmi potěšilo, kdybychom viděli právě Vás a nikoho jiného v čele interpretů koncertu.“ A na konci dopisu : „Vřele Vás objímám, Vy nejlepší příteli Petra Iljiče“.*

Co se týká dotyčné operní sezóny, pak naštěstí pro Eduarda Franceviče v té době už měl dva pomocníky, zástupce – Kruševského a Blumenfelda, kteří jej u dirigentského pultu v době jeho nemoci zastupovali. A přece jen, bez ohledu na svoje potíže, při silných bolestech, Nápravník nezanedbával jiné svoje povinnosti a osobně řídil všechny zkoušky.

5. února roku 1899 byla uvedena v Mariinském divadle Offenbachova opera „Hoffmannovy povídky“. V Nápravníkových poznámkách nacházíme k dané opeře následující poznámku:

*„ Operu nastudoval E. A. Kruševskij. Autor operet, známý v celém světě, chtěl zkusit svoje štěstí i v oblasti opery. Jeho volba v tomto směru byla dosti zdařilá, poněvadž „Hoffmannovy povídky“ nevyžadují velkou hudební hloubku a při Offenbachově talentu a jeho scénické znalosti je opera zdařilá a zajímavá. Mnozí mají pravdu, když říkají, že je to směs opery a operety, přičemž poslední převládá. Offenbach, zvyklý skládat operety a odměněný štědrě jejich velkým úspěchem jak morálně, a hlavně slávou a bohatstvím, se nemohl hned přeorientovat a být stejně úspěšným a populárním v jiné oblasti. Opera měla úspěch, ale repertoární se nestala“.*

Touto operou končí Nápravníkovy zápisky, napsané rok před jeho smrtí. Dochovala se ještě jedna krátká poznámka o jeho vlastní poslední opeře - „Francesca da Rimini“.

Sezóna let 1898-1899 byla poznamenána ještě jednou hudební událostí. 28. října 1898 vystoupil poprvé na koncertě petrohradské pobočky RHS **Alexandr Nikolajevič Skrjabin**, absolvent Moskevské konzervatoře, klavírista a skladatel, který po sobě za svůj poměrně krátký život zanechal v ruském a světovém hudebním umění význačnou stopu. Skrjabin nepsal opery a Nápravník v té době již téměř zcela končil svoji koncertní činnost, takže Skrjabinova díla nikdy nedirigoval.

V létě roku 1899 došlo ve vyšším úřednickém světě Petrohradu k významné události, byl totiž vyměněn I. A. Vsevoložskij. Poněvadž to byl první ředitel, který Nápravníkovu činnost důstojně ocenil a který přiznal jeho autoritu v divadle, byl Vsevoložského odchod pro Eduarda Franceviče značně citelný. Skončilo nejlepší 18-leté období Nápravníkovy činnosti a začínal její sestup. Bylo mu tehdy právě 60 let, mohl tedy přestat pracovat, ale jak sám Nápravník rád říkal „...divadlo přiroste k srdci“ a bez něj si Nápravník neuměl život představit. A upřímně řečeno, dobrého náhradníka za sebe neviděl...

O výměně Vsevoložského se Nápravník dověděl v červenci roku 1899, načež mu hned napsal dopis a nato se i se svým bývalým představeným osobně setkal. Při tomto setkání, podle slov Nápravníkovy syna Vladimíra, vyjádřil Eduard Francevič Vsevoložskému svou upřímnou lítost nad jeho odchodem a děkoval mu za důvěru, které se u něho těšil.

Je třeba říci, že Vsevoložskij dlouho bez místa nezůstal. Za několik týdnů byl na pokyn Mikuláše II. jmenován ředitelem Ermitáže.

Jeho nástupcem ve funkci ředitele imperátorských divadel se stal kníže Sergej Michajlovič Volkonskij. Jako mnohá jiná rozhodnutí Mikuláše II., bylo i toto rozhodnutí z carského hlediska málo pochopitelné: nový ředitel byl pro takovou funkci příliš mlád – nebylo mu ani 40 let, i když byl synem M. S. Volkonského, náměstka ministra vnitra, on sám do té doby v žádné státní službě nebyl. Říkalo se jen, že je vnukem děkabristy a že se zajímá jako amatér o všechna odvětví umění. Carova volba byla na rozdíl od jiných jeho rozhodnutí, tentokrát velmi zdařilá: Volkonskij byl plný nadšení pro divadlo a rozhodl se zavést v něm vel-

ké změny. Jedním z prvních kroků nového ředitele bylo pozvání mladé skupiny „**Svět umění**“ s **S. P. Ďagilevem** v čele, za účelem zvýšení umělecké úrovně divadelního souboru.

V rámci zpestření operního repertoáru se Volkovskij rozhodl uvést Wagnerovy opery, které dosud na scéně Mariinského divadla dávány nebyly. Je třeba říci, že ze začátku se mladý ředitel obával, že ve starém, konzervativním kapelníkovi narazí ve svých snahách o modernizaci opery na překážku, ale ke konci svého krátkého ředitelování řekl Nápravníkovi: „*Nejednou mě varovali, že ve Vás najdu odpůrce svých snah, ale vidím, že moje obavy byly zbytečné*“.

Na Volkonského přání  **uvedl Nápravník, už ve svých 70 letech, celou Wagnerovu tetralogii „Prsten Nibelungův“!** I v dalších záležitostech, i když ne příliš důležitých, ale majících přímý vztah k práci divadla, byl Nápravník poslušen svého ředitele. Tak například, když šlo o přemístění dirigentského pultu v orchestru. Jestliže dříve Nápravník seděl u samé rampy, aby byl blíže k pěvcům, kterými si nikdy nemohl být tak jist, jako svým orchestrem, pak si nyní přesedl k přepážce první řady a nakonec přiznal, že při takových složitých partiturách jako jsou Wagnerovy, je dobré mít i celý orchestr před očima.

Je zajímavé si přečíst i Nápravníkův názor na Volkonského v jeho zápiscích. Zde je: „*Kníže S. M. Volkonskij /od roku 1899-do roku 1901/ - opravdu umělecká a poetická povaha, vysoce nadaný, s nejlepšími úmysly sloužit umění. Ale během dvou sezón při nepřilíh přiznivém vztahu k němu ze strany mnohých osob a kroužků, se mu nepodařilo uskutečnit všechno, co zamýšlel, a se ctí se zřekl řízení imperátorských divadel*“.

První rok Volkonského ředitelování se kryje s pozváním **F. I. Šaljapina** do kolektivu divadelního souboru imperátorských divadel. Uvádím, že na začátku svojí kariéry, po svých prvních vystoupeních v menších městech, zpíval Šaljapin už v letech 1895-1896 na scéně Mariinského divadla, ale tehdy vedení, ani Nápravník, ani publikum ho dostatečně nedocenili. Vystupoval, mezi jiným, i v „Ruslanovi“, ale bez valného úspěchu. Po tomto nezdařilém pokusu dostat se do Mariinského divadla, Šaljapin zrušil tehdy svou smlouvu s ředitelstvím imperátorských divadel a přešel na soukromou scénu, a sice do soukromého divadelního souboru S. I. Mamontova.

Ale vraťme se k sezóně roku 1899. Koncem uvedeného roku byly uvedeny v Petrohradě dvě nové opery pod Nápravníkovým vedením – 2. listopadu „Saracén“ autora Césara Kjuiho a 30. prosince Smetanův „Dalibor“.

Nápravníkovi se Kjuiho opera od samého začátku nelíbila, jeho vyjádření o ní je jedním z nejkritičtějších jeho ocenění jakéhokoliv hudebního díla vůbec. Nicméně, bude pro nás zajímavé se dovědět, co se konkrétně Nápravníkovi v dané opeře nelíbilo:

„*Námět je nepovedený, pro operu se málo hodí a ve výkladu nelogický. Charakteristika hlavních jednajících postav je nedokonalá, lépe řečeno chybí, není rozpracovaná, a uvádí posluchače do nepochopení, sám název opery pak - „Saracén“, není v žádné spojitosti s průběhem a dějem dramatu, s výjimkou poslední, závěrečné scény. Co společného má s postavou Saracéna celé třetí dějství? Co se stalo s Karlem VII. a jeho milenkou Anesou Sorelovou? To není nijak vysvětleno!*“

„*Všechny uvedené nedostatky se odrazily i v hudbě. Charakteristika postav co do hudby je krajně nepovedená – nejsou propracované a ničím se jedna od druhé neliší...A co zvláště překvapuje v celé opeře, to je vytrvalá, jakoby úmyslná jednotvárnost rytmu a faktury, ať už se zpívá o čemkoliv nebo komkoliv: o lásce nebo pomstě, pohrdání, vášni nebo utrpení – všechno, s malými výjimkami vyjádřil autor jednou barvou - bez světla a stínu, jedním rytmem – bez pohybu a nudným, bez vzestupu a zaujetí*“.

A přesto, nehledě na takovou zdrcující Nápravníkovu kritiku, se ředitelství imperátorských divadel rozhodlo zařadit danou operu do repertoáru. Zlé jazyky tvrdily, že rozhodnutí bylo

přijato hlavně s ohledem na váženost generála Kjuiho, jakož i z obav před zlostnými, často zcela nespravedlivými kritikami ze strany generála. A ředitelství divadel se obávalo, že záporné generálovy kritiky v tisku se odrazí na návštěvnosti divadla, čemuž se konečně nelze divit.

A jak se dalo čekat, uvedená Kjuiho opera /v pořadí čtvrtá/ sklidila ještě menší úspěch, než její předchůdkyně. Opera byla vyřazena z repertoáru už po svém prvním uvedení... Diváci žádali od divadla vrácení peněz za vstupenky. Jak vidíme, měl Nápravník zase pravdu.

Co se týká opery „Dalibor“, ta prostě neměla štěstí vzhledem k době uvedení. Sám Nápravník se o ní vyjadřoval celkem pochvalně, podle synových slov.

Když hovoříme o Nápravníkovi jako o kritikovi, a zdůrazňujeme jeho téměř vždy bezchybné posouzení toho nebo jiného díla, pak musíme poznamenat, že i on občas, jak se říká, chyboval, když zcela zkritizoval vynikající díla světové klasiky. Tak například jeho názor na Pucciniho „Bohému“, uvedenou v Mariinském divadle 11. února roku 1900:

*„Autor v této opeře slepě napodoboval názory, zásady, faktury a další realistické nesmysly známých italských operních děl mistrů Mascagniho a Leoncavalla. Všechna hudba opery se skládá z pestrých kousků značně podezřelé jakosti, postavených jeden ke druhému bez spojitosti a bez výběru, v důsledku čehož chybí všude forma. Autor v tomto díle projevuje málo talentu a ještě méně znalosti“.*

Sezóna let 1900-1901 byla pro Nápravníka mimo jiné významná tím, že poprvé od roku 1881 dirigoval řadu koncertů RHS. Během uvedené řady koncertů Nápravník dirigoval Balakirevovu První symfonii, Ljapunovovu „Baladu“ a další díla. K zajímavým faktům uvedené řady koncertů je třeba ještě dodat i vznik společné fotografie orchestru Ruské opery v čele s Nápravníkem. **Celá jedinečnost dané fotografie je v tom, že je to jediná fotografie Nápravníka s jeho milovaným orchestrem v plném obsazení!**

24. listopadu roku 1900 byla v Mariinském divadle uvedena Wagnerova opera „Valkýra“. Stojí za zmínku, že tímto rokem bylo v orchestřišti Mariinského divadla zavedeno elektrické osvětlení. Do té doby bylo elektrické osvětlení sice v sále, ale ne v orchestřišti. O tom, že Volkonskij přemluvil Nápravníka, aby se posadil čelem k orchestru, jsem už psal. Tak se „Valkýra“ představila publiku v modernějších podmínkách.

Ve svých zápiscích se vyjadřuje Nápravník o uvedeném představení následovně: „*Za Volkonského bylo započato s uváděním cyklu Richarda Wagnera „Prsten Nibelungův“, ale ne „Rýnským zlatem“, ale „Valkýrou“, jejíž představení se konalo 24. listopadu 1900 s velkým a trvalým úspěchem. Na jednom z prvních představení „Valkýry“, kde byla přítomna **Jejich Veličenstva**, jsem byl pozván do carské lóže a vyslechl jsem nadšené ohlasy o provedení, zvláště výkonu orchestru. **Panovník** se mě dotázal, je-li vhodné pokračovat v uvádění „Prstenu“, anebo uvést podle návrhu knížete Volkonského nejdříve „Mistry pěvce norimberské“? Když si vyslechl můj názor, že by bylo dobré pokračovat v tom, co tak zdařile začalo, doporučil panovník knížeti, aby se dal do „Siegfrieda“, „Soumraku bohů“ a nakonec do „Rýnského zlata“, které bylo uvedeno 27. října roku 1905; a „Mistry pěvce norimberské“ přeložit na dobu po skončení uvádění „Prstenu““.*

Je třeba říct, že Nápravníkovu provedení Wagnerovy tetralogie je vzorové, a za takové je pokládáno nejen v Rusku, ale i za jeho hranicemi. Jak je vidět, Nápravník, který se seznámil s Wagnerovou hudbou ještě v Praze a který kromě toho znal Wagnera osobně, se v této inscenaci „předvedl“, to znamená, dokázal celé hudební veřejnosti, jakým geniálním hudebníkem je. On sám přitom zůstával absolutně klidným a přehnané pochvalné přívlastky na jeho adresu ho dokonce poněkud rozčilovaly.

Pro lepší pochopení vši důležitosti podobného provedení uvádím vyjádření několika velmi uznávaných autorit. Tak například, co píše Těljakovskij /nástupce Volkonského ve funkci ře-





ditele Mariinského divadla – pozn. autora/:

«Velkou událostí v operní činnosti Mariinského divadla bylo uvedení Wagnerova „Prstenu Nibelungova“. Tyto opery našly výborné interprety z řad tělesa Mariinského divadla, přičemž někteří z umělců přistupovali k provedení těchto oper velmi tvůrčím způsobem. Zde je na prvním místě samozřejmě třeba uvést talentovaného tenoristu Jeršova, který má dosti silný hlas pro party Siegmunda a Siegfrieda, a stejně vyniká i temperamentem a hudebním nadáním. Ale **přece jen bych zvlášť zmínil Nápravníka a orchestr.** Nápravník byl ústředním bodem, který spojoval pěvce a hudebníky a je třeba zdůraznit, že tento bod – tato osa – nikdy neselhal. A to bylo zárukou vynikajícího úspěchu uvedené inscenace.“

Dále názor moskevského režiséra V. P. Škafera, který v té době pobýval služebně v Petrohradě:

« V Mariinském divadle jsem byl svědkem kultu Richarda Wagnera. Bylo mu v repertoáru vyděleno čestné místo a celá sezóna v období Velkého půstu / před Velikonocemi – pozn. autora/ patřila předplatitelům na Wagnerovy opery. **Provedení těchto představení pod řízením E. F. Nápravníka se vyznačovala takovou vysokou hudební úrovní, že němečtí dirigenti, které si orchestr a sbor zvaly kvůli benefičním představením /byli to například Felix Mottl, Karl Muck, Hans Richter, Artur Nikisch/, při návštěvě u Nápravníka mu vyjadřovali svoje nadšení nad jeho provedením Wagnerových oper.** Inscenace „Prstenu Nibelungova“ se účastnili vynikající umělci, mezi kterými vynikal I. V. Jeršov, výborný interpret partů Logeho, Siegmunda a Siegfrieda. Ohromný umělecký talent, výjimečné hudební nadání, živý temperament spolu se zvláště příjemným zevnějškem staví tohoto umělce na vysokou uměleckou úroveň. Sotva by se našel v Německu pro interpretaci Wagnerovy tetralogie lepší představitel než je Jeršov, co se týká zápalu a vášnivosti v oblasti frazování a plastičnosti. Svých roli se I. V. Jeršov zhostil s dokonalým uměleckým mistrovstvím a předvedl v nich nezapomenutelné obrazy.“

Ale kromě cyklu „Prstenu Nibelungova“ měl Volkonskij v úmyslu uvést Wagnerovy opery „Mistři pěvci norimberští“ a „Parsifal“. Poslední pak kvůli cenzuře ze strany duchovenstva pouze v koncertním provedení a o názor na ni požádal Nápravníka.

Ještě v lednu 1884 Nápravník krátce sděluje svůj názor na tuto operu Vsevoložskému: „Je to příklad krajního Wagnerova radikálního směru, zvláště co se týká harmonie“.

V červenci roku 1900 se na přání Volkonského vyjadřuje o „Parsifalovi“ následovně: „Toto poslední dílo velkého reformátora v oblasti dramatické hudby se ostře liší od oper druhého, i třetího jeho tvůrčího období. Nedostatek nadšení a nepřítomnost melodičnosti jsou právě v „Parsifalovi“ překvapující. Podobně vyumělkovanost, ošklivost a nepřirozenost v harmonii, úplné nahromadění nevyřešených akordů a intervalů, nepřirozené uspořádání hlasů a stejné modulace, které by byly nemyslitelné při lépe promyšlených melodiích, dělají hudbu „Parsifala“ nudnou, zruďnou a nestravitelnou“.

Přes veškeré soustředění na repertoár Wagnerových oper, Nápravník ale ani trochu nezapomínal na ruské opery. V roce 1901, konkrétně 26. ledna, uvedl v Mariinském divadle operu „Sadko“ N. A. Rimského-Korsakova. K inscenaci uvedené opery byli pozváni nejlepší umělci divadla: Jeršov, Bolská, Davydov. Dekorace a kostýmy byly dílem známého umělce A. Vasněcova. Opera nemohla tedy nemít úspěch. To se následovně i potvrdilo. Provedení opery bylo úspěšné, publikum si ji od prvního představení zamilovalo. A právě Nápravníkům podíl na tomto úspěchu patřil k těm největším.

V roce 1901 vystřídal Volkonského ve funkci ředitele imperátorských divadel Vladimír Arkadževič Těljakovskij. Ten byl v roce 1898 za ředitelování Vsevoložského jmenován vedoucím Kanceláře moskevských imperátorských divadel. Podívejme se, co o něm Nápravník

ve svých zápisních píše:

„ V.A. Těljakovskij je bývalý plukovník Jezdeckého pluku a před svým jmenováním ředitelem měl na starosti správu moskevských imperátorských divadel. Na počátku nevěnoval příliš pozornost kompetentním vyjádřením odborníků a všechny důležité administrativní otázky řešil bez ohledu na jejich názory“.

Nový ředitel divadla zavedl nové autoritativní prvky řízení kolektivu, což bylo v úplném protikladu k metodám řízení dvou předcházejících ředitelů – Vsevoložského a Volkonského. Těljakovskij chtěl o všem rozhodovat sám, pokládal se za kompetentního nejen ve všech otázkách v řízení divadel, ale i v otázkách čistě hudebního charakteru jako repertoár, přestavění sboru, orchestru, přijetí nových a uvolnění starých sólistů divadla. Takovým přístupem Ruská opera – a zvláště její hudební stránka – nepochybně ztratila na kvalitě a úroveň opery se viditelně snížila. Nápravník, který byl před příchodem Těljakovského zvyklý mít na dění v divadle vliv, s příchodem nového ředitele tento vliv na chod divadla úplně ztratil. I když danou situaci těžce prožíval, nemohl ve věci nic dělat. Jeho povinnost se teď omezovala jen na plnění dirigentských úkolů.

Není tedy divu, že vztahy mezi Nápravníkem a Těljakovským se staly krajně napjatými. Kromě toho Nápravník viděl, že výsledky práce Těljakovského – mírně řečeno – nebyly vynikající. Nápravník ve svých zápisních píše:

„ Práce byla vedena ve stylu - především zisk, teprve potom všechno ostatní, čili především množství, a teprve potom kvalita.“ Navíc, Těljakovskij, který neměl ani profesionální hudební znalosti, ani zkušenosti s prací v tvůrčím kolektivu, se odvažoval dávat Nápravníkovi rady v hudební oblasti! A k tomu velmi často přijímal bez Nápravníkova vědomí za jeho pomocníky mladé dirigenty.

Když orchestr a sbor se sólisty viděl takové vztahy mezi ředitelem divadla a hlavním kapelníkem, začal výkon pomalu polevovat, disciplína začala upadat. Koncertní mistr Valter, který viděl tento postupný úpadek Ruské opery, k tomu píše:

„ Jak už jsem říkal, pěvci a pěvkyně dobře věděli, že ten, kdo se nenaučil party na zkouškách s klavírem, toho Nápravník nepustí ke zkoušce s orchestrem. Za Těljakovského se všechno změnilo.

Jednou mi Nápravník řekl, jak může vyžadovat disciplínu mezi umělci; včera prý říkal pěvkyni, že jí nedovolí zpívat jakousi roli, pokud ještě jednou přijde aniž by znala part a ona mu v přítomnosti všech prý řekla, že jí Vladimír Arkadjevič řekl, že tu roli zpívat bude. A Nápravník věděl, že tomu bude tak, jak Vladimír Arkadjevič řekl“.

Ale když Těljakovskij podrýval Nápravníkovu autoritu, pak se také stávalo, že i Nápravník byl schopen postavit ředitele do směšného světla. Jeden z takových případů popisuje Valter ve svých vzpomínkách:

„Po představení „Lohengrina“ ředitel poznamenává, že sbor ke konci prvního dějství nezpíval „sehraně“. Ale sbor zpíval právě tak, jak to stojí u Wagnera – když se objeví labuť s rytířem, má se ozývat volání sboru a má to znít právě nesladně – „nesehraně“. Druhý den na zkoušce sboru Nápravník vyřídil umělcům ředitelovu poznámku a dodal, že z jeho strany patří sboru velký dík za nádherné provedení“.

Samozřejmě, že se našli i „informátoři“, kteří vše donesli Těljakovskému. Nicméně, ve své knize „Vzpomínek“ se tento o Nápravníkovi vyjadřuje lépe, než ten o něm. Uvedu několik příkladů:

„Hlavním kapelníkem stále zůstával Nápravník, který byl bezesporu vynikajícím hlavním kapelníkem a je možno říci, že **zakladatelem Ruské opery v Petrohradě**. Byl to neúnavný pracovník, výborný hudebník, nádherný, spravedlivý a dobrý člověk, kterému bylo

*drahé vše, co se týkalo Ruské opery. Ochránce starých tradic, ale ne rutinér. Byl to člověk spolehlivý, neznající intriky.*

*/.../ Takových lidí, jako byl E. F. Nápravník, bylo v divadle málo. S Nápravníkem mohl pracovat jakýkoliv mladý konkurent. Pro něho byla na prvním místě Ruská opera Mariinského divadla, teprve potom on sám. A když chtěl někdy sám dirigovat „Dubrovského“ nebo uvést „Francescu da Rimini“, pak mu to nelze vyčítat; ve všem ostatním byl čistý jako sklo, nebylo v něm ani trochu závisti, reklamy, sebechvály nebo přání využívat svoje výjimečné postavení ve svůj osobní prospěch. Za něho byl v opeře možný jakýkoliv vývoj, hlavně aby to bylo talentované a aby to stálo za pozornost. S ním bylo možno hovořit i diskutovat. **Byl to opravdový mistr a opravdový člověk.***

Víme, že repertoár na každou sezónu byl sestavován již od jara předešlého roku. Takže repertoár let 1901-1902 byl vypracován ještě za Volkonského. Jako první novinka sezóny byla dávana 25. září Mozartova opera „Figarova svatba“ za řízení Kruševského. Připomeňme si, že Nápravník byl velkým Mozartovým ctitelem a neuváděl jeho opery pouze v důsledku toho, že - podle jeho názoru - nejsou ruští operní pěvci schopni patřičným způsobem interpretovat klasiky. Ale přece jen pro své první samostatné uvedení si Nápravník vybral Mozartova „Dona Juana“; tato opera byla pod jeho vedením potom vícekrát uváděna. Na jaře roku 1884 Nápravník schválně zajel do Moskvy, aby si tam poslechl Mozartovu „Kouzelnou flétnu“ v provedení studentů konzervatoře. Když víme, jak nerad Nápravník odjížděl z Petrohradu během sezóny, že ze stejného důvodu odříkával dirigování koncertů RHS v Moskvě, kam ho často zval Čajkovskij a jiní hudebníci, pak si můžeme udělat představu o jeho lásce k Mozartovi. Jestliže pak Nápravník sám nedirigoval „Figarovu svatbu“, pak to bylo vedeno přáním, aby nová uvádění dával také svým pomocníkům. Sama opera se stárou částí repertoáru nestala.

30. října roku 1901 byla pod Nápravníkovým řízením uvedena opera Rímského-Korsakova „Carská nevěsta“. Tato nádherná opera vynikajícího ruského skladatele se právem stala součástí repertoáru. Asi v žádné jiné své opeře se skladateli nepodařilo tak silně a přesně vyjádřit všechnu dramatickou námětu operního libreta. Svou roli bezpochyby sehrál i chmurný námět z dob vlády Ivana Hrozného, hrozných časů opřičniny /opřičnici – tělesná garda cara Ivana Hrozného, lidé násilí a opora tyranského trůnu – pozn. autora/, teroru apod. I když Nápravník často Rímského-Korsakova kritizoval za zbytečnou strohost v melodice a harmonii, tentokrát se o opeře vyjádřil v tom nejkladnějším slova smyslu.

Ve stejné sezóně byla na scéně Mariinského divadla uvedena poslední Nápravníková opera „Francesca da Rimini“, na známé téma z Danteho „Božské komedie“.

Ke vzniku uvedené opery nemálo přispěla smrt Nápravníkovy ženy, jejíž skon Eduard Frančevič velmi dlouho prožíval. Během skládání díla byla jeho žena už těžce nemocná a nedožila se prvního představení. V.G.Valter, v jehož slovech nalézáme charakteristiku Nápravníka jako člověka, k tomuto píše:

*„ Celým svým životem a svým chováním přesvědčil umělce a veřejnost, že jedinou vzpruhou všeho jeho konání byla upřímná a hluboká láska k ruské hudbě a přání přivést tuto hudbu k úplnému vítězství. Pro Nápravníka stál zájem věci vždy nad zájmem osobním, nad jeho vlastním zájmem a už brzy potom, co se stal hlavní osobou v opeře, všichni věděli, že Nápravníka nejde podplatit ani penězi, ani získat lstí nebo ženským úsměvem.*

*Nápravník byl prost třech hlavních neřestí, které byly skvrnami na pověsti i některých velmi významných umělců. Těmito neřestmi jsou chtivost peněz, přehnaná sebeláska a pod-*

řizování se ženskému vlivu; tyto neřesti pak často stály v přímém rozporu s opravdovými zájmy umění.

S ohledem na svoje postavení by Nápravník byl mohl vydělávat velké peníze při svých pohostinských vystoupeních mimo Petrohrad. Ale tuto možnost nikdy nevyužíval. Všechny svoje síly doslova věnoval divadlu, se kterým srostl vší svou duchovní podstatou... O svém skladatelském nadání měl Nápravník zřejmě velmi skromné mínění, což se stává mezi skladateli velmi zřídka, a chápal, že jeho talent není originální, ale napodobující... A nikdy jsem od nikoho neslyšel žádnou výtku na Nápravníkovu adresu, že by zneužíval svého výjimečného postavení, aby „protlačoval“ svoje díla na scénu nebo na pódium.

A co se týká vlivu ze strany žen, pak se nám v kuloárech Mariinského divadla nedochovala ani ta nejmenší zmínka, že by Nápravník jednal nesprávně kvůli krásným očím nějaké pěvkyně. Ani něžnostkami, ani žádnými výmysly, ani uváděním jeho děl nebylo možno od tohoto člověka, který podřídil všechna svoje přání, svoje sympatie či antipatie vědomí povinnosti, nebylo možno dosáhnout nějakého ústupku, nějaké výhody v rozdělení rolí, jestliže to odporovalo zájmům věci jak je chápal Nápravník“.

Sám Nápravník ve svých vzpomínkách o své poslední opeře píše:  
„ „Francesca da Rimini“ E. Nápravníka. 26.listopadu 1902.

Opera o 4 dějstvích a 5 obrazech. Námět přejat z tragédie S. Phillipse „Francesca a Paolo“, režijní provedení O. O. Paleček, text libreta E. Ponomarevová.

Koho by v mládí nezaujal tento poetický, dojímavý a tragický příběh? Když člověk přečte toto drama, neklade si otázku, nakolik je vhodné pro scénu a pro operu. Hudebníkovi poskytuje bohatý materiál a všechno ostatní ustupuje do pozadí. S obecným dlouhodobým úspěchem tato opera počítat nemůže. Mnoho lidí, kteří byli přítomni na prvním a následujících představeních opery, se o ní vyjadřovali s pochvalou a říkali, že je přinutit vzpomenout si na své mládí. Tato skromná pochvala v dostatečné míře uspokojuje autorovu ješitnost a odměňuje ho za dlouhou autorskou práci na díle. Výborná interpretace prvního představení, ve kterém vystoupily dámy Fignerová, Markovičová, Slavinová, pánové Figner, Jakovlev, Labinskij, Šaronov a další, zajistila opeře úplný a rozhodný úspěch. Opera byla vydána P. Jur-gensonem v Moskvě“.

20. ledna roku 1903 se konalo uvedení „Soumraku bohů“ R. Wagnera. Po manželčině smrti se Nápravníkovo zdraví silně zhoršilo, byl nemocen začátkem sezóny let 1902-1903 a pak znovu uprostřed ní. V. G. Valter uvádí ve svém zápise o tomto uvedení:

„V roce 1903 připravil Nápravník uvedení Wagnerova „Soumraku bohů“ ...Ale krátce před uvedeným datem prvního představení onemocněl. Když jsem se byl za ním podívat, říkal mi, že prý Těljakovskij využil jeho nemoci a chce předat první představení „Soumraku bohů“ Baydlerovi. Baydler byl německý ne příliš vynikající dirigent, kterého Těljakovskij pozval do Moskvy zřejmě proto, že měl za ženu Wagnerovu dceru.

Hrál jsem pod Baydlerovým vedením v Bayreuthu, kde se udržel jenom proto, že byl zetěm Kosimy Wagnerové, ředitelky Bayreuthských slavností; němečtí hudebníci nepokládali Baydlera za dobrého dirigenta.

- Co mám dělat? – ptá se mě Nápravník, - přece nemůžu studovat operu pro jakéhosi Baydlera!
- Požádejte o audienci u panovníka, - říkám, - a vysvětlete mu svoje požadavky.
- Z toho nic nebude! Audience mi může být povolena, panovník mi řekne „ano“, ale jak odejdu, tak přijde Těljakovskij, ten má přece s ministrem baronem Frederiksem přátelské kontakty, a panovník řekne i jemu „ano“ – a další audienci už nedostanu.

*Tentokrát přece jen zvítězil Nápravník a Baydler do Petrohradu „Soumrak bohů“ dirigovat nepřijel.*

*Brzy po prvním uvedení jsem byl ve věci orchestru u Těljakovského.*

- *Tak co, jste spokojen s prvním uvedením „Soumraku bohů“? – ptá se mě ředitel.*
- *Myslím, - odpověděl jsem, - že představení bylo velmi zdařilé.*
- *Ano, bylo dobré, ale víte, Nápravník nemá toho pravého wagnerovského ducha, - říká mi ředitel.*

*Dobrý způsob, jak udržovat disciplínu v orchestru, pomyslel jsem si.*

*/.../ Jedna z nejobtížnějších oper – „Soumrak bohů“ – byla uvedena Nápravníkem při 12 zkouškách, zatímco v Moskvě v roce 1911 při 41 zkouškách“.*

Abychom byli spravedliví, musíme poznamenat, že ačkoliv Těljakovskij postrádal v Nápravníkovi „wagnerovského ducha“, nicméně ve svých vzpomínkách píše:

*„Velkou událostí v operní činnosti Mariinského divadla bylo uvedení Wagnerova „Prstenu Nibelungova“...*

*Uvedení těchto velmi obtížných oper vzbudilo pozornost celého hudebního světa nejen v Rusku, ale v celé Evropě, poněvadž podobná představení si mohlo dovolit pouze výborné operní divadlo...*

*Velká zásluha v této věci patří zase kapelníku E. F. Nápravníkovi a jeho orchestru. Na začátku se Nápravník k této myšlence netvářil příliš vlídně, ale pak, zvláště poté, co výborně dirigoval operu „Soumrak bohů“, byl i pro uvedení „Prstenu Nibelungova“. E.F.Nápravník vždycky našel dost odvahy přiznat se ke změnám ve svých vkusech a názorech na věci“.*

**V roce 1903 uplynulo 40 let Nápravníkova působení v Ruské opeře.** Tato událost byla právem oceněna především personálem divadla; tak například rekvizitáři věnovali Nápravníkovi fotografii starého faustovského křesla, ve kterém Nápravník o přestávkách rád sedával. Jak vyprávějí pamětníci, Nápravník měl z tohoto dárku velkou radost a hned na něj poznamenal „Můj věrný 40-letý kolega“.

Ve stejné sezóně – to je v sezóně roku 1903 – byla v Mariinském divadle uvedena opera „Lakmé“ autora Lea Delibese a znovu uvedena „Pskoviťanka“ Rinského-Korsakova, tato pak spolu s přidáním poprvé uvedeného prologu „Věra Šelogová“. Obě opery úspěšně dirigoval Nápravník. Je typické, že Rimskij-Korsakov, který vůči Eduardu Franceviči zaujímal krajně zdrženlivý postoj, byl tentokrát velmi spokojen s uvedením i orchestrem, přičemž velmi vyzdvihoval jmenovitě Nápravníkovo dirigentské umění.

**6. listopadu roku 1904 se pod Nápravníkovým řízením konal vzpomínkový koncert u příležitosti desátého výročí Rubinštejnovy smrti, koncert byl sestaven z jeho děl. Bylo to naposledy, kdy Nápravník dirigoval na symfonickém koncertu, pořádaném Ruskou hudební společností.** Honorář za tento koncert věnoval Nápravník Rubinštejnovu fondu.

Měsíc nato Nápravník onemocněl, a to tak vážně, že od 17. prosince až do konce sezóny ani jednou nedirigoval. Ale na jaře už chodil do divadla na zkoušky. Takže celou zimu místo něho dirigovali jenom jeho dva pomocníci – Kruševskij a Blumenfeld. A přestože oba měli jeho důvěru, Blumenfeld navíc byl jeho oblíbencem, nicméně nepřítomnost silné ruky, řídící orchestr, se silně projevila. Těljakovskij toto vše jaksi nepozoroval; byl totiž příliš zaujat svými novými inscenacemi, opravdu vysoce uměleckými, a takovým systémem pohostinských vystoupení, který zaručoval v Mariinském divadle vždy dobrou tržbu.

Jiného názoru byl starý pán režisér O. O. Paleček, sám bývalý pěvec. Nápravníkovi, který v té době pobýval v zahraničí na léčení, píše 8.května roku 1905:

*„...Nepsal jsem Vám dříve o operních záležitostech, protože jsem se sám nic jistého nemohl*

*dovědět. Sám víte, že ředitel, kromě Monachova\*/49/, nás nechce moc znát.“*

Potom Paleček informuje o některých začínajících pěvcích, zvláště chválí Petrenkovou, která se nakonec stala výbornou pěvkyní, a píše:

*„V „Samsonovi“ byla velmi dobrá Petrenková. V silných úsecích ji přehlušoval orchestr - ten ale řval! Na všech těch představeních jsem seděl v hledišti, ale musím říci, že jsem byl krajně nespokojen s kapelníky i orchestrem! V „Démonovi“ během celého představení hráli moc forte, stejně v „Oněginovi“.*

*Promiňte, drahý Eduarde Franceviči, ale s naším orchestrem se děje něco divného – samé povídání, smích, noviny a výkon velmi nedbalý. Píšu Vám o tom proto, že jedině Vy můžete svou autoritou tento stav změnit. /.../ Přeji Vám brzké uzdravení, abyste načerpal co nejvíce sil, protože bez Vás se nedá pracovat!“.*

Ke konci sezóny let 1904-1905 dostal Nápravník ještě jednoho dobrého spolupracovníka v osobě **D. I. Pochitonova**. Byl to velmi talentovaný dirigent a hudebník, o kterém se Nápravník vyjadřoval v superlativech. Dirigoval rovněž Nápravníkovy opery; jmenovitě operu „Francesca da Rimini“. Podle pamětníků, když měl Nápravník možnost si vybrat pro představení jednoho ze třech svých pomocníků, pak si ve většině případů odnášel „palmu prvenství“ právě Pochitonov.

V operní sezóně let 1905-1906, bez ohledu na říjnové povstání, se konaly tři nové inscenace, z nichž první bylo uvedení opery „Fidelio“ L. v Beethovena 26.září pod Nápravníkovým řízením.

Od 9. ledna roku 1905 bylo celé Rusko zaplaveno revoluční vlnou, která se odrazila i v imperátorských divadlech a v ještě větším stupni mezi studenty Petrohradské konzervatoře. Rimskij-Korsakov, který nesouhlasil s represivními opatřeními ředitele Bergarda a většiny umělecké rady, byl propuštěn 19.března roku 1905 hlavním ředitelstvím RHS z profesorského sboru. Následkem tohoto rozhodnutí odešli z konzervatoře A. K. Glazunov, A. K. Ljadov, F. M. Blumenfeld a violoncellista A.V.Veržbilovič. Za půl roku se tito profesori vrátili na konzervatoř a 5. prosince 1905 byl A. K. Glazunov zvolen jejím ředitelem.

27. prosince roku 1905 pak Nápravník poprvé dirigoval na scéně Mariinského divadla operu R.Wagnera „Rýnské zlato“, operu z tetralogie „Prsten Nibelungův“, jako poslední z tetralogie uvedenou v Petrohradě, která je ve skutečnosti prologem k ostatním třem operám.

Od Velikonočního půstu roku 1906 byla zavedena v Mariinském divadle novinka: byla zahájena předplatná představení na cyklus Wagnerova „Prstenu Nibelungova“. Tyto opery přišly do módy, všechna místa byla už předem vyprodána, takže kdo se chtěl dostat jenom na jeden večer, ten neměl štěstí. Těljakovskij si mnul ruce – tržba stoupala.

V sezóně let 1906-1907 se počet dirigentů Ruské opery zvýšil ještě o jednoho dirigenta. Těljakovskij totiž přijal **Nikolaje Nikolajeviče Čerepnina**, který pak působil v Mariinském divadle od roku 1906 do roku 1909. Byl to dobrý hudebník, žák Rimského-Korsakova, který nakonec stanul v čele dirigentské třídy konzervatoře. Čerepnin si uchoval na svoji spolupráci s Nápravníkem ty nejlepší vzpomínky. V jednom ze svých článků napsal:

*„Jako upřímný obdivovatel Nápravníka, vynikajícího dirigenta a hudebníka, bych chtěl zdůraznit jeho ohromný význam pro všechnu ruskou hudbu, ruské skladatele a ruské publikum té doby.*

*Více než 50 let Nápravník svědomitě vykonával funkci hlavního dirigenta imperátorského Mariinského divadla a pod jeho citlivým, ale pevným vedením vznikla a vyvíjela se Ruská opera.*

---

49\*/ Monachov - v té době hlavní režisér Mariinského divadla / pozn. autora/.





Počínaje Glinkou, jehož dvě opery Nápravník „vzkřísil“ a zanechal nám všechny klasické tradice jejich provedení, všichni ruští skladatelé 19. století jsou zavázáni částí své tvůrčí slávy právě Nápravníkovi jako vynikajícímu a ušlechtilému umělci, neúnavnému ve své titanské práci, vždy nestrannému, přístupujícímu ke všemu s nadhledem; zároveň byl Nápravník neobyčejně laskavý ke všem autorům, dokonce i k těm, se kterými se úplně rozcházel ve vkusu a v tvůrčích ideálech. Tuto obětavou oddanost své práci a plodnou spolupráci vysoce ocenil M. P. Musorgskij, jehož operu „Boris Godunov“ Nápravník poprvé uvedl. S dalším velikánem ruské hudby – Čajkovským – Nápravníka pojila ta nejtěsnější tvůrčí pouta; mnozí se domnívají, že právě Čajkovského hudba nacházela v Nápravníkově uměleckém charakteru největší odezvu.

**Nemenší zásluhy má Nápravník o ruské publikum, které do jeho příchodu do Ruska bylo vychovááno v duchu italské opery, o publikum, které Nápravník naučil milovat ruskou hudbu a ruské umělce. A s těmito umělci „své školy“ uvedl s vynikajícím úspěchem nesčetné množství cizích oper, včetně devíti nejobtížnějších děl Wagnerových“.**

24. října roku 1906 byl v Mariinském divadle pod Blumenfeldovým řízením uveden Rubinstejnův „Nero“. A 29. října, již pod řízením Nápravníkovým, byla poprvé na scéně Mariinského divadla představena opera Čajkovského „Střevíčky“.

Zde je třeba říci, že uvedenou operu přepracoval Čajkovskij z jiné své opery, která se neudržela v repertoáru ani v Moskvě, ani v Petrohradě: jde o operu „Kovář Vakula“. Uvedení dané opery bylo popisováno už výše. Připomenu jenom, že opera byla uvedena nejdříve v Moskvě, a to v lednu 1887 a sklídila velký úspěch, přesto se na repertoáru neudržela. V Petrohradě se její inscenace konala až za 20 let, ale ani tady se opera na scéně dlouho neudržela. Čajkovskému se bohužel nepodařilo přepracovat tuto operu tak, aby získala pevné místo v repertoáru kteréhokoliv divadla v hlavním městě. Takže „Střevíčky“, stejně jako „Kovář Vakula“ se v repertoárech neudržely.

Zcela jiný osud potkal operu N. A. Rimského-Korsakova „Pověst o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii“. Tato opera byla poprvé uvedena na scéně Mariinského divadla pod Blumenfeldovým řízením 7. února roku 1907. Námět této pozoruhodné předposlední opery Rimského-Korsakova byl vypracován jím spolu s V. I. Bělským, znalcem lidové ruské literatury, velkým milovníkem ruské hudby a vášnivým ctitelem talentu Nikolaje Andrejeviče. Rimskij-Korsakov přemýšlel nad tímto dílem několik let, kdy současně pracoval na některých jiných operách, až nakonec na jaře roku 1903 začal dílo skládat podle libreta, napsaného Bělským. Poznávám, že opera byla přijata publikem spíš zdrženlivě, než s nadšením, ale nehledě na to, v repertoáru Mariinského divadla se udržela dosti dlouhou dobu.

**10. září uplynulo 45 let od Nápravníkovy příchodu do Ruské opery.** Žádná oficiální oslava se nekonala, ale tento den se v novinách „Novaja Rus“ objevil článek V. P. Kolomijceva. Poté co uvedl krátkou zprávu o příchodu Eduarda Franceviče do Ruské opery, napsal dále:

„Umělecké Nápravníkovy zásluhy jsou ohromné a všeobecně známé, výsledky jeho tvůrčí činnosti vidíme všichni. A výjimečná spolehlivost a vytrvalost tohoto hudebně společenského činitele, při jeho dojmavé udivující skromnosti, se staly příslovečné. Mariinskému divadlu daroval osud v Nápravníkově osobě nejen vynikajícího talentovaného dirigenta, vrozeného „vůdce“ orchestrálních kolektivů, v plném slova smyslu hlavu a srdce těchto složitých nástrojů, ale také vzácného pracovníka, co se energie týče, pracovníka, který pracuje až do úpadu a až fanaticky oddaného své práci. A pouze při takovém spojení velkého talentu s nesmírnou

*láskou k práci a neúnavnou pracovitostí, je možno dosáhnout v umění takové úrovně, na kterou Nápravník postavil hudební provedení v Mariinském divadle. Ne náhodou je orchestr tohoto divadla, díky Nápravníkovi, právem pokládán za jeden z nejlepších v Evropě. Ne náhodou se my, posluchači, cítíme jako v sedmém nebi, když hledíme na operu nastudovanou a řízenou Nápravníkem. Zvláštní pocit jistoty je jedním z hlavních faktorů hudebního dojmu a ten je předáván i interpretům, i publiku. A jedny i druhé Nápravník dovede okouzlit jistým, krásným pohybem svého žezla.*

*Popřejme tedy z celého srdce tomuto vysoce talentovanému a autoritativnímu dirigentovi, tomuto neúnavnému pracovníkovi a ideálně čestnému člověkovi zdraví a síly pro další plodnou práci v Mariinském divadle. Naše hudební publikum, které Nápravníka vždy s takovou láskou přijímá, bude šťastné, když mu bude dopřáno ještě dlouhá léta vidět tohoto drahého umělce za dirigentským pultem, poněvadž, opakují, Mariinská scéna vděčí za svou hudební reputaci jedině Nápravníkovi a v mnohých směrech je krása tohoto divadla bez Nápravníka pro nás zcela nemyslitelná. Nápravník je nejpevnější „základ“ imperátorské opery v Petrohradě, základ dosud nenahraditelný, na němž spočívá všechno její hudební dění“.*

Co se týče publika, které „s láskou přijímá Nápravníka“, můžeme poznamenat následující: posledních 10-15 let před svou smrtí Nápravník, který měl několik pomocníků, už nedisigoval tak často; publikum Mariinského divadla jej tedy při každém jeho objevení se u dirigentského pultu ze zvyku vřelě vítalo. Nápravníka vždycky velmi dojívalo, když se dostavil do orchestru přesně v 8 hodin večer a při jeho příchodu se všude ozýval nadšený dlouhý potlesk.

Nejen publikum, ale i tisk, který kdysi v začátcích Nápravníkovy tvůrčí cesty se k němu choval bezdůvodně stroze, se k němu začal chovat shovívavěji. Důkazem může posloužit výše uvedený článek.

Od sezóny let 1908-1909 měl Nápravník ještě jednoho nového mladého pomocníka – Nikolaje Malko, který se dále vypracoval jako dirigent symfonických skladeb přísné klasické školy. Podobně jako Čerepnin s Blumenfeldem, i Malko choval k Nápravníkovi nejen hlubokou úctou, ale i osobní sympatie. Takto se například vyjádřil Malko mnoho let po Nápravníkově smrti:

*„Vzpomínám s hlubokou úctou na Eduarda Franceviče Nápravníka – vynikajícího dirigenta, hudebníka, nesrovnatelného s nikým co do přesvědčení a čestnosti - největšího kulturního pracovníka naší vlasti, člověka, který vytvořil celou epochu!“.*

5. listopadu roku 1908 se měla konat každoroční benefice orchestru. Pro přilákání publika vždy v takové dny orchestr vymýšlel za zvýšené ceny nějaké „vnadidlo“. Tentokrát se rozhodli pozvat výborného dirigenta Artura Nikische, který měl dirigovat „Valkýru“ / bylo to 40. představení této opery/. Nikisch pozvání přijal a dirigoval nádherně...s pouhou jednou zkouškou.

Publikum bylo nadšené, samotného Nikische těšilo, že bez všeho zvláštního úsilí sklidil nové vavříny, orchestr pak byl rád, že si neudělal ostudu před zahraničním známým dirigentem a získal 10 000 rublů. Spolu se „svým“ orchestrem byl spokojen i Nápravník.

V sezóně let 1909-1910 byl přijat jako Nápravníkův pomocník pátý dirigent jménem A. A. Bernardi /1909-1913/.

V říjnu roku 1909 došlo v Mariinském divadle k významné události: byl znovu uveden Wagnerův „Tristan“. Poprvé po roce 1899 byla uvedena opera znovu představena divákům k posouzení. Přitom je třeba říci, že v roce 1899 se opera úspěchu netěšila, i když v ní vystupovali prvotřídní zahraniční interpreti. Tento fakt je možno vysvětlit dvěma důvody, zaprvé, že v té době petrohradské publikum ještě nebylo na Wagnerovu hudbu zvyklé a „Tristan“ se mu zdál nudným. Druhým důvodem bylo, že tehdy u dirigentského pultu chyběl

Nápravník / v té době, jak jsem uváděl výše, byl dlouhou dobu nemocen/. Časem se ale vkus petrohradského publika a jeho vztah k Wagnerově hudbě v kladném směru značně změnily, staly se pokrokovějšími, zvláště poté, co Nápravník představil cyklus „Prstenu Nibelungova“. Tentokrát režíroval „Tristana“ Nápravník osobně, všechno už bylo hotové, když najednou Nápravník zcela neočekávaně zase onemocněl. Co teď? Na zvláštní poradě ředitelství a orchestru byl po souhlasu samotného Eduarda Franceviče pozván na dirigování uvedeného představení výborný německý dirigent **Felix Mottl**. Podle očitých svědectví, jmenovitě pěvce A. A. Alexandrova, byl po provedené zkoušce Mottl úplně překvapen kvalitou provedení daného díla ze strany orchestru a sboru Mariinského divadla. Očekával pravděpodobně standardní provedení Wagnera, obvyklé u provinčních divadel, takže byl prostě do krajnosti udiven rozsahem, kvalitou a úrovní provedení – zkrátka vším! Po představení Mottl Nápravníkovi upřímně blahopřál za bezvadnou inscenaci opery a její ideální pojetí. Ti, kdo Mottla znali a vyznali se ve složitosti Wagnerových oper chápali, jak důležitá tato blahopřání pro Nápravníka byla, jak si jich cenil.

V lednu 1910 uplynulo 50 let od založení RHS. Nápravník se bohužel nemohl oslavy zúčastnit, poněvadž v té době trpěl horečnatým onemocněním, nejen krajně nepříjemným, ale i nanejvýš nebezpečným. K velké radosti všech se Nápravníkovi podařilo nemoc překonat a už v únoru roku 1911 dirigoval poslední operu C.A. Kjuiho – „Kapitánskou dcerku“. Přibližně ve stejné době přijalo ředitelství Mariinského divadla nového mladého a talentovaného dirigenta, Nikischova žáka **Alberta Coatese**, ale ne jako pomocníka Eduarda Franceviče, nýbrž na jeho stejné úrovni. Poněvadž už víme blíže o poměrech, které vládly na ředitelství divadla, neudiví nás, že o přijetí nového „kolegy“ se Nápravník dověděl až z novin....

14. února roku 1911 byla tedy uvedena pod Nápravníkovým řízením poslední opera C. A. Kjuiho – „Kapitánská dcerka“. Byla to benefice pro zasloužilého umělce O. O. Palečka, jako odměna za 40 let služby v divadle. Nápravník by býval rád předal dirigování této opery svým pomocníkům, ale Kjuj ho uprosil, aby se této práce ujal sám, s čímž nakonec Eduard Francevič souhlasil. Jak bylo uvedeno výše, pouštět se do sporů s Kjuim nebylo radno, takže i Nápravník se do jisté míry obával svárlivého generála. Současně si ale Kjuj dirigenta Nápravníka velice vážil, proto také tolik naléhal, aby to byl právě Nápravník a nikdo jiný, kdo by uvedl jeho poslední operu, kterou sám autor nazýval „Generálskou dcerkou“.

Uvádím několik příkladů z korespondence mezi Kjuim a Nápravníkem, které nám pomohou lépe pochopit jejich vzájemné vztahy. Tak například, co píše César Antonovič Nápravníkovi 8. listopadu roku 1910:

*„...Věnuji Vám své dílo 82 №2 pro orchestr....Slovo „věnování“ je příliš slabé, aby mohlo vyjádřit moji úctu a sympatie k Vám jako k nádhernému, pravdivému člověku, kouzelnému hudebníkovi, výbornému kapelníkovi, vždycky spolehlivému, vždycky laskavému.“*

Dále z dopisu ze 28. února 1911, který se týká nastudování „Kapitánské dcerky“ v Mariinském divadle:

*„...Je docela dosti možné, že ani zítra nepřijdu na zkoušku. Ale to mi vůbec nedělá starosti, protože jestliže příprava a inscenace opery probíhá pod Vaším vedením, pak na autora nezbyvá žádná práce a může se jenom radovat...“*

Nápravník se všemožně snažil, aby uvedenou operu Kjuiho představil v co nejlepším světle, ale ani to nepomohlo. Nepomohl ani vděčný Puškinův námět – „Kapitánská dcerka“ se v repertoáru neudržela, stejně jako ostatní opery tohoto autora.

6. ledna roku 1915 se Kjuj dožíval 80 let a Nápravník mu při této příležitosti zaslal blahopřejný telegram. Kjuj odpověděl:

*„Srdečný dík za Vaši vzpomínku a telegram. Nikdy nezapomenu, jak výborně a s jakou ochotou jste dirigoval všechny moje opery“.*

**12. /24. podle starého kalendáře/ srpna 1913 se Nápravník dožívá 74 let a 10.září téhož roku je to 50 let, kdy začal působit v Ruské opeře.** Jak jsem uvedl výše, tento den před padesáti lety byl prakticky první den jeho služby, ale ředitelství divadel, s odečtením několika týdnů, pokládalo za oficiální začátek až 28.listopad. Z důvodu svého neuspokojivého zdravotního stavu a narušené nervové soustavy se Nápravník samozřejmě jakýchkoliv oslav zřekl. Přesto když 10.září večer přišel do divadla, kde měl dirigovat „Pikovou dámu“, jeho dirigentský pult byl ozdoben květinami, orchestr mu zahrál zdravici, předávali mu dárky a květiny. Ale to nebylo zdaleka všechno: kromě spousty blahopřejných dopisů a telegramů, které ten podzim dostal, zavedli umělci 4.prosince při jedné zkoušce Eduarda Franceviče do foyeru, kde v přítomnosti celého tělesa byla slavnostně odhalena jeho busta – dílo sochaře D. S. Stělleckého a kde I. V. Jeršov jménem všech účastníků oslavy Nápravníkovi srdečně poblahopřál. Očití svědkové vyprávěli, jak byl Nápravník dojat, že nemohl vydat ze sebe ani slůvka a pouze mlčky se ukláněl a potom z toho všeho dojetí byl po několik dní jako nemocný a zcela neschopný aktivity.

Ani divadelní ředitelství nezůstalo při takovém významném výročí pozadu. Tak Těljakovskij podal ministrovi návrh na zasloužené ocenění Nápravníka „za vzornou usilovnou službu a významné zásluhy ve funkci kapelníka Ruské opery“. K tomuto návrhu bylo pak vydáno následující laskavé rozhodnutí:

„ 1/ Ponechat Nápravníka doživotně ve službě jako zaslouženého kapelníka imperátorské Ruské opery při zachování nynějšího jeho platu ve výši 9 000 rublů.  
2/Vyplatit Nápravníkovi jednorázově místo benefice odměnu ve výši jednoho ročního platu, to je 9 000 rublů.“

Nápravník ve svých zápiscích k tomuto píše:

„ *Za přímlovu ve věci štědré, laskavé milosti, která mi dává možnost bez nouze dožít zbytek mého dlouhého života, upřímně vděčím V.A.Těljakovskému, svému šestému řediteli za mých 51 let služby*“.

Nápravníková šlechetnost neměla hranic; poukázaných 9 000, poskytnutých jednorázově od ministerstva podle bodu 2 výše uvedeného rozhodnutí, totiž **Eduard Francevič věnoval jako stipendium pro syny členů orchestru v gymnáziu Lidumilné společnosti!**

U příležitosti 50 let Nápravníkovy hudební činnosti věnoval redaktor a vydavatel „Hudebních novin“ N. F. Findejzen celé 37. číslo svých novin Eduardu Franceviči a V. G. Valter, koncertní mistr orchestru Ruské opery, mnohaletý Nápravníkův spolupracovník, pak napsal článek, kde uvedl velmi zajímavé údaje o Nápravníkově práci v divadle, o jeho vztazích s pěvci, s orchestrem a sborem.

Všechny tyto údaje byly vysoce zajímavé nejen pro profesionály, ale i pro široký okruh publika. Toto publikum nicméně ani netušilo, že z bývalého Nápravníkovy vlivu v divadle nezbylo téměř nic. Za Těljakovského byl Nápravníkův vliv nepatrný, ředitel rozhodoval o velkých a malých otázkách, aniž by se ptal na názor hlavního dirigenta, to znamená Eduarda Franceviče. Ale mravní Nápravníkovy autorita byla jako dříve neotřesitelná, každý si jeho slov vážil – mluvil vždycky k věci. Přicházeli k němu mnozí spolupracovníci se svými problémy a Nápravník žádného z nich nenechal v nouzi. Přestože ve skutečnosti měl velmi ohraničené možnosti ovlivnit tu či onu situaci v životě divadla, přece jen se mu dařilo občas vyřešit neřešitelné. K těm neřešitelným věcem například patřilo i znovupřijetí do služby nápovědy N. M. Safonova, který ztratil částečně zrak a kterého ředitelství chtělo propustit do předčasného důchodu o dva roky dříve za halěrový důchod, aby mu později nemuselo platit důchod vyšší. Nebo případ sbormistra I. A. Pomazanského, kterého chtěli stejně jako Safonova propustit do předčasného důchodu ze stejných příčin – aby mu pak nemuseli vyplácet vyšší důchod. A takových případů bylo 20 až 30 !



15. srpna roku 1914 zemřel skladatel Anatolij Konstantinovič Ljadov /1855-1914/. Připomínám, že to byl syn K. N. Ljadova, bývalého dirigenta Ruské opery do roku 1869, kdy ho pak nahradil právě Nápravník. Ljadov mladší choval k Nápravníkovi vřelě city, prakticky ve všech otázkách vždycky nacházeli kompromis. Zvláště „problémovými“ byly jejich spory, týkající se krácení ve Ljadovových operách. A tady byl Nápravník jako vždycky neústupný.

Brzy po Ljadovově smrti ztratila ruská hudba další dva svoje vynikající představitele: 4. dubna 1915 nešťastnou náhodou zemřel pouze 44-letý „ruský impresionista“ A. N. Skrjabin, který zdaleka neřekl poslední slovo k té době. Jeho pohřbu se účastnil i jeho bývalý profesor S. I. Tanějev, i když se už dávno zřekl svého novátorského žáka; sám Sergej Ivanovič na pohřbu silně nastydl a za dva měsíce nato, 6. června 1915, zemřel na zápal plic.

Byl první rok První světové války, ale představení v imperátorských divadlech pokračovala. Nápravník churavěl a jen zřídka dirigoval na představeních. **23. prosince 1914 naposledy zaujal své místo v orchestru a ujal se taktovky. Ale ani on sám, ani nikdo jiný nevěděl, že je to konec. Souhrou okolností, zcela náhodou, šlo tentokrát o jeho vlastní operu „Francesca da Rimini“.** *Podle svědectví jeho syna, Vladimíra Eduardoviče, se Nápravník vrátil ten večer domů s kyticí červených růží v rukou, jako by to byl pozdrav na rozloučenou od petrohradského publika.*

Začátkem roku 1915 Nápravníkovo utrpení tak zesílilo, že jej lékaři přemluvili podrobit se operaci. Eduard Francevič se podrobil ne jedné, ale pěti operacím! Data jeho prvních tří operací: 13. února 1915, 15. března 1915, 5. května 1916. Po třetí operaci se stav Eduarda Franceviče poněkud zlepšil, mohl dokonce poprvé za poslední roky jet v létě na chatu, samozřejmě ne na svoji, ale - kvůli válce - do vsi Trubnikovo v Nikolajevské oblasti. V té době se na žádost svého syna zabývá psaním krátkých memoárů, ze kterých já pak mnohé uvádím v této kapitole. Tyto zapsané vzpomínky jsou pro současné hudebníky velmi cenné, poněvadž nejen přibližují Nápravníkovo myšlení, jeho pohled na svět, názory a hudební záliby, a nám poskytují nový pohled do „vší té hudební kuchyně“ té doby.

23. srpna 1916 byl Nápravník operován počtvrté a 20. října popáté. Po této poslední operaci oslabený organismus Eduarda Franceviče nevydržel, dostavil se zápal jako důsledek nějaké infekce při operaci. Zvýšila se mu teplota, která přetrvávala až do konce jeho dní.

**Eduard Francevič Nápravník zemřel v noci na 10. / 23. podle starého kalendáře/ listopadu roku 1916 dvacet minut po jedné hodině po půlnoci v nemocnici v ulici Čerňyševského.**

Následující den po jeho smrti se ve foyeru Mariinského divadla konala zádušní mše z iniciativy členů operního tělesa, které bylo přítomno v plném počtu. 120-členný sbor zazpíval „So svjatymi upokoj“ a „Věčnuju pamjat“. Orchester za řízení dirigentů divadla zahrál pak řadu hudebních úryvků z děl zesnulého. J. V. Jeršov před Nápravníkovou bystou, odhalenou ve foyer v roce 1913, pak pronesl řeč na rozloučenou.

V den pohřbu šel za rakví, se zvláštním povolením, celý dechový orchestr Finského pluku, který tak často hrával pod řízením Eduarda Franceviče v těch operách, kde bylo potřeba vojenské hudby.

Při smutečním zpěvu u rakve velkém chrámu Novoděvičího kláštera zpíval kromě obvyklého sboru jeptišek také úplný sbor Ruské opery a u rakve drželi stráž umělci, členové divadla.

Je to jeden z důkazů, jak velice byl Nápravník v divadle milován, a to nejen v divadle, ale i v celém Rusku.

Nápravník byl pohřben v rodinné hrobce rodiny Nápravníkových v Petrohradě. Petrohradská městská rada na svém zasedání 16. listopadu 1916 uctila památku zesnulého povstáním a minutou ticha. Reagovala tak na zprávu o Nápravníkově smrti, v jehož osobě ruský hudební svět mnoho ztratil. Rada dále rozhodla:

1/ Vyjádřit rodině zesnulého hlubokou soustrast;

2/ Zřídit v Petrohradské konzervatoři dvě stipendia se jménem zesnulého;

3/ Na domě, kde žil E. F. Nápravník, umístit mramorovou pamětní desku.

Kolektiv Ruské opery pak umístil na dirigentské místo v orchestru /na dirigentském pultu/ kovovou pamětní destičku s Nápravníkovým jménem.

Nápravníkově jméno zakotvilo i v ruské umělecké literatuře; tak například v roce 1874 Apuchtin napsal báseň „Pěvec v táboře ruských vojáků“ a v roce 1880 F. M. Dostojevskij jej vzpomenul ve svém známém románu „Bratři Karamazovi“.

Při shrnování výsledků práce E. F. Nápravníka v Mariinském divadle si připomeneme následující fakta: **za 51 let a 4 měsíce svého působení v uvedeném divadle Nápravník dirigoval opery 4131 krát. 80 děl nastudoval a uvedl osobně on. 30 oper bylo uvedeno do jeho příchodu do Ruské opery v roce 1863 a tyto opery pak byly uváděny za jeho řízení, 26 oper nastudovali po roce 1884 jeho pomocníci, ale za jeho bezprostředního vedení.**

Bohužel, jméno Eduarda Franceviče Nápravníka je dnes téměř zapomenuto. Jeho díla, až na vzácné výjimky, se neuvádějí, z jeho oper se velmi zřídka hraje pouze „Dubrovskij“. Když končím uvedenou kapitolu, chtěl bych tedy věřit, že tato přispěje k oživení zájmu o tuto vynikající hudební osobnost a rovněž přispěje k popularizaci Nápravníkovy hudby v celém světě.

a umění nuance v interpretaci“ – jev, jak bylo zdůrazňováno, „výjimečný v praxi soukromých představení“ /104/6B, 985/. Velký úspěch sklídili J.Vajda-Korolevič, A.F.Myšuga a další.

Byla uvedena „Gioconda“, dále „Nero“, „Evžen Oněgin“, „Romeo a Julie“, „Faust“, „Aida“, „La traviata“, „Carmen“, „Opričnik“, „Samson a Dalila“ a „Piková dáma“. V těchto operách vystupovali takoví známí umělci jako Figner, Sibirjakov, Bolšakov, Guščinová a Aslanovová. Ze zahraničních umělců byla v divadelním tělese krátkodobě činná italská zpěvačka Livia Berlendiová, která vystupovala v „Pikové dámě“ a v italských operách „Zaza“ a „Komedianti“ R.Leoncavalla, v Thomasově „Mignon“, v Mascagniho „Sedláku kavalírovi“ a v opeře „Andrienna Lecouvreur“ – italský skladatel F.Chilea / v poslední opeře vystupoval italský dirigent Golisciani/.

Složení divadelního tělesa se stávalo stále více internacionálním, spěch v práci se stále zvyšoval, zatímco potíže se nezmenšovaly, spíše naopak jich přibývalo. Přesto, nehledě na všechny problémy - pro nezasvěceného buď zjevné nebo skryté, měl Suk k dispozici vynikající pěvce-interprety. Takovým byl například veliký Titto Ruffo, kterého kníže Cereteli pozval z Itálie, a který s ohromným úspěchem vystoupil ve „Faustovi“, „Démonovi“, „Otellovi“ a „Trubadúrovi“; dále to byl jeden z nejlepších interpretů tenorových partů L.M.Klementějev, který v té době se nacházel na vrcholu svých sil a svého hlasu, dále tu byla i M.I.Dolinová se svým nádherným kontraaltem a výraznou dramatickou hrou, dále také A.P.Antonovskij, který učaroval posluchačům silou a krásou svého mohutného basu-profundo a L.Berlendiová – jedna z nejtalentovanějších dramatických pěvkyně. Suk, který měl takto k dispozici takovéto nádherné interprety, pracoval se soubory s nadšením, takže i nevelký orchestr se pod vlivem umění velkých mistrů doslova změnil. Práce bylo spousta, stejně jako v uplynulé sezóně. Kromě klasických operních děl byla dávána „Tosca“, dále „Zaza“, „Sedlák kavalír“ a „Komedianti“... V této poslední opeře vytvořil T.Ruffo „přímo velkolepou postavu Tonia, v jejíž polokomických odstínech přímo plasticky vystupuje ublížená, znetvořená lidskost“ /104,7/.

Vynikající vystoupení T.Ruffova v „Démonovi“, „Rigolettovi“ a dalších operách pod Sukovým řízením zakončila sezónu, a tím končí dirigentova spolupráce s majitelem divadla Ceretelim – tentokrát už navždy.

Sukova úspěšná vystoupení v sezónách Nové opery silně napomohla upevnění jeho věhlasu jako jednoho z nejlepších dirigentů v Evropě a v Rusku. „Na takového dirigenta může být hrdá kterákoliv přední operní scéna“, - psal dopisovatel novin „Nový život“. – „V soukromé opeře se p.Suk nemůže plně rozvinout, poněvadž chybí vhodní interpreti jeho uměleckých požadavků“ /131/1a/. Zdá se, že tento názor sdíleli mnozí. Dopisovatel jiných novin píše – ne bez politování: „Příští sezónu bude /Suk/ dirigovat v Kyjevě místo v Petrohradě... proč vedení Mariinského divadla nedojde, že by ho mělo pozvat alespoň na několik představení nebo mu dát k novému nastudování nějakou operu? Existují přece pohostinská a premiérová vystoupení pro pěvce; proč se systém kancelářských předpisů a ustanovení uplatňuje pouze u dirigentů? Na čem je tento systém založen – na kancelářské zkušenosti, nebo na příbuzenských svazcích – to nevíme; zato víme, že za poslední čtvrtstoletí tento systém prokázal jenom svou jasnou zbytečnost! Nezpochybnitelný talent p.Suka a jeho zkušenost dokazují, že tento dirigent je mnohem důležitější, než kancelářské předpisy...“ /104/7a, 704/.

Suk zahájil sezónu v Borodajově divadle operou „Aida“. Hned za ní zde byl dáván pod jeho řízením s velkým úspěchem „Evžen Oněgin“, dále „Piková dáma“ a „Faust“. Sukův pobyt v Kyjevském operním divadle však nebyl dlouhý. 2.září dostává od M.N.Kuzněcovové – Benuové telegram: „Teljakovskij nabízí místo dirigenta v Moskvě, je nutný Váš brzký pří-



jezd do Petrohradu. Telegrafujte“ /178/1/. Suk samozřejmě přijet nemohl, protože téměř každý večer měl přece nové představení. Druhý telegram došel 6.září od vedoucího moskevské kanceláře – N.K.von Boola: „ Pokud souhlasíte s podmínkami, sdělenými pí. Benua-Kuzněcovou, přijďte aspoň na den do Moskvy“ /178/1/. 8.září následoval třetí telegram: „ Souhlasím. Telegrafujte, kdy můžete přijet. Smlouva na dva roky bude připravena. Von Bool“ /178/1/. 12. září noviny „Kyjevský hlas“ napsaly: „ V.I.Suk, z jehož přítomnosti za dirigentským pultem jsme měli takovou radost, obdržel pozvání na místo dirigenta v Moskevském imperátorském divadle. My můžeme jenom blahopřát Moskevskému divadlu k získání takového významného hudebního velikána, jakým V.I.Suk je“ /124/.

### **Slavné desetiletí ve Velkém divadle** **1906-1916**

Po svém příjezdu do Moskvy podepisuje Suk na ředitelství imperátorských moskevských divadel smlouvu na dobu od 16.zář 1906 do 1.zář 1908 /181/6/. Za nedodržení smlouvy v Kyjevě zaplatil V.A.Teljakovskij penále ve výši dvou tisíc rublů kyjevskému majiteli divadla M.N.Borodajovi a V.Sukovi poskytl prostředky na přejezd do Moskvy a postaral se o zabezpečení jeho dosti slušné existence. V kanceláři imperátorských divadel pozvání dirigenta – cizince odsuzovali: „Čecha jsme zasypali všemožnou pozorností. Ani zlata jsme nelitovali, i když, jakým se ve skutečnosti ukáže, to ještě uvidíme. Zatím by nam býval stačil i Fjodorov...“/175/44/. Ne, v té době jim N.A.Fjodorov už opravdu nestačil. Ani nemocný starý Altani už jasně nezvládal tíži úkolů hlavního kapelníka. Jeho pomocník a zástupce U.O.Havránek svou veškerou energii a tvůrčí elán věnoval sboru, který se stal jednou z nejvýraznějších hudebních pozoruhodností Moskvy. J.J.Plotnikov a N.A.Fjodorov, v podstatě dobří hudebníci – praktici, však měli málo zkušeností, nebyli příliš spolehliví pro funkci dirigentů a vůbec svými schopnostmi neodpovídali umělecké úrovni Velkého divadla, vůbec se nemohli rovnat s F.I.Šaljapinem, L.V.Sobinovem, A.V.Něždanovovou, V.R.Petrovem a dalšími pěvci, jejichž představení měli často jako dirigenti řídit. S.V.Rachmaninov, pozvaný v roce 1904, který předtím řídil Soukromou operu S.Mamontova\* a který udělal mnohé pro obnovení tvůrčího ovzduší Velkého divadla, nezamýšlel stát se operním dirigentem. V.A.Teljakovskij o něm píše: „ Bylo hned vidět, že dirigentem opery dlouho nezůstane; měl velké požadavky, jeho povinnost od něho vyžadovala mnoho času a stála ho mnoho nervů“ /75, 143/.

Za dvě sezóny práce udělal Rachmaninov nicméně mnoho: dovedl ke kvalitativně nové úrovni orchestr, řadu představení zbavil rutiny a šablon, nově zazněla také taková představení jako „Život za cara“, „Rusalka“, „Boris Godunov“, „Kníže Igor“, „ Opričnik“, „Píková dáma“, „Evžen Oněgin“, „Démon“, „Pan vojevoda“, kromě toho byly skvěle uváděny opery samotného Rachmaninova – „Aleko“, „ Skoupý rytíř“, „ Francesca da Rimini“. Při zvyšování interpretačního mistrovství hudebníků v nich Rachmaninov současně zdokonaloval jejich hudební vkus, odkrýval před nimi jiné světy, než ty všední. Ze služby odešel v prosinci roku 1905 a s jeho odchodem kolektiv Velkého divadla ihned ostře pocítil nedostatek vysoce kvalifikovaného zkušeného dirigenta. Vznikla naléhavá potřeba náhrady za Rachmaninova. Byl potřebný takový člověk, dirigent, hudebník-umělec, který by byl na úrovni Rachmaninově, který by pokračoval v jeho díle přibližně na stejné úrovni a který by se stal vedoucím a duší kolektivu, kterému by věnoval všechny svůj život. **A takovým člověkem se stal Váša Suk.** Měl pověst jednoho z nejlepších operních dirigentů Ruska, měl za sebou dvacetiletou zkušenost bezvadné práce, byl znám jako vynikající hudebník, jemný a hloubavý interpret, hluboce si vážící a milující hudbu ruských skladatelů, zvláště Čajkovského, Rimského-Korsakova a A.Rubinštejna.

Když mluvím o Sukově práci ve Velkém divadle, nemohu se nezmínit o tom, jak se vytvářely vztahy mezi Sukem a jeho vynikajícím krajanem, který stál v čele Mariinského divadla – **E.F.Nápravníkem**. Uvádím úryvek z jednoho dopisu E.F.Nápravníka V.I.Sukovi z 1.února roku 1908:

---

1/\* S.Rachmaninov stál v čele opery S.Mamontova v letech 1896-1898 /pozn.aut./.

„Milý Vjačeslave Ivanoviči, Vaše široké znalosti ve světě opery jak Moskvy tak i mimo ni mě nutí obrátit se na Vás s prosbou, abyste mi sdělil, jestli znáte umělce-sólisty s vynikajícími hlasy a scénickým nadáním, počínaje sopránem a konče basy, pro hlavní vedoucí role. Jestliže ano, pak mi, prosím, sdělte jejich příjmení, jména, jména po otci a uveďte jejich adresy. Za splnění své prosby Vám předem děkuje Vám upřímně oddaný E.Nápravník“ /58, 79-80, 185/.

Poté, co stanul v čele jedné z hlavních operních scén Ruska, byl V.Suk svědkem a účastníkem téměř všech hlavních hudebních událostí v období předrevolučního operního divadla začátku 20.století.

Vrchol umění A.Něždanovové, F.Šaljapina, L.Sobinova, V.Petrova, D.Smirnova, G.Baklanova, I.Gryzunova... Suk byl spoluúčastníkem jejich tvůrčích hledání a uměleckých úspěchů a v následujícím období prožíval radost z příchodu nových sil – E.Stěpanovové, K.Děržinské, N.Obuchovové, Gr.Pirogova, S.Migaje, J.Katulské a mnohých dalších. Toto období je také pokládáno za období vyhraňování operní režie. V.Suk mnohokrát pracuje s takovými vynikajícími režiséry, jakými byli například V.Škafer, V.Losskij, T.Lapickij, A.Sanin a A.Petrovskij. V té době už ve Velkém divadle působil vynikající „kouzelník“ jevištní výpravy K.Valc, ale tehdy už o sobě dával i hodně vědět vynikající dekoračně-malířský talent K.Korovina, pak i F.Fjodorovského.

Výborný orchestr s nejlepšími uměleckými osobnostmi Ruska, byl pružným nástrojem v dirigentových rukách a dával nakonec Sukovi možnost plnit nejjemnější umělecké úmysly dirigenta...

Nebylo by ale správné omezovat Sukovu činnost pouze na stěny Velkého divadla. Jistě vstupuje do čilého života Moskvy s jejími hudebními událostmi i jako symfonický dirigent. Moskevská konzervatoř už v prvním měsíci Sukovy práce v Moskvě se obrací na ředitelství Velkého divadla se žádostí, aby dirigent mohl řídit symfonické koncerty, konané v jejich prostorách. V.A.Teljakovskij je ochoten vyslat V.Suka i do Petrohradu, aby se tam tento účastnil symfonických koncertů /58-54/. 21.října roku 1906 na Rachmaninovo doporučení se konalo první Sukovo vystoupení jako symfonického dirigenta. Brzy pak nahradí i samotného Rachmaninova na koncertech Kroužku milovníků ruské hudby Kerzinových a to 22.prosince roku 1906 a 2.února roku 1907. V letním období pak až do roku 1914 se Suk účastní koncertů v Sestrorecku, které se mezitím staly známými.

Moskva poskytla Sukovi spoustu nových uměleckých dojmů. Snažil se nechybět na vystoupeních S.Rachmaninova, A.Zilotiho, A.Nikische, F.Mottla a E.Colonna. Snažil se navštěvovat koncerty C.Debussyho, P.Casalse, F.Kreislera, E.Ysayeho a „Českého kvarteta“. V divadle a na koncertní scéně Suk vždy sledoval nová dirigentská jména a formování nové generace dirigentů – E.Kupera, N.Golovanova, S.Vasilenka, S.Kusevického, A.Pazovského a N.Malka.

V té době byli stále ještě na vrcholu svých životních a tvůrčích sil N. A. Rimskij-Korsakov, A. N. Skrjabin, S. I. Tanějev, S. V. Rachmaninov, N. K. Metner, A. K. Glazunov a mnozí další.

Soukromá opera S. Zimina, která podobně jako předtím Mamontova opera, objevila mnoho výrazných talentů, uváděla na své scéně opery ruských skladatelů, které nebyly dávány na scénách imperátorských divadel. Moskevské Umělecké divadlo, které řídili jedni z největších divadelních režisérů světa – V. I. Němirovič-Dančenko a tvůrce vynikající teorie o převtělování herce – K. S. Stanislavskij. Oba aktivně rozvíjeli nové principy divadelního umění.

O tom všem by mohl vyprávět V. I. Suk, kdyby se ho někdo tázal na atmosféru, ve které žil, když nastoupil do Velkého divadla v Moskvě.

Ale teď se vrátíme k **prvnímu Sukovu vystoupení ve Velkém divadle, které se konalo**

**3. října roku 1906.** Vjačeslav Ivanovič zahajoval „Aidou“ G. Verdiho. Tato opera je dirigenty odedávna považována za krajně obtížnou, je v ní mnoho monumentálních scén a výrazných sborových epizod. Přesto, když vycházíme z dochované kritiky v tisku, „Aida“ se Sukovi povedla. Všichni se shodli na tom, že v Sukově osobě Moskva získala všestranně zkušeného dirigenta, výborného hudebníka, citlivého vedoucího souboru a výrazného umělce. Byla zdůrazňována barvitost a výraznost předehry a Radamesova průvodu, mistrovské provedení scény v chrámu / „jaké akcenty, jaká nádherná gradace odstínů, jaké piano!“ – rozplývá se kritik /147/1b/. I druhé kritiky představení nadchlo: „Finále druhého dějství vyvolalo nejživější ovace novému dirigentovi“ /174/68/.

Asi nejrozsáhlejší hodnocení o prvním Sukově vystoupení ve Velkém divadle bylo tehdy uvedeno v novinách „Ruské slovo“. Uvádím část z tohoto hodnocení: „První vystoupení nového dirigenta orchestru Velkého divadla zaujalo celou hudební Moskvu. Představení plně splnilo všechna očekávání moskevského publika. Pan Suk toto publikum hned zaujal velkolepě provedenou předehrou k opeře. Zaujal – a tak to zůstalo. Dirigent se projevil jako velký znalec své věci, který umí podřizovat svým přáním kolektiv interpretů – sbor, orchestr, herce – a získat od nich všechno, co je potřeba. Ve velkých scénách „Aidy“ se tyto dirigentovy vlastnosti projeví zvláště výrazně. Tak působivě, silně, s takovým nadšením tyto scény ve Velkém divadle dosud nebyly předváděny“ /147/1a/. Bylo zde „všechno, co si člověk může přát: i něžnost poezie, i bouře vášní a horký a přímo tropický temperament“ /147/1b/.

Ale mezi nadšenými projevy byl jeden, který se poněkud lišil od všeobecného nadšení a hodnocení. Toto odlišné hodnocení je zajímavé a může se dokonce zdát podivným. Jeho autor – Kruglikov, když hodnotil úspěch opery jako celku, píše následující: „Já bych řekl, že nový dirigent Velkého divadla je hlavním „viníkem“ takovéto „Aidy“. Byl téměř sám. Pěvci mu vůbec nepomáhali, spíš mu jakoby překáželi, přičemž velmi zřetelně! Sbor, orchestr a on udělali všechno“/147/1b/. Nabízí se otázka, jak tento názor chápat? Aby ve Velkém divadle, kde vždy pracovali nejlepší profesionálové ve svém oboru, mohlo dojít k něčemu takovému... Co se za tím mohlo skrývat? Sabotáž určité skupiny pěvců, nedostatečný počet nutných zkušek, běžná rutina, slabé obsazení – nebo to byly zcela jiné důvody? Pokusme se v tom všem trochu zorientovat.

Nesmíme si myslet, že nového dirigenta přivítali všichni s otevřenou náručí. Suk, který se pustil energicky do práce, ne všem vyhovoval. Zvláště pak ne divadelní kanceláři, kterou ředitel imperátorských divadel Těljakovskij jakoby obešel.

V té době měly problémy ve vztazích k divadelní kanceláři i takové vynikající osobnosti jako S. V. Rachmaninov a F. Šaljapin. Přičemž příčiny, kvůli kterým jejich vztahy k úředníkům nebyly právě ideální, byly zcela objektivního rázu – vedení se stále totiž „míchalo“ do práce a nutilo předělávat inscenace. Často byly takové zásahy zcela nepotřebné, dokonce škodlivé. V Sukově případě byly příčiny téměř stejné a vedly ke stejné situaci, uvedené výše. „Přistěhovalci“, který navíc měl na celou řadu divadelních inscenací svůj vlastní názor, dále stanul na místě hlavního dirigenta, bylo nutno z různých příčin a důvodů už první týden jeho práce dát pocítit „kdo je tady pánem!“. Incident k tomu pak byl přímo „vycucán z prstu“. Ještě v době působení S. Rachmaninova ve Velkém divadle bylo v plánu uvedení opery N. A. Rimského-Korsakova „Sadko“. Po Rachmaninově odchodu pověřila divadelní kancelář bez souhlasu autora opery jejím provedením N. A. Fjodorova, který do té doby **žádnou operu neinscenoval**. Když se Rimskij-Korsakov o tom dověděl, nebyl s touto situací spokojen. Kromě toho už věděl, že v divadle pracuje jeho oblíbený dirigent V. Suk, který operu „Sadko“ nejménou výborně inscenoval v různých městech Ruska. Nikolaj Andrejevič, který se nehodlal se vzniklou situací smířit, se tedy rozhoduje napsat dopis na adresu ředitelství se

žádostí, aby práce na inscenaci opery byla svěřena jmenovitě V. Sukovi. A samotnému Vjačeslavu Ivanoviči napsal toto: „Velevážený Vjačeslave Ivanoviči! Budu nesmírně rád, jestliže „Sadko“ bude nastudován a uveden pod Vaším řízením. Říkal jsem o tom už V. A. Těljakovskému a dnes jsem napsal panu von Boolovi. S upřímnou úctou Váš N. A. *Rimskij – Korsakov*“ /186/1; 58,22/. 18. září v dopise Fjodorovovi vysvětluje pak Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov svoje rozhodnutí svěřit operu V. Sukovi následovně: „Vás já vůbec jako dirigenta neznám, nic jsem o Vás neslyšel, zatímco pana Suka znám dlouho a vysoce si ho cením“ /58/74/. Avšak ředitelství se rozhodlo ukázat zásadovost.

Suk, který byl světu divadelních intrik a různic zcela vzdálen, byl neočekávaně vtažen do víru divadelních zákulisních machinací. Divadelní kancelář začala chránit „stavovskou čest“, Fjodorov, jí a některými svými přáteli-sólisty popichovaný, protestoval a bulvární tisk se už těšil na další senzaci /136/. Ve skutečnosti pak mohlo být všechno vyřešeno značně jednodušeji. Podle svědectví Lipajeva Suk řekl: „Kdyby se nikdo nemíchal do naší záležitosti s Fjodorovem, bylo by líp. Nikolaj Alexandrovič je příjemný člověk. Řekl, že on dokonce původně žádal ředitelství, aby operou pověřili mě, ale tam trvali na tom, že se mnou to ještě počká a mohu se uplatnit jako dirigent v nové opeře ve Velkém divadle. Nikolaj Alexandrovič si byl vědom, že s přípravami pozvání skladatele na zkoušky příliš pospíchal. Nakonec mi podal přátelsky ruku a rozloučili jsem se, jakoby se nic nestalo“ /175, 53-54/.

Ale to byl teprve začátek konfliktu. Někteří z neznalosti, druzí úmyslně, třetí ze soucitu k Fjodorovovi začali zaujímat nesmiřitelnou pozici k „uzurpátorovi“ V. Sukovi. Mnozí herci, jmenovitě S. A. Sinicynová, vystupující v roli Něžaty, představovali přísně odsuzující pozici ve vztahu k V. Sukovi. K tomu dosti přispívala divadelní kancelář. Zkoušet v takovýchto podmínkách bylo prostě nemožné.... Takže v takové atmosféře pracoval Suk na opeře „Sadko“ a ve stejné nervózní atmosféře pak pokračovala i práce na opeře „Aida“. Takže nyní Kruglikovova slova o „roli“ pěvců v „Aidě“ dostávají nějaké vysvětlení. Nesmíme opomíjet tuto k Sukovi nepřátelskou situaci ani když čteme pozoruhodné recenze k premiéře „Sadka“, která se konala 24. října, tři týdny po uvedení „Aidy“ se Sukem. Ale umění V. Suka nakonec zvítězilo. Dovedl sehrát a upevnit kolektiv, zaujmout ho zajímavými tvůrčími úkoly. Práce na opeře „Sadko“ po Fjodorovově odchodu postupovala rychle vpřed a když herci viděli V. Suka při práci, začali mu důvěřovat a přijali ho do své umělecké rodiny.

Rychlost, s jakou příprava představení pokračovala, zasluhuje pozornosti. Velkou roli při tom hrála samozřejmě zkušenost, vždyť Suk uváděl „Sadka“ už v roce 1899. Zřejmě nebude daleko od pravdy, když předpokládáme, že pro dosažení efektivních uměleckých výsledků použil Suk sobě vlastní metody rychlé přípravy představení, které praktikoval v různých provinčních divadlech. Dodejme, že zkrácené lhůty a nervózní atmosféra, vládoucí na zkouškách, dokonce na počátku vyžadovaly od Suka, aby používal dobře prověřené způsoby urychleného nastudování partitury, které se vždycky dobře osvědčily.

Pro režiséra a kolektiv to bylo období vzájemného poznávání, období vzájemného studování možností. Teprve po „Sadkovi“ a řadě jiných inscenací dojde ke vzájemnému pochopení mezi Sukem a operním kolektivem, ke vzájemnému sblížení, kdy obě strany najdou společnou a jediné možnou cestu v práci. V prvních měsících bylo pro V. I. Suka dosti těžké vystihnout psychologii kolektivu a používat intenzivní metody práce nebylo tedy tak lehké. Ale i Suk brzy pochopil, že pro práci s takovým akademickým kolektivem, jako je Velké divadlo, se zdaleka nehodí všechno, čemu ho naučila praxe urychlených příprav představení v soukromých divadlech. Ale zatím v „Sadkovi“ pomohla Sukovi znovu jeho zkušenost, znalosti, železná vůle a vytrvalost a organizační talent a zapálení pro věc.

Zkoušky jednohlasně potvrzovaly Sukovo tvůrčí vítězství. S. Kruglikov například psal:

„Jaká je to krása, jaké síla a šířka! Hle, co znamená svěřit opravdový orchestr bohatýrovi. Orchester a jeho nový dirigent Suk si hned získali přízeň publika. I jejich další práce je výborná, promyšlená, předvádějící všechnu krásu Korsakovovy orchestrace“ /24, 262/.

Výborné bylo i umělecké ztvárnění, v provedení mladého Korovina, který usiloval z jedné strany o stylizaci konkrétního života, životní opravdovosti a na straně druhé o zvýšení emocionálnosti, pestrost koloritu, výraznou dekorativnost scénického ztvárnění, které jakoby bylo zrozeno hudbou.

Harmonizaci uměleckého dojmu z představení přispívali i vynikající interpreti: Bonačič, který vytvořil obraz pěvce-básníka „Sadka“; dcera mořského krále, okouzující křišťálovou čistotou hlasu – Něždanovová; dále v inscenaci vystupovali jako „hosté“: Porubinovskij /Varjažský/, Smirnov /Indický/ a Gryzunov /Vedenecký/. Pěvec Losskij vytvořil velmi výrazný, barvitý obraz Dudy. Poznamenejme, že v dalších představeních vystupoval také V. Petrov a také hostující z Petrohradské opery Jeršov /Sadko/ a Šaljapin /Varjažský host/.

Ve Velkém divadle uviděl Suk svoje давнэ přátele a kolegy, kteří působili trvale v divadle od onoho památného roku 1882. Ulrich Havránek, stále ještě plný síly a zapálený pro věc, připravil se svým sborem ke znovuuvedení Mozartovu „Kouzelnou flétnu“. N. Golovanov, který působil ve Velkém divadle od roku 1915, nejdříve jako Havránkův pomocník a potom se stal jedním z vedoucích dirigentů země, vyprávěl o vřelém a dojemném přátelství dvou „milých stařečků“, veteránů scény, dvou Čechů-krajanů – Havránka a V. Suka, kteří věnovali celý svůj život službě ruskému umění /172/.

Suk se setkával i s Altanim, v jehož prospěch na rozloučenou byl uveden „Evžen Oněgin“ Čajkovského. Jako projev úcty a uznání k Altanimu, který udělal tak mnoho pro rozvoj ruské opery a Velkého divadla jmenovitě, si na tomto benefičním představení přáli se zúčastnit vynikající interpreti té doby – významní představitelé nové generace operních pěvců – Něždanovová, Sobinov, Šaljapin, Baklanov, Azerskaja, Smirnov, Dějša-Sionickaja, Losskij a další. Představení, které se konalo 1. listopadu 1906 a kterého se Altani ze zdravotních důvodů nemohl zúčastnit, řídil Fjodorov, a představení samo se stalo opravdovým svátkem a přehlídkou sil současného ruského operního umění.

Když známe Sukovu povahu, jeho živé a společenské způsoby, pak si ho bez jakýchkoliv zvláštních potíží dovedeme představit jako živě se zajímajícího o všechno, co se děje ve Velkém divadle, na zkouškách anebo na daném představení.

Jako ve své době s Altanim, pak s Rachmaninovem, tak teď i se Sukem byla ve značné míře spojena renesance a obnovení společenského života ve Velkém divadle v nové etapě rozvoje. Důkazem toho je nová dirigentova práce – první inscenace opery Dargomyžského „Kamenný host“ v nové redakci Rimského-Korsakova /premiéra se konala 16. prosince 1906/; tato inscenace následovala po „Sadkovi“. Tisk věnoval této události tehdy velkou pozornost. Tak například J. Engel napsal: „Inscenace „Kamenného hosta“ je v mnohých směrech tak živá, na jakou nejsme ve Velkém divadle zvyklí /scéna souboje například/“ /144/3b/.

Připomínám, že emocionální puls, dramatický kolorit scény souboje vytvářel v orchestru V. I. Suk. A přes jednotlivá nařčení z přílišného energického zdůrazňování orchestru, se kritika shodovala v tom, že dirigent se se svým úkolem vypořádal bezvadně. N. Kočetov například napsal: „„Kamenný host“ je přece vytvořen z detailů, podrobností a jednotlivých rysů. Hudební myšlenka v něm je proměnlivá, tak pohyblivá, že sledovat ji se podaří pouze při největší pozornosti. Tuhle operu není snadné ani provést /.../. Suk realizoval tuto operu velmi dobře, neustále udržoval sílu orchestru v patřičných mezích při velmi zřetelném zdůrazňování všech podrobností partitury“ /130/2/.

V sezóně se konala ještě další událost: jako vzpomínku 50-letého výročí dne smrti M. I. Glinky dirigoval Suk 5. února roku 1907 operu „Ruslan a Ludmila“. Představení mělo slav-

nostní charakter a shromáždil se výkvět Moskvy. Před zahájením, při otevřené oponě před bustou M. I. Glinky, ozdobenou vavřínovými věnci, zazpíval sbor s doprovodem orchestru „Slavsja!“. V představení samotném pak vystoupili význační pěvci – M. Cybuščenková /Ljudmila/, V. Petrov /Ruslan/, D. Smirnov /Bajan/, V. Losskij /Farlaf/ a mnozí další. Úcta, kterou Suk choval k Glinkově tvorbě a k operě „Ruslan a Ludmila“ zvláště, se projevila v - tvůrčím způsobem nově zpracovaném - přístupu k partituře, v pečlivosti v práci na detailech, ve zvlášť zdůrazněném, optimistickém znění přehry a finále, v nádherné malebnosti svity tanců v zámku u Nainy.

Suk očividně stále hlouběji a hlouběji pronikal do specifiky práce s kolektivem, odhaloval pro orchestr nové detaily v partituře. Kritika ne náhodou zdůrazňovala tvůrčí charakter interpretace, „výborně nastudovanou souhru sólistů, kde lze pozorovat mnoho nových, úspěšně promyšlených rysů“/58,26/.

Poslední významnou událostí sezóny se pak stalo koncertní provedení dramatického oratoria H. Berliozova „Faustovo prokletí“ na scéně Velkého divadla kolektivem divadla /6. dubna 1907/. K provedení byli pozváni význačné osobnosti: V. R. Petrov /Mefistofeles/, D. Ch. Južin /Faust/, J. G. Azerskaja /Markéta/, V. A. Losskij / Brander/. Sukova úloha zde byla složitější než obvykle – prostředky orchestru bez obvyklých divadelních náležitostí byly hlavními uměleckými prostředky vyjádření velkých goetheovských zápletek. Ve své reakci na inscenaci napsal kritik Kaškin: „ Ve „Faustově prokletí“ má vedoucí roli orchestr a sbor a z této stránky se mohlo Velké divadlo pochlubit opravdu vynikajícími inscenačními prostředky, neboť orchestr a sbor máme výtečné. Nastudování bylo celé také velmi pečlivé. Dirigoval V. I. Suk - bravurně a v mnoha případech dokonce vynikajícím“ /147/2a/. Zdálo by se, že takové autoritativní hodnocení by stačilo. Ale současně se objevila celá řada recenzí, poněkud jiného tónu. Tak například co psaly jedny moskevské noviny: „ „Faustovo prokletí“ bylo zahráno velmi slabě... Herci byli dobří, avšak zpívali nějak bez nadšení. Řídili se pouze notami. Mnohem lépe vypadal orchestr, i když ani jemu se nepodařilo zvýšit obecný dojem z inscenace a oživit partituru. Ve „Faustově prokletí“ je spousta nádherných a vřelých stránek, které v duši p. Suka nenašly nebo našly málo odezvy, kterému se dokonce takové stránky jako Maďarský pochod povedly hůř než obvykle, a to už nemluvíme ani o baletu Sylfů. Ze scény vanul chlad a diváci si s sebou i chlad odnášeli“ /175,55-56/.

Je známý lhostejný poměr V. Suka ke kritice novinových zpravodajů: „ Když o mně píšou spravedlivě – například nadávají seč mohou, no dobrá, ale co když o mně píšou nespravedlivě?!“ – říkal nejednou. /175, 55/. Avšak v daném případě bych řekl, že i sám Suk pochopil, že Berliozovo dílo v jeho provedení zaznělo ne právě nejlépe. Můj názor potvrzují vzpomínky hudebníka orchestru Velkého divadla I. Lipajeva. Ten píše, že když se za několik dní po ne zcela úspěšném provedení oratoria setkal se Sukem, dlouho spolu hovořili o tomto nevydařeném koncertu. Najednou Suk podal Lipajevovi novinový článek s výše uvedenou kritikou. Suk se zeptal: „Četl jste to?... V podstatě píšou všechno správně. „Fausta“ jsme prostě zpackali. Špatně jsme začali a špatně jsme skončili. Je to k zlosti, abych řekl pravdu, já Berliozovu hudbu plně nechápu... Kromě jeho „Epizody z umělcova života“ a jeho Fantastické symfonie mi z něho nic nesejde... Myslím, že nás plísni ještě málo... Opravdu velmi málo!“/175, 56/. Mnohem později pak, v dubnu roku 1921 Suk znovu provedl uvedené dílo na koncertě. Tentokrát – podle vyjádření očitých svědků – to bylo zcela jiné provedení Berliozova vynikajícího díla. Suk si uvědomil svoje chyby a tentokrát předvedl posluchačům všechno svoje mistrovství. O Sukovi musíme říct, že dovedl kriticky zhodnotit sám sebe a střízlivě ocenit všechny svoje přednosti, stejně jako napravovat svoje chyby v práci. Tato vlastnost Sukovi v jeho práci vždycky pomáhala, nedovolovala mu ustrnout na dosaženém





a nutila ho ke stálému sebezdokonalování.

První sezóna ve Velkém divadle byla tedy pro Suka takto složitá, těžká a namáhavá, někdy dokonce až rozporuplná. A v této sezóně se také odrážela celá škála lidského chápání skutečnosti – od neúspěchu ke triumfu, od všedních dnů k svátečním, od potíží k radostem.

Problémům se Suk nevyhnul ani v dalších sezónách. Tyto problémy byly spojeny s četnými novými představeními, organizačními zmatky a v té době pro státní divadla typickým papírováním. Kromě nových představení Suk dirigoval i tradiční repertoár, sestávající ze starých inscenací známých operních mistrů – Verdiho, Čajkovského, Dargomyžského, Glínky a mnohých dalších autorů.

Osobní Sukův život plynul dosti klidně a v poměrně duševní osamělosti. Velmi rád četl a „zvládal“ velké množství knih ruských a německých klasiků, současnou literaturu a bez problémů četl v originále. Jeho dosti uzavřený svět občas oživovala hra v šachy, besedy a tvůrčí rozhovory s kolegy o práci při večerních čajech.

Samozřejmě, že Sukův život obsahoval všechnu nutnou „prózu“, jako u každého člověka, ale byla tu i hudba, která se rodila znovu a znovu a bylo třeba ji zachytit na papír – zde mám na mysli druhý kvartet, skladby pro různé nástroje a romance.

**Suk byl temperamentní, příjemný, společenský, velmi hodný, vždycky optimistický a laskavý. Ale současně byl i velmi výbušný, taková vzplanutí ale rychle ustupovala. Takového si jej pamatují všichni jeho současníci.**

Při popisování Sukovy práce ve Velkém divadle se může stát, že člověk zapadne do obvyčejného chronologického výčtu dat, událostí, představení a recenzí. Když bychom tvůrčí portrét dirigenta ale přikryli jakousi pomyslnou sítíku přehledů představení a koncertů, mohlo by se nám stát, že obraz dirigenta by se nám rozpadl na mělkou mozaiku dnů a ztratil by svoji celistvost. Suk byl bezesporu svědkem událostí významných, stejně jako byla celá činnost Velkého divadla. Ale mnohé inscenace tohoto největšího operního divadla Ruska se stávaly opravdovou událostí právě díky Sukově účasti v nich. O těchto pracích, které pro historii ruského operního divadla byly etapové, stejně jako pro tvůrčí životopis velkého dirigenta, budeme hovořit dále.

Sezóna let 1907-1908 byla pro V. Suka těžká, představovala pro něj velké tvůrčí vypětí. Rovněž jeho kolegové-dirigenti byli zabráni do nové práce. Havránek připravoval operu Masseneta „Werther“, ve které dne 10. října 1907 měl v hlavní roli vystoupit sám velký Sobinov. Fjodorov zase připravoval ve prospěch orchestru premiéru Kjuího opery „Matteo Falcone“ /14. prosince 1907/. Pod vedením Arendsovým byly nastudovány a uvedeny nové balety a byly posuzovány plány k uvedení nových inscenací. Takže život v divadle šel svou obvyklou tvůrčí cestou. Hlavní část repertoáru divadla spočívala na šéfdirigentovi. Suk stále uváděl obvyklý repertoár, kam patřila „Aida“, „Démon“, „Romeo a Julie“, „Evžen Oněgin“, „Piková dáma“, dále pak se účastní nově upravených inscenací oper „Nero“ A. Rubinštejna /9. listopadu 1907/, „Ruslan a Ludmila“ M. Glínky /27. listopadu 1907/ a „Sněhurka“ N.A. Rimského-Korsakova /27. prosince 1907/. 15. února roku 1908 se pod Sukovým vedením konala premiéra opery Rimského-Korsakova „Legenda o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii“.

Téměř každý den Suk pracoval s pěvci, orchestrem a sborem. Opozici z prvních dnů vystřídala ta nejhlubší úcta. Události, které se děly kolem představení „Ruslana a Ludmily“, vystižně ukázaly, že Suk během krátké doby si získal úctu a uznání takového složitě kolektivního, jakým bylo Velké divadlo. 27. listopadu byla tedy ve prospěch sboru dávána opera „Ruslan a Ludmila“. Dejme slovo očitému svědkovi daných událostí – hudebníku I. Lipajevovi: „Vjačeslavu Ivanoviči se „Ruslan“ velmi líbil a vždy ho dirigoval velmi rád. Nemohl se dočkat, až se „Ruslan“ zase objeví v repertoáru divadla./.../. V té době jsem v této opeře osobně



hrál v orchestru Velkého divadla, přirozeně jsem byl na všech zkouškách, sledoval jsem každé slovo Vjačeslava Ivanoviče a jeho poznámky a po představení jsme my, hráči orchestru, konstatovali, že provedení bylo opravdu perfektní./.../. Podle mého, se „Ruslan“ vydařil jak co do tempů, tak co do zvukové vyváženosti a barvitosti. Tím větší pak bylo moje překvapení, když se v novinách objevila buď zdrženlivá hodnocení nebo výhrady“/175, 56-57/.

Podle Lipajevových slov, když si Suk přečetl novinovou kritiku na adresu provedení „Ruslana“, řekl: „*Když už tak píšou, pak se na ně nemůžeme zlobit. Ale přece jen já sám vidím „Ruslana“ jinak, než ti novinářští pisálkové. Nastudoval jsem ho přesně, v místech, kde jsem měl nějaké pochybnosti, jsem se radil s Ruským-Korsakovem a Balakirevem. To by znamenalo, že jestli oni souhlasili s mými názory nesprávně, pak jsme neuspěli my všichni. Když bychom tedy propadli všichni, byl by to příjemný pocit“/175, 57/.* Sboristé byli vztahem tisku k Sukovi pobouřeni. A když se pak Suk objevil v divadle, spolu se sólisty a hráči orchestru mu připravili velké ovace. Jaké ale bylo jejich překvapení, když Suk jejich ovace přerušil a řekl: „*Zbytečně se vzrušujete a rozčilujete. Pouze kvůli vám, kvůli vaší benefici jsem neodmítl ten večer dirigovat. Cítil jsem se velmi špatně, byl jsem tak nemocen, že jsem sotva mohl dokončit představení. Vážený P. I. Mělnikov\*/1/ mi dvakrát navrhol, abych oznámil svou nemoc publiku, ale já jsem to nepokládal za nutné. Tisk ale samozřejmě o tom nevěděl, jinak by ve svých hodnoceních naší společné práce byl zdrženlivější“/175, 58/.*

Toto sdělení bylo pravdivé, vždyť podle svědectví téhož Lipajeva byl Suk tak nemocen, že sotva v ruce udržel taktovku. Přesto vytrval po celé představení až do konce a nedal na sobě znát, jak je mu špatně. A to všechno udělal především kvůli sboru a jeho benefici. Toto Sukovo chování bylo příčinou toho, že herci, pěvci, i obyčejní zaměstnanci divadla se k němu chovali s ještě větší úctou a vážností.

Sukovy vztahy k tisku, jak jsme už psal výše, nebyly právě nějak uctivé a ani dále nebyly lepší. Ale i samotné novinářské prostředí v té době bylo dosti pestré. Na jedné straně v novinách pracovali takoví důstojní odborníci v oblasti hudební žurnalistiky jako N. Kaškin, J. Sachnovskij, L. Sabanějev, S. Kruglikov a J.Engel, na druhé straně pak všechny novinové řádky zaplňovala zpravodajská parta, hemžící se na hudebním poli, která se přižívovala na různých fámách a pomluvách a jejímž přáním bylo vydělat si co možná nejvíc na různých skandálech a senzačních příhodách. Stejně tomu bylo i mimo hlavní město, proto si Suk vypracoval jakousi linii chování s tiskem, a tuto linii uplatňoval neochvějně po celý svůj život. Předběhněme trochu sled a řekněme, že se jménem V. Suka byl spojen bezprecedentní případ jak pro tisk, tak pro Velké divadlo: v roce 1911 na nespravedlivé výpady tisku kvůli opeře „Sněhurka“ orchestr Velkého divadla odpověděl veřejným dopisem, kde ostře a s uvedenými důvody odpověděl svým kritikům a zároveň vyjádřil vysoké ocenění činnosti V. Suka ve funkci šéfa orchestru.

Ze dvou oper Ruského-Korsakova, které zazněly v sezóně let 1907-1908 na scéně Velkého divadla poprvé pod řízením V. Suka s intervalem necelé dva měsíce, je zvláště třeba se zastavit u premiéry opery „Legenda o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii“ /15.února roku 1908/, opeře nové jak pro kolektiv, tak i pro samotného dirigenta.

Podíváme-li se na scénický život tohoto díla, jmenovitě pak na uvedení v Moskvě a Petrohradě v letech 1907,1908, 1910 a 1916, pak je třeba připomenout, že „Legenda o městě Kitěži“ je jedním z nejsložitějších děl ruského hudebního umění, které nebylo současníky zcela pochopeno a celkově se chápalo těžce. Jestliže se prolínání reálného a fantastického v operách Ruského-Korsakova „Sadko“, „Sněhurka“ a „Pohádka o caru Saltanovi“ a v dílech na Gogolovy náměty chápalo dosti snadno, pak v daném případě vystižení organické jednoty

---

\*1/. P. I. Mělnikov řídil tehdy inscenaci „Ruslana“ – pozn.autora.

reálnosti a nereálnosti a hlavně různorodost umělecko-estetických záměrů, nacházejících se v díle, vyžadovalo nemalého úsilí. Navíc „Město Kitěž“, zamýšlené autory jako lidové vyprávění, odráželo určitou koncepci, mělo vlastní, neobvyklý scénický temporytmus, který vytvářel zvláštnost vyprávění. Pouze při pochopení ducha tohoto vyprávění bylo možno přetvořit hudbu do děje. Obsah opery narážel v první řadě na pochopení „Legendy“ jako svérázné náboženské mystérie, kde skladatel ztělesnil svoje chápání křesťanské víry, pokory a duchovnosti. Při takovém chápání daného díla by z něho jakoby vypadalo celé druhé jednání, které je skrz naskrz zaplněno velkým množstvím žánrových scének ze života. Tato skutečnost často vedla k úplnému nepochopení celé koncepce opery celou řadou vynikajících hudebníků.

Bohužel, opera nebyla při inscenaci ve Velkém divadle plně pochopena těmi, kteří ji inscenovali – mladým režisérem I. M. Lapickým, stejně tak ani V. I. Sukem, přestože sám autor – Rimskij-Korsakov – kladl všechnu odpovědnost za neúspěch opery na režiséra. Sukovi pak napsal 8. března 1908 následující: „*Velevážený Vjačeslave Ivanoviči! Ani minu-tu jsem nepochyboval, že provedení „Města Kitěže“ z hudební stránky, která byla ve Vašich rukou, bylo nádherné. To samé se dovídám i z mnoha ohlasů a upřímně Vám za toto provedení děkuji. Co se pak týká scénické inscenace, to je jiná věc: stylizace ve druhém jednání je nejen nežádoucí, ale i nepřípustná, a já budu trvat na úplném přepracování této inscenace v příští sezóně /.../. Ještě jednou Vám děkuji za Vaši snahu a zůstávám s úctou Váš oddaný N. Rimskij-Korsakov“ /58, 74-75; 186/7/.*

Suk se opravdu velmi snažil, aby vystihl ve vši nádhře a lesku pozoruhodnou skladatelskou partituru. Jeho práce zaslouženě získala vysoké ohodnocení ze strany posluchačů. Zkušený mistr-symfonista a operní skladatel Rimskij-Korsakov našel v osobě Suka osvědčeného a nadšeného interpreta své partitury. Kritik N. Kaškin při sdělování svých dojmů z inscenace napsal: „*Největší pochvalu si zasloužil především orchestr a jeho vedoucí V. I. Suk, který celou operu výborně vedl. Velmi dobré byly i sbory, zaujímající spolu s orchestrem snad to nejdůležitější místo v hudbě „Města Kitěže“/147/3/.* Při srovnávání moskevské inscenace s inscenací v Mariinském divadle S. Kruglikov psal Rimskému-Korsakovovi: „*Po hudební stránce se zdařilo / „Město Kitěž“-pozn.aut./ ještě přesněji a jasněji. Jak orchestr tak i sbor se mi velmi líbily. Suk je v „Městě Kitěži“ nesrovnatelně lepší než v „Sadkovi““ /63/206/.* Stejného názoru byl i N. Kurov: „*V. I. Sukovi se „Město Kitěž“ povedlo lépe, než ostatní ruské opery. Orchestr byl očividně lepší a vynikal nejen pečlivostí po technické stránce, ale i dobrým frázováním a přesností při provádění svých partů“/141/1a/.*

Podobná hodnocení jsou důvodem k tomu, abychom se blíže podívali a provedli analýzu způsobů, kterými Suk dosahoval vrcholu svého hudebního umění. Doklady a svědectví současníků, které máme k dispozici, nám umožňují nahlédnout do jeho tvůrčí dílny.

Především si všimneme jemu vlastního povahového rysu, kterým byla samostatnost tvůrčího chápání, snaha o nezávislé umělecké posouzení, o interpretaci nepřejímanou od druhých, ale formovanou podle vlastních uměleckých představ. Je známo, že Suk pracoval na partiturách velmi rychle. Kromě přírodního nadání mu v tom s léty pomáhala stále více ohromná praktická zkušenost a umění okamžitě pochopit to základní a hlavní v partituře. Protože měl výborný sluch, slyšel party nástrojů v jejich témbrovém zabarvení a mohl si vybavit ve svém podvědomí nádherné znění partitury ve všech jejích detailech. Proto se Suk neuchyloval k pomoci klavíru, který ovládal výborně. V průběhu přípravy ke zkouškám s orchestrem se Suk, začtený do textu, plně ponořil do partitury a snažil se promyslet i ty nejjemnější podrobnosti a jejich roli ve stavbě celku. Pečlivý profesionální a umělecký rozbor partitury tentokrát vedl ke vzniku krátké korespondence mezi Sukem a Rimským-Korsakovem.

Suk se zajímal o mnohé, například, jaká je konstrukce zvonů, jak má vypadat orchestr rus-



kých lidových nástrojů na scéně ve druhém jednání. A skladatel v odpovědi informuje o ladění zvonů / „italské klobouky“, které zaznívají v představeních Mariinského divadla. Rozebírají se všechny podrobnosti, až po dusítka pro dřevěné dechové nástroje a informace o obchodech, kde se objednávají dusítka pro žesťové dechové nástroje. /58, 77; 186/5/.

Zkrátka, Suk dělal všechno, co bylo v jeho silách, aby opera měla úspěch.

Přišla doba zkoušek. Za dobu práce ve Velkém divadle se Sukovy metody poněkud změnily. Jestliže na samém začátku své práce – „Sadko“, rok 1906 – kritici u dirigenta „*ne vždy ochotného pracovat na detailech, příliš se spolehajících na to, že nakonec všechno stejně dobře dopadne*“ /.../ pozorovali nějaký systém, nutný na provinčních scénách /144/3a/, pak nyní, když poznal možnosti kolektivu a získal čas na delší práci, začal Suk používat jiný přístup při studování partitury – „laboratorní“, jak ho tenkrát mnozí nazývali. Tenhle přístup, tahle metoda v něčem připomínala práci Altaniho.

Poznamenejme, že v orchestru seděli takoví virtuosové, hudebníci-umělci, jako houslista D. Krejn, trumpetista M. Tabakov, klarinetista S. Rozanov a hobojsista F. Tessitore. Tito lidé četli myšlenky a přání dirigentovi přímo na očích! A o to Sukovi v jeho vztahu k orchestru právě šlo: usiloval o co nejvyšší kvalitu provedení, o vysoké umělecké cíle a o vytvoření opravdového souboru.

Podle Lipajevova svědectví studoval Suk „Kitěž“ se vzácným úsilím a s pečlivostí nejvyššího stupně. Zkouška střídala zkoušku. Přičemž Suk často zkoušel odděleně s různými skupinami nástrojů – s žesťovými, s dřevěnými dechovými, se smyčcovými, s bicími.... Suk na zkouškách prověřoval doslova každý takt, kontroloval čistotu intonace, pečlivě vybrušoval celkové znění orchestru a jednotlivých orchestrálních skupin. Při tom všem, i když Suk samozřejmě vykonával vedoucí práci, přijímal konečná rozhodnutí, přece se vždy radil s hudebníky a bylo pro něj zajímavé znát jejich názory na tu či onu otázku interpretace toho či jiného místa v partituře. Současně se Suk často rád uchyloval k metaforám a rád si na zkouškách zažertoval. Hudbeníci se mu pak snažili jeho lidský vztah k nim podobně oplácet. Takto Suk studoval nejen „Kitěž“ ale i většinu oper, jen s tím rozdílem, že jedněm operám věnoval více zkoušek, druhým méně.

Ale nejen orchestr byl předmětem pozornosti hlavního dirigenta. Pro Suka bylo v opeře důležité absolutně všechno, co tvoří ansámbl, co přispívá k jednotnému chápání uměleckých úkolů. Mnoho sil, času a pozornosti věnoval Suk vždy i práci se sborem a sólisty. Od pěvců, stejně jako od členů orchestru, Suk vždy vyžadoval bezpodmínečnou znalost partů, aby se zkouška nestávala hodinou učení partů, ale aby tyto zkoušky směřovaly k vytvoření hudebně scénického ansámblu. Proto tolik času věnoval Suk kontrole připravenosti partů, při svých schůzkách s pěvci, buď u nich nebo u sebe doma.

K inscenaci „Města Kitěže“ je třeba říct, že nehledě na všechno Sukovo úsilí byli to právě pěvci, kteří byli tak zvaným „slabým místem“ v této opeře. V důsledku různých příčin – různé chápání celé struktury představení - se jim nedařilo plně odhalit divákovi všechno kouzlo a sílu hudby Rimského-Korsakova.

Ale vraťme se k jiným představením a inscenacím roku 1908. 1. září toho roku končila lhůta smlouvy V. Suka s ředitelstvím Velkého divadla a toto si pospíšilo uzavřít novou smlouvu, a to na pět let /181/7/. Téměř každý rok pobytu V. Suka ve Velkém divadle znamenal velké tvůrčí úspěchy kolektivu a vynikající realizaci zajímavých uměleckých představ. Suk, který byl na vrcholu svých tvůrčích sil a zdraví, pracoval do úpadu, neznal meze a pokračoval s kolektivem v úsilí o dosažení nových hranic možností.

Zvláštní silou tvůrčího procesu se vyznačovaly operní sezóny daného pětiletí Sukova pobytu v divadle – od léta 1908 do roku 1913. Jen ve dvou sezónách – 1908-1909 a 1909-1910 šest premiér ze sedmi se uskutečnilo za bezprostředního vedení V. Suka: „Evžen Oně-

gin“ /21.října 1908/, „Lohengrin“ /10.prosince 1908/, „Zimní pohádka“ K. Goldmarka /20.února 1909/, „Májová noc“ /26.dubna 1909/, „Zlatý kohoutek“ /6.listopadu 1909/ a „Valkýra“ /12.března 1910/.\*/1/.

Kromě premiér byla Sukovi svěřena řada oper běžného repertoáru. Dirigent se aktivně účastnil i koncertního života v Moskvě i v Petrohradě. Tyto sezóny, i když zcela zaplněné a vyžadující od dirigenta maximální množství duševních a fyzických sil, přece jenom **byly svým způsobem památné, radostné a významné jak pro V. Suka, tak pro Velké divadlo a pro ruské operní umění vůbec.**

Je třeba dodat, že umělecký život Ruska v těch letech byl velmi intenzivní. Koncertní sály byly plné, galerie stále otevíraly různé výstavy, vycházela nová literární díla, zkrátka – kulturní život kypěl. Tento čilý tvůrčí život se dotkl i imperátorských divadel. A. V. Něždanovová, L. V. Sobinov, F. I. Šaljapin a I. V. Jeršov, stejně jako řada jiných, silou svého talentu přetvářeli už známý repertoár a bořili tak zaběhlé a strnulé zásady a šablony. Kritika široce posuzovala v tisku osud operního umění, vášnivě se debatovalo o inscenacích, režii, o repertoáru a o úkolech operního umění vůbec. Ve Velkém divadle byl Suk nejen svědkem, ale i bezprostředním účastníkem všech těchto událostí, což vyplývalo z jeho pozice hlavního dirigenta, byl jakoby na kapitánském můstku, i když on sám se vlastně pokládal pouze za obyčejného dirigenta. O těchto událostech, o nových inscenacích, o životě kolektivu, jehož součástí Suk samozřejmě byl, bude řeč dále.

Rok 1908. Začátek sezóny. Vzrušení a očekávání... Ve prospěch orchestru byla dáována „Carmen“ a poprvé byl pozván světově známý dirigent Arthur Nikisch. Z Mariinské opery pak byli pozváni J. Zbrujevová /Carmen/ a A. Davydov /José/. Bylo ohlášeno zvýšení cen vstupenek, dochází ke střetu s překupníky - hrozbou všech divadel. Atmosféra se stává napjatější. Kostýmům se věnuje větší pozornost, sólisté a sbor pečlivě zkoušejí. A zvláště pečlivě zkouší orchestr, je to přece jeho benefice. Je třeba říct, že benefice – to je v životě kolektivu velká událost. Jako materiální podpora umělcům byly konány ve prospěch orchestru jednou za rok. A vždycky šlo ne o nějaký obyčejný koncert nebo představení, ale byl to svátek pro publikum a orchestranty. Zvláště zajímavé pak byly benefice, kterých se účastnili význační zahraniční dirigenti, pěvci nebo sólisté-instrumentalisté. Ve Velkém divadle byla pro pořádání beneficí vytvořena komise ze samotných členů orchestru. G. Dombre, **R. Erlich**, I. Lipajev, **I. Kratina** a pak, počínaje rokem 1906 J. Korolev, M. Tabakov, P. Čibor a N. Averini byli jakýmisi zástupci celého orchestru, jejichž povinností bylo vybírat opery, zvat pěvce a vedení finanční stránky a tak dále.

Avšak vraťme se k Nikischovi. Jeho umění bylo známé mnohým hudebníkům v Rusku, protože v této zemi často a rád pohostinsky vystupoval. Pro nás je zvláště zajímavá známost a přátelství Nikischovo s V. Sukem. Dá se předpokládat, že známost těchto dvou mistrů lze datovat od Nikischova koncertu v Moskvě 29.února 1896. Suk totiž v té době, konkrétně od 14.února, začal pracovat v Moskvě v Italské opeře pod řízením Colettiho. Trasa Nikischových pohostinských vystoupení s Berlínským symfonickým orchestrem na jaře roku 1899 vedla přes Petrohrad, Moskvu, Kyjev, Charkov a Oděsu. Suk v té době působil jako kapelník v Cereteliho Charkovské opeře. Tak vznikla ještě jedna možnost setkání dvou vynikajících dirigentů 20.století. Oba dirigenti pak do konce života spojovala přátelská korespondence.

Nikischův příjezd do Moskvy na pozvání orchestru byl pro V. Suka opravdu událostí nejen radostnou, ale i velmi vzrušující. Vždyť tento světznámý dirigent měl ocenit Sukovu práci s kolektivem, jeho orchestr, který vedl a kterému byl rádcem, pomocníkem, učitelem... Pro Suka to byla velmi zodpovědná zkouška. Absolvoval ji on i jeho orchestr na výtečnou.

---

\*1/. Sedmou premiérou byla inscenace opery C. Kjuiho „Kavkazský zajatec“ /1909/.

Podívejme se, jak se vyjadřoval k inscenaci „Carmen“ tisk:

- Sehranost orchestru, tvůrčí disciplína, bezpodmínečné plnění uměleckých záměrů: „Orchestr pod jeho /Nikische/ řízením vždy jasně a přesně vyjadřoval dramatickou situaci, absolutně neexistovaly ani ty nejmenší podrobnosti, které by v tomto směru nechal bez povšimnutí“ /N. Kaškin/ /147/3b/;

hovoří se o „promyšlené sehranosti a výraznosti“/147/3/.

- Široká škála výrazových prostředků, dynamická pružnost, vysoká profesionalita: „Nikisch umí dát orchestru ohromnou sílu a výraznost orchestru, ale tam, kde to neruší pěvce“ /147/3/; „Orchestr, který pozorně sledoval zpěv, přešel do lehkého zvukového pozadí, na kterém pěvec mohl vyjádřit ty nejjemnější odstíny /.../. V místech orchestrálního sóla pak zněl plně, silně a výrazně. V jednotlivých frázích, kde orchestr vystupuje v melodii současně s pěvcem, dirigent vedl orchestr odvážně, výrazně a vždy velmi pěkně a vždycky to bylo velmi zajímavé“/N. Kočetov/ / 130/3/.

- Frázování, hudebnost: „Frázování bylo dovedeno až do překvapujícího stupně jemnosti, pružnosti a různorodosti“ /N. Kurov/ /141/1b/; „Zcela nebývalá událost v životě orchestru našeho Velkého divadla: je to už po stránce hudební vybroušený celek“/ S. Kruglikov/ /120/1/.

- Mobilita: „A udivuje především to, že těchto výsledků Nikisch dosáhl během nějakých dvou a něco zkoušek“ /120/1/.

Kruglikovovo shrnutí pak znělo: „Vycházíme-li z obecného názoru o Velkém divadle, pak je tento názor stále stejný: ve Velkém divadle rádi vidíme různé sólisty, ale co je tam hlavní, to je sbor a orchestr. A tento názor zůstal stejný i po „Carmen“ s Nikischem a dokonce ještě zesílil a utvrdil se“/120/1/.

Orchestr, nadšený Nikischovým uměním, znásobil svoje úsilí. Ale samozřejmě pro to byla potřeba velká „zásoba“ mistrovství, ansamblové kultury, výraznosti a všechny ty rysy, které se tak zřetelně ukázaly při inscenaci. A právě tyto rysy den co den v kolektivu pěstoval jeho stálý vedoucí V. Suk. S jeho příchodem, podle svědectví současníků, si orchestr Velkého divadla vypěstoval neobyčejně měkký pružný zvuk, který jen občas přecházel do mohutnějšího až ohlušujícího, když to skladatelův záměr vyžadoval. /174,69/.

Nemám podklady k tomu, abych mohl tvrdit, že Suk na zkoušce nebo představení pod Nikischovým vedením 12.listopadu byl přítomen. Dá se ale předpokládat, že jestliže 15.listopadu měl Suk dirigovat symfonický orchestr v Petrohradě, pak spíše ne. 9.prosince roku 1908, když byl Nikisch znovu v Moskvě, sděluje v dopise, že chce navštívit představení „Lohengrina“, které bylo ve Velkém divadle znovu uvedeno a kde dirigoval Suk. Právě tehdy byly pravděpodobně navázány první tvůrčí kontakty mezi těmito dvěma dirigenty. A že tyto kontakty opravdu existovaly, to je nepopíratelný fakt, poněvadž Nikisch na Sukovu prosbu ještě nejednou přijel do Velkého divadla a dirigoval „Lohengrina“/1909,1911/, „Hugenoty“ /1910/ a „Evžena Oněgina“/1912/.

Vzájemné styky obou dirigentů byly pro oba velkým přínosem, docházelo k výměně tvůrčích a životních zkušeností.

Když hovoříme o různých inscenacích, uskutečněných Sukem ve Velkém divadle, nemůžeme se nezmínit o inscenaci „Zlatého kohoutka“ Rinského-Korsakova. Je známo, že vedení imperátorských divadel nebylo uvedení dané opery příliš příznivě nakloněno, poněvadž v ní byla zlehčována jedna korunovaná hlava. Ředitel Těljakovskij vzpomíná, že v té době jeho ředitelování bylo zvykem všechno, co se nehodilo do petrohradských divadel, posílat na vzdálenost 600 verst od hradeb města – v tomto případě do Moskvy, kde všechno nevhodné projde. „Do Moskvy byli posíláni i umělci bez hlasu, nevhodné opery či jiná díla, která se Petrohradu nehodila“/75,186/. Mezi „nevhodné“ byl zařazen i „Zlatý kohoutek“



- jedno z nejpozoruhodnějších děl Rimského-Korsakova.

Podle svědectví současníků měl Suk z možnosti znovu se setkat s hudbou Rimského-Korsakova upřímnou radost. Ta však byla zkalena celou řadou událostí, konkrétněji řečeno rozruchem kolem libreta opery. Tento rozruch vznikl ze zásahu cenzury, které se zdálo, že libreto „se vysmívalo“ existujícímu režimu včetně cara. Přičemž na počátku bylo libreto „povoleno k představení“ ještě v lednu 1908. Avšak doslova za tři dny potom ústřední vedení cenzury svoje rozhodnutí zrušilo, s odvoláním na nutnost „dopracování libreta“. Byl vyňat prolog, epilog a 45 stran z prvního a třetího jednání /64,180/. Když pak po přepracování libreta opera znovu získala povolení k inscenaci na 3. března roku 1909 a herci Velkého divadla začali zkoušet, moskevský starosta S. Geršelman, na jehož „území“ se měla nešťastná opera objevit, osobně zasáhl do záležitosti a operu zakázal. Ale nakonec všichni, kdo kampaň proti opeře vedli, byli sami postiženi. Ale co se vlastně stalo? V libretu opery byl Dodon zbaven hodnosti a převeden do hodnosti carova vojevůdce. Ale v Rusku přece každý dávno věděl z Puškinovy pohádky, že Dodon je car. Jeden ze známých moskevských kritiků – ne bez ironie – tehdy napsal: „Opera je konečně uznána jako neškodné dílo pro naše omezené poddanské myšlení“/120/2a/.

**Absurdní na celé této historii bylo, že uvedená opera byla dávána bez jakýchkoliv cenzurních změn a zkratk v divadle S. I. Zimina v Moskvě, a to ve stejné době, kdy byla dávána v imperátorských divadlech! /85/220/.**

Zvýšený zájem publika, vyvolaný cenzurními „rozmary“ – z jedné strany, snaha pěvců, kteří cítili zvláštní napětí v diváckém sále, z druhé strany – nádherné Korovinovy dekorace, podařená režie V. Škafera, který se snažil naplnit statiku scén „hravým“ dějem – toto všechno přispělo k velkému úspěchu operního představení. I když v tehdejších podmínkách nemohla být ani řeč o hlubokém pochopení pravé podstaty díla. Toto bylo možné až značně později.

Hudební provedení opery bylo všemi vedoucími kritiky uznáno jako nesporný Sukův úspěch. „Prvotřídní orchestr Velkého divadla“, - psal O. Rizeman, - „dal dirigentu Sukovi možnost vyzdvihnout všechny nesčetné jemnosti instrumentace, které Rimskij-Korsakov do partitury „Zlatého kohoutka“ vložil a které zůstaly zcela skryty při provedení, které tím poněkud ztrácelo na dokonalosti. Znění orchestru ve Velkém divadle je ideálně vyrovnané, orchestrální barvy, které zdobí partituru „Zlatého kohoutka“, vytvářejí nezdídky obrazy, plné zcela svérázné a nevysvětlitelné kouzelné nádhery. Co se týká vyrovnanosti znění a odstínu vůbec, pro toto udělal Suk velmi mnoho“/120/ 2b/.

„Tato kouzelná hudba, hrající všemi duhovými barvami“, - psal J. Engel, - „je plná nádhery a novot, což je u Rimského-Korsakova ne tak obvyklé. Tuto hudbu je možno nazvat korunou hudebního impresionismu, pokud by se v ní složitá hra barev neprolínala s klasickou přesností obrysů a přísností architektoniky. Díky výbornému orchestru a sboru Velkého divadla se projevila partitura „Zlatého kohoutka“ v takové kouzelné kráse zvukových barev a světelných stínů, které, samozřejmě, Solodovnikovské divadlo předvést nemohlo. Mnohé z toho, co tam bylo jenom naznačeno, ve Velkém divadle zazářilo. A samozřejmě velkou zásluhu na tomto má hudební vedoucí Velkého divadla p.Suk“/144/5/.

Nutno poznamenat, že Sukovo úsilí na poli propagace ruské hudby mu přineslo neobyčejnou autoritu jak mezi umělci, tak i v širokých demokratických kruzích společnosti. A tato autorita rostla s každým představením, jak rostla umělecká úroveň inscenací, která přinášela divákům hluboký nezapomenutelný dojem. S příchodem V. Suka do Velkého divadla počet ruských oper stoupal, a co se pak týká zahraniční části repertoáru, tady byla situace poněkud jiná. Na repertoáru Velkého divadla byly opery „Faust“, „Rigoletto“, „Aida“, „La traviata“. Někdy zazněla „Carmen“, „Lakmé“ a „Romeo a Julie“... V. Suk se rozhodl tuto

mezeru zaplnit a znovu uvedl Wagnerova „Lohengrina“. Dodejme, že v době, kdy na scéně Mariinského divadla - díky Nápravníkovi – byla od roku 1907 uváděna celá tetralogie „Prstenu Nibelungova“, zdála se přirozeně nepřítomnost Wagnerových oper na moskevských scénách ruské inteligenci „prostě k nevíře“/ D. Kaškin/ / 147/2b/. Bylo to zcela pochopitelné. Wagnerovo operní dědictví, složité a těžké pro pochopení ze strany ruského posluchače, v té době získávalo na uznání. Trochu jednostranné se zdají snahy vysvětlit přeplněné sály Opery vlivem germanofilských kruhů /24,143/, sympatií manželky velkého knížete generála-gubernátora Moskvy k Wagnerově hudbě /71/129/, diktátem vyšších vládních sfér /21,218/, nebo rozhodnutím bývalého ředitele divadel I. A. Vsevoložského. Důvody jsou samozřejmě širší a hlubší.

Spočívají ve všeobecném vzestupu společenského a kulturního života Ruska, ve vzrůstající úrovni uměleckého vkusu ruského posluchače, ve zvýšení interpretačního umění herců. Mezinárodní styky činitelů ruské kultury se značně rozšířily a tito činitelé se snažili seznámit se s úspěchy celoevropské kultury, a jestliže se ještě nedávno na operu „Siegfried“, uvedenou pod Altaniovým řízením, „dívali jako na nějakou zámořskou příšeru“, a Siegfriedův part „se snažili křičet co nejhlasitěji“ /75,142/, pak teď dirigenti K. Muck, F. Mottl, G. Richter a A. Nikisch, když přijeli do Petrohradu na benefiční představení a dirigovali Wagnerovy opery, byli nadšeni výrazně vysokou úrovní hudebně-herecké kultury v ruském provedení Wagnerových skvostů. Když ruská kritika srovnávala interpretace ruských a zahraničních – z větší části německých – pěvců, pak dávala v hodnocení přednost prvním: „Ruští pěvci /.../ zpívali a hráli mnohem jednodušeji, přirozeněji, zatímco němečtí pěvci upadali do přehnaného patosu, někdy dokonce až do směšnosti“/127/.

Skutečnost, že V. I. Suk začal svou činnost ve Velkém divadle ruskými operami vůbec neznamená, že by Wagnerovy opery znal hůř anebo je méně cenil. V koncertních programech stále uváděl úryvky z jeho oper, výborně inscenoval „Lohengrina“ v Moskvě a „Tannhäusera“ v Saratově. Ale lyricko-romantický svět „Lohengrina“ mu byl v tvůrčím Wagnerově dědictví bližší, co se týká estetického vkusu. Mimochodem, tak tomu bylo i u Nápravníka. Ale když šlo o práci, pak na prvním místě stála profesionalita, takže Wagnerovy opery z pozdního období oba dirigenti nastudovali výborně. Mnozí muzikologové /24,143;27,52/ se sklánějí k názoru, že úspěch petrohradské inscenace „Prstenu Nibelungova“ se stal popudem pro návrat k wagnerovskému cyklu v moskevském Velkém divadle. Zřejmě k tomu přispěly také inscenace „Lohengrina“ pod vedením V. Suka a „Mistrů pěvců norimberských“ v Ziminově divadle pod řízením E. Kupera. Tyto inscenace vytvořily příznivou půdu pro chápání tetralogie.

V. Suk, podobně jako ve své době Nápravník, zahájil „znovuzrození“ „Prstenu Nibelungova“ operou „Valkýra“. S jemu vlastní pečlivostí, přistoupil Suk k práci na partituře. Znovu-vedení opery bylo výbornou zkouškou sil a možností orchestru v předvečer ohromné práce. **Ale Sukův přístup k partituře byl zásadně jiný než Nápravníkův.** Jestliže Nápravník hudbu opery značně zkracoval /24,132/, pak Suk takto nepostupoval: dával přednost zachování celistvosti opery díky ověřené a promyšlené dramaturgii. Orchester ve Wagnerových dílech – hýřící barvami, emocionálně naplněný, složitý – měl pod jeho řízením ožít. Bylo třeba nejen doprovázet pěvce a vytvářet tak celkovou atmosféru opery. V. Suk, podobně jako hudební režisér, musel hudbou vyjádřit vývoj scénického děje a v co nejjemnějších emocionálních nuancích předvést život a pohyb obrazů v jejich vývoji, v konfliktu a výsledné situaci.

Znovuvedení „Valkýry“ 12.března 1910 bylo velmi úspěšné a na tomto úspěchu měl velký podíl právě orchestr. Možná, že o tomto wagnerovském orchestru V. Suka hovoří jeden z nejmávanějších ctitelů hudby R. Wagnera v Rusku – S. N. Vasilenko: „Jeho orchestr zněl neobyčejně jednolitě, jako varhany, nikdy, ani v těch nejtěžších místech nepřehlušoval

pěvce“/105/2,96/.

Uplynuly čtyři roky Sukova působení ve Velkém divadle. Přehled operních představení v sezóně 1909-1910 hovoří o velkém pracovním vytížení, o bezohledném využívání dirigentových tvůrčích sil, přičemž tento dirigent vlastně sám vedl veškerý divadelní operní repertoár. **Ze 169 představení, uvedených v sezóně, řídil Suk 87 a v říjnu ze 25 představení bylo pod jeho vedením 17. To je téměř nad lidské síly!**

I další sezóna se vyznačovala o nic menším vytížením. Nakonec byl V. Suk se silami u konce a v říjnu 1910 podává žádost o svoje uvolnění z práce na nových inscenacích v souvislosti s přepracovaností a celkovou nevolností /181/8/. A jak na to reaguje ředitelství? Za odmítnutí dirigovat jemu neznámou operu J. Masseneta „Don Quijote“ místo onemocnělého E. Kupera, byl Suk potrestán a bylo mu nařízeno „ihned se seznámit s operami „Bohéma“ a „Don Quijote“ kvůli dirigování, aby se neopakovaly případy rušení představení z důvodů nemoci dirigenta“/181/9/. Mezitím v únoru roku 1911 nabízí A. Cereteli Sukovi práci v Paříži v jarní sezóně – od 18. dubna do 2. června, jenže Suk v té době neměl vůbec chuť do Paříže jet.

Kvůli doplnění tvůrčích sil pozval V. A. Těljakovskij do Velkého divadla E. A. Kupera, známého svou prací v Ziminově divadle a vystoupením u Ďagileva v Paříži.

Tento člověk byl ve všech směrech úplným protipólem V. Suka. V. A. Těljakovskij vzpomíná, že „E. A. Kuper se výborně orientoval ve složitém administrativním systému imperátorských divadel, zatímco V. Suk, působící ve funkci hlavního dirigenta, se o žádnou činnost byrokratického aparátu kanceláře imperátorských divadel vůbec nezajímal a veškerou svou energii věnoval tvůrčímu procesu“/227/.

Nicméně, E. Kuper se s V. Sukem o práci ve Velkém divadle úspěšně dělil tím, že se ujal inscenace poloviny Wagnerovy tetralogie, konkrétně oper „Soumrak bohů“ /10.října 1911/ a „Rýnské zlato“ /14.března 1912/.

24.dubna roku 1912 znovuuvedením opery „Siegfried“ pod Sukovým vedením zakončilo Velké divadlo práci na „Prstenu Nibelungově“ a tato práce představovala význačnou událost v uměleckém životě Moskvy.

Na začátku sezóny let 1911-1912 přistupuje V. I. Suk ve spolupráci s režisérem V. A. Losským k nové inscenaci opery „Sněhurka“, která se co do koncepce lišila od všeho před tím. Podle očitých svědectví zkouškám orchestru předcházela setkání a besedy Losského se Sukem, zvláštní pozornost byla věnována hudbě a byl projednáván nový režisérský plán. Losskij – sám výborný pěvec, který se nejednou podílel na různých inscenacích spolu se Šaljapinem, Sobinovem, Něždanovovou – se snažil vymýtit občas se vyskytující názor, že opery Rimského-Korsakova jsou nudné a monotónní.

Suk, kterého nápady Losského zajímaly, nadšeně pracoval na inscenaci – přesněji na znovuzrození opery. Scény, které dříve vypadaly poněkud mdlé, byly naplněny výrazností a vzrušeným rozechvěním. Když umlkali pěvci, zdálo se, že hudba pod Sukovou taktovkou doplňovala to, co slova nemohla vyjádřit.

Avšak novátorská práce – premiéra se konala 9.listopadu 1911 – nebyla oceněna hned. Nová interpretace V. Suka, který ne první rok dirigoval „Sněhurku“, byla najednou oceněna úplně opačně. „Hlas Moskvy“ v osobě L. Sabanějeva psal: „Orchestr řídil p.Suk. Vcelku velmi měkce a s jemně zvýrazněnými detaily. Mnohá tempa se mi však zdála stísněna přílišnou rychlostí.“/120/3/. „Ruské hudební noviny“ v osobě G. Prokofjeva psaly: „Jeho vždy lehký rytmus se velmi hodil k radostnému rázu „jarní pohádky“. Je velmi příjemné slyšet zvuky životní energie v inscenaci opery, kteréžto zvuky u druhých dirigentů vyznívají vždy dosti nevýrazně.“/104/10, 1025/. Jak je vidět, názory kritiků se zásadně různily. Přesto

negativní hodnocení převládalo, důkazem čehož je dále uvedená kritika ze strany různých informačních zdrojů. Tak časopis „Divadlo“ například psal: „Částečný nelibozvuk v celkové harmonii představení – dirigent V. Suk.“/158/. Nebo „Časné ráno“ : „ V. Suk dirigoval operu. A to je jediná skvrna na představení. Neopracované a nevkusné provedení s uspěchaným tempem. Veškerá poezie a jemnost instrumentace tím byly narušeny.“/141/2/.

Časopis „Studio“ v osobě hlavního redaktora O. Rizemana psal toto : „ V jemné a poetické „jarní pohádce“ Ostrovského vytvořil Rimskij-Korsakov neobyčejně jemné a světlé hudební obrázky, jakéhosi nepostižitelného jemného koloritu. Jejich interpretace vyžaduje zvláště citlivou a laskavou uměleckou duši. A tu p. Suk nemá. /.../ Je to „velký rutinér“ ve svém oboru, výborný dirigent ve smyslu jistoty a právě rutiny, přitom beze všech pochyb dobrý hudebník, ale uměleckého citu v něm mnoho není. Pan Suk zná a cítí pouze „noty“, zatímco jejich opravdový umělecký smysl mu často zůstává utajený.“/108/.

Tentokrát to kolektiv orchestru nevydržel. Poprvé v dějinách tisku vystoupil na obranu jejich společné práce. Ve velkém veřejném dopise, pod nějž se podepsalo 63 členů orchestru Velkého divadla, se hovořilo o nepřijatelnosti a nespravedlnosti kritiky, která se sesypala na Suka po premiéře „Sněhurky“. Svůj díl sklídili i kritikové za „výhrady k tempu“ na Sukovu adresu. V dopise se psalo: „...především tvrdíme, že všechna tempa ve „Sněhurce“ Suk dodržuje přesně tak, jak jsou označena skladatelem. Kromě toho se musí brát v úvahu, že existují určité rozdíly mezi prvním a druhým vydáním opery, kde se tempa na některých místech různí...“.

Kromě toho hudebníci orchestru patřičně odpověděli na osobní výpady kritiků na Suka. Uvádím nejzajímavější citát z dopisu, kterým dopis i končí. Uvedený citát nám jasně umožňuje pochopit, jak byl V. Suk v ruském hudebním prostředí oblíben a vážen: „ Konec konců o rozsahu dirigentových schopností můžeme mít různý názor a něco dokazovat v tomto smyslu je těžké. Ale když váženého dirigenta, jehož nadání a znalosti všichni máme možnost zblízka ocenit, nazývají „díleenským hudebníkem“ to znamená jedním z řadových řemeslníků, pak proti tomu rozhodně protestujeme! Jestlipak vědí ti, kteří si tak lehkovážně dovolují v tisku vystupovat proti V. I. Sukovi, že sám Rimskij-Korsakov za svého života vždy trval na tom, aby jeho opery dirigoval právě V. I. Suk a že příchod jmenovaného do Velkého divadla byl spojen s doporučením Ruského-Korsakova ohledně tehdy plánované inscenace „Sadka“? Tisk je veliká síla a kdo jej má v rukou, může si dovolit mnohé. Ale kdo si může dovolit mnohé, ten má i velkou zodpovědnost. Na to by mnozí příliš ostří kritikové neměli zapomínat“ /144/6/.

Tento protest vyvolal pobouření ve společnosti. Jedni se rozčilovali nad drzostí členů orchestru, kteří si dovolili se postavit hudební kritice, druzí pak hájili právo sebeobrany a schvalovali dopis, který odporoval nejtendenčnějším vystoupením kritiků. Pobouřen byl i sbor, v jehož benefici bylo představení uvedeno. Pouze samotný „viník“ – Suk zůstával stranou tohoto rozruchu. Jak jsem psal už výše, nekamarádil se rád s recenzenty, s nikým z jejich kruhu se neznal a nikoho z nich také k sobě domů nezval. Rovněž o ohlasy se většinou nezajímal. K tomu se vyjadřoval takto; cituji: « Pro mě je důležité, když jsem sám s inscenací spokojen. Cítím se dostatečně silný k tomu, abych si sám svoje chyby uvědomil. Jestliže vidím, že opera mi nesejde, nic mi neříká, pak se nikdy do ní nepustím. Žádná chvála ze strany kritiků mě nepřinutí jednat nečestně. Ať si píšou, co chtějí. Lidem je přece vlastní samolibost a nějak si peníze vydělávat musí“/175/90/.

Avšak vrátíme se k událostem koncertní sezóny. V té době Suk hodně a plodně pracuje na celé řadě oper jako „Siegfried“, „Ruslan a Ludmila“, „Piková dáma“, „Sadko“, „Zlatý kohoutek“, „Lohengrin“, „Valkýra“, „Evžen Oněgin“, „Pskovanka“, „Faust“ a „Chovanština“...

Operu „Chovanština“ měl režirovat vynikající operní pěvec – známý Fjodor Šaljapin. Ope-

ru měl původně dirigovat ne Suk, ale jeho kolega Kuper, ale tento odmítl pracovat se Šaljapinem a odvolával se na jeho vznětlivou povahu a také na různost v chápání opery mezi nimi. Sám Suk zašel opět až do krajnosti. Už na samém počátku společné Sukovy práce se Šaljapinem se nevytvořily mezi nimi dobré vztahy. Sukovi vadilo někdy až „hulvátské“ pěvcovo chování, protože i když ten byl vynikajícím umělcem, povahu měl ale krajně nemožnou. Rozhodujícím momentem v daném případě byla právě příprava opery „Chovanština“, kdy v době zkoušek Šaljapin, bez nejmenšího důvodu, obvinil Suka z „nedbalého vztahu k povinnostem!“. I před tím docházelo mezi Sukem a Šaljapinem k různým potyčkám, přičemž původcem těchto konfliktů byl vždy právě Šaljapin. Stalo se, že během jedné zkoušky to Suk nevydržel a rozčileně odešel ze zkoušky. Ve vysvětlujícím dopise ředitelství divadla napsal: „... Vedoucí inscenace opery p.Šaljapin, který seděl za mnou v hledišti, zaplněném herci a pozvanými hosty, hlasitě vyjadřoval svoji nespokojenost s mými tempy a prováděním opery, dupáním nohou vyznačoval takt a zastavoval bez vážných příčin sbor a orchestr, a to mě samozřejmě nemohlo nechat lhostejným. Vyvrcholením bylo, když p.Šaljapin se na mě obrátil se zcela nepřipustným tónem, který nelze používat nejen v divadle, ale ani kdekoliv jinde...Protože jsem byl takovým jednáním p.Šaljapina, které mě mohlo dovést ke ztrátě sebeovládání, krajně rozčilen, musel jsem odejít. Suk.“/181/10; 58,34/.

Tisk, chtivý senzací, se hned pustil naplno do rozmazávání incidentu a začal vytvářet dohady, jak to všechno skončí...Ředitelství muselo povolat z Mariinského divadla D. Pochitonova, aby premiéra 12.prosince mohla být uskutečněna.

Podotýkám, že podobné incidenty se Šaljapinovou účastí nebyly vzácným jevem. Uvádím například případ s „Rusalkou“ v roce 1910, kdy Šaljapin během představení začal vyřukávat nohou takt, aby upozornil, že Havránek, který operu dirigoval, příliš zpomaluje tempo. Rozzlobeného Havránka, který o přestávce odejel domů, se pak stěžii podařilo přemluvit k návratu do divadla k ukončení opery. Suk a Fjodorov tehdy jako výraz solidarity s Havránkem odmítli dirigovat opery se Šaljapinovou účastí, což jistě mělo vliv na další vývoj událostí.

I když byl Šaljapin obviňován z „hulvátsství“, nemůžeme nepřiznat, že jeho režie byla téměř vždy na velmi vysoké úrovni. Co se pak týká uvedení „Chovanštiny“, ta byla téměř jednohlasně kritiky označována jako „svátek ruského umění“ /144/7/.

Naštěstí všechny tyto různice a skandály se na Sukových vztazích s ředitelstvím divadla neodrazily. Důkazem pro to může posloužit podpis nové smlouvy s V. Sukem na dalších 5 let. Smlouva byla podepsána 1.září roku 1913. Sezóna let 1913-1914 byla významná pro Suka už svým zahájením. 30.srpna řídil poprvé ve Velkém divadle operu „Život za cara“. „Opera teď přešla na p.Suka, dirigenta, v každém případě rozhodného a jistého,“ – psaly noviny, - „hudební látka vypadá vyrovnanější a čistější, tempa přibrala poněkud na živosti a zlepšila se souhra mezi orchestrem a sborem, která dosud chyběla. Z jednotlivých interpretů zmiňme novou Antonidu – paní Katulskou a nového Sabinina – pana Labinského.“/29,88/.

**Značný zájem pro výzkum představuje rovněž korespondence mezi Sukem a Nápravníkem, vztahující se k tomuto období, v souvislosti se znovuvedením Nápravnickovy opery „Dubrovskij“ pod řízením V. Suka na scéně Velkého divadla 27.listopadu 1913./185/.** Podle svědectví současníků se Sukovi tato opera velmi líbila, považoval její instrumentaci za velmi zdařilou. Instrumentaci vypracoval Nápravník s výbornou znalostí vyjadřovacích možností každého nástroje a orchestru jako celku. /58,38/. Korespondence je cenná nejen jako další doklad toho, jak si Nápravník vážil svého moskevského kolegy. V jednom z dopisů z 15.září 1912 /185/ Nápravník vyjadřuje svoje autorská blahopřání a rady praktika-dirigenta ke zkratkám a změnám v opeře: „... pro případ“ – píše Nápravník, - „že je nemáte zavedeny, a které přispívají jak k hudební, tak i scénické struč-



nosti a usnadňují práci při nastudování a inscenaci.“. „Budu velmi rád“, - dodává Nápravník, - „když budu moci strávit několik dní mezi Vámi, abych Vám všem mohl osobně vyjádřit svůj vřelý dík za znovuuvedení „Dubrovského““. Bohužel zdravotní stav nedovolil Nápravníkovi do Moskvy přijet. Mezi velkým množstvím dopisů pracovního rázu, ve kterých Nápravník a Suk posuzují čistě technické otázky, týkající se především inscenace opery, práce se zpěváky, orchestrem a podobně, bych chtěl upozornit na jeden dopis, psaný Nápravníkem 4.prosince roku 1913: „Milý Vjačeslave Ivanoviči, omlouvám se za svůj zpožděný dopis, ve kterém vyjadřuji Vám a skrze Vás i všem účinkujícím svůj vřelý dík za znovuuvedení a – podle slov L.V. Sobinova – nádherné provedení mého „Dubrovského“ na Vaší scéně v benefici sboru.“/185/.

Když hovoříme o Sukových koncertních vystoupeních v těchto letech, pak je třeba dodat, že na jejich četnost a intenzitu měl vliv začátek první světové války. V životě ruské společnosti se mnohé změnilo. Třebaže divadelní i koncertní sezóna v hlavním městě začala zvláště nádherně a slavnostně, společensko-politické události se nemohly neodrazit ani v oblasti divadla. Tak především z repertoáru operních divadel byly staženy Wagnerovy opery. Na plakátech Velkého divadla se stále více objevovaly názvy ruských oper – „Kníže Igor“, „Noc před Vánocemi“, „Čarodějka“, „Carská nevěsta“, „Kašcej Nesmrtelný“, „Legenda o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii“, „Mazepa“, „Jolanta“, „Život za cara“ a další. Kromě práce v opeře se V. Suk a další umělci z Velkého divadla účastní četných dobročinných koncertů, jejichž výtěžky jdou ve prospěch raněných, invalidů a jejich rodin.

Repertoár V. Suka v těch letech, nehledě na stažení Wagnerových oper, zůstával i nadále naplněný, vždyť Suk vedl téměř všechny ruský repertoár divadla – „Dubrovskij“, „Piková dáma“, obě Glinkovy opery a řada oper Rimského-Korsakova. Přes tento plný repertoár Suk uváděl každou sezónu novou inscenaci. Se Sukovým jménem je spojena premiéra Massenetovy opery „Manon“ s účastí A. Něždanovové a L. Sobinova /11.února 1915/, „znovuzrození“ po 26-letém opomíjení opery Čajkovského „Čarodějka“ /15.ledna 1916/ a znovuuvedení v režii P. S. Olenina „Legendy o neviditelném městě Kitěži“ Rimského-Korsakova /2.prosince 1916/. Zkrátka, i přes velké vytížení se Sukovi dařilo nacházet čas pro uvádění nových věcí nebo pro znovuuvádění starých oper. To se zdaleka ne každému dirigentovi divadla daří.

### **V. I. Suk u dirigentského pultu symfonického orchestru.**

I když Sukova tvůrčí činnost byla téměř 50 let bezprostředně spojena s operním uměním, jeho činnost jako symfonického dirigenta, probíhající současně a zvláště intenzivně se rozvíjející v letech jeho práce ve Velkém divadle, rovněž zasluhuje patřičnou pozornost. Vždyť v této oblasti umění dosáhl opravdových výšin umělecké interpretace, jeho umění v průběhu mnoha desetiletí určovalo tu vysokou úroveň dirigentské kultury, která pak měla vliv na formování uměleckých principů a vysokého profesionalismu tehdy ještě mladé ruské dirigentské školy. Svými symfonickými koncerty působil V. I. Suk na výchovu nejedné generace orchestrálních hudebníků, na rozvoj uměleckého vkusu široké posluchačské veřejnosti.

Tady bych chtěl poznamenat, že symfonické dirigování se výrazně liší od operního. V symfonickém koncertu dirigent není závislý na proměnlivosti divadelních prken, nemusí se stále ohlížet na pěvce, nemusí dávat pozor na souhru mezi orchestrem a zpěváky, není nutnost sledovat režisérovy záměry, podmínky scénického dějství, stejně jako akustiku divadla. Symfonická hudba dává dirigentovi větší prostor, tvůrčí svobodu, ale současně vyžaduje jiné věci - jako zajímavou a přesvědčivou uměleckou koncepci, samostatnost v tvůrčím nastudování, jemnosti v interpretaci, zvládnutí formy a zpracování detailů. Současně jsou jiné i metody práce. V opeře trvá nastudování dlouhá léta; v přípravě symfonického koncertu kromě toho je třeba všechno dělat ještě také „hned“. Vzniká otázka, jaká má být koncentrace vůle, tvůrčích a uměleckých snah, aby bylo dosaženo zřetelného a nezapomenutelného výsledku – bez pěvců, dekorací, scénického dějství, které nezřídka odvracejí pozornost posluchače od orchestrálních chyb. V podmínkách jednorazového provedení symfonického díla na koncertní scéně nemá dirigent tu šťastnou možnost jako v opeře – od představení k představení zdokonalovat a prohlubovat svou interpretaci a vybrušovat svoje umění; musí výborně připravit dílo k jeho – i když možná jedinému v sezóně – představení. To nutí dirigenta jít jinými cestami a vytváří zvláštnost dirigentského stylu celkově.

Samozřejmě, že schopný dirigent, který pracuje převážně v nějaké jediné oblasti, je schopen dosáhnout neobyčejně výrazných úspěchů. Ale mnohé případy svědčí o tom, že dirigenti, kteří věnují zvláštní pozornost opeře, pak na symfonické scéně nejednou překvapí posluchače výjimečnými výkony. Sukovo umění bylo snad právě proto takovým výrazným, že v sobě obsahovalo organické spojení uměleckých myšlenek a způsobů těchto dvou oblastí dirigentské činnosti. Operní a symfonické umění se vzájemně doplňovalo a dodávalo znění oper pod Sukovým řízením symfonický rozmach, zvláštní emocionální jiskru a organičnost průběhu jednotlivých epizod a dramaturgie vcelku; současně pak Suk do interpretace symfonické hudby vnášel „divadelní“ pojetí – vokální zpěvnost kantilény, výraznou gradaci různých vrstev dynamiky a mnohé další. Žádnému z dirigentů – Sukových současníků – nebylo vlastní takové měkké „forte“, takové nejjemnější nuance v jeho „piano“. Jeho orchestr byl výjimečně pestrý a hluboký co do znění./31/311/.

Je opravdu škoda, že se nedochovaly gramofonové nahrávky orchestru, které V. I. Suk dirigoval, ale spojení operního a symfonického pojetí hudby zřejmě přivedlo V. Suka ke zcela zvláštnímu stylu dirigování, který se nepodobal ani jednomu dirigentskému stylu té doby.

Pro lepší představu bych chtěl uvést několik úryvků z hudebně-kritických článků z té doby. Je typické, že téměř všechny jsou nadšené a kladně hodnotící. Tak například, co se psalo k Sukovu provedení Mendelsohnovy předehry. „V Sukově podání se ani jedna podrobnost autorova hudebního obrazu posluchačům neztratila. Všichni seděli jako očarování“. A co se psalo k Sukovu provedení symfonického obrazu „Sadko“ Rimského-Korsakova: „Zdalo se,





jako by orchestr to dílo hral celý život, tak jistě a zároveň klidně se pohybuje v tomto složitém díle...na tom má ohromnou zásluhu vynikající dirigent V. Suk“.

Na počátku své činnosti na místě symfonického dirigenta – 3 roky v Taganrogu, jednotlivé koncerty v dalších ruských městech – neměl Suk k dispozici opravdu „symfonické“ síly. Poněvadž svědectví z té doby nám chybějí, nemáme možnost zjistit, jak se dirigentův talent v tomto směru rozvíjel. Ale jeho vystoupení za dirigentským pultem v letních symfonických koncertech v Sestrorěcku v roce 1905, kde Suk vystupuje s velmi obtížnými a rozsáhlými programy, navíc je ještě výborně zvládá, nám může být důkazem toho, že ani v této oblasti V. Suk zdaleka nebyl nováčkem, že měl jak zkušenost, tak i návyky a dokonalou znalost repertoáru.

Stejným důkazem pro toto je i první moskevské Sukovo vystoupení ve Velkém sále konzervatoře 21. října roku 1906. Tímto koncertem získal Suk svoje místo a význam ve vedoucí skupině vynikajících symfonických dirigentů Ruska. Zajímavý je bezesporu fakt, že původně měl tento koncert dirigovat S. V. Rachmaninov. Ale ten svou účast na poslední chvíli odřekl a místo sebe doporučil právě V. Suka, kterého považoval za „člověka novatorského, výborného profesionála ve svém oboru, a navíc si jej hudebníci velmi váží“/175/. Zajímavý byl i program, který V. Suk pro tento koncert zvolil – Kalinnikovova První symfonie, Svendsenova „Zorahaida“, Čajkovského „Bouře“ a Dvořákova předehra „Husitská“. Všichni se divili, jak Suk za takovou krátkou dobu zvládl nastudovat s orchestrem celý program. Zvládl to přesně během **tří zkoušek!** Jak se mu to podařilo? Podíváme se na vzpomínky I. Lipajeva – jednoho z pořadatelů tohoto koncertu. Ten píše: „Suk začal především „Bouří“ a zpracoval její nejtěžší místa jak co do techniky, tak co do frázování a do zvukové balance. S některými momenty zápasil dost dlouho. Pak už následovaly celé části. Teprve po takovémto zpracování přistoupil k provedení „Bouře“ jako celku. Kalinnikovovu symfonii začal V. Suk Scherzem, potom se zabýval Finálem a pak první částí. Už po zkoušce se dalo soudit, že jeho tvůrčí práce bude korunována výbornými výsledky. A nezmýlili jsme se.

Publikum hned ocenilo V. Suka v nové roli symfonického dirigenta, nadchl je svým temperamentem a souhrou orchestru, růzností pojetí a promyšleností. Všechna díla pod jeho řízením, díky přístupu dirigenta, jakoby ožila“/175,48-49/.

Toto zaznamenal i tisk. Kritik N. D. Kaškin například, když konstatoval jako „nevýhodnou podmínku pro dirigenta“ tu okolnost, že koncert se konal ve stejné době, kdy ve Velkém divadle bylo dáváno operní představení a většinu míst v orchestru tudíž zaujímaly osoby, které nebyly příliš zvyklé na symfonické provedení, zdůrazňoval: „Koncert nicméně udělal velký dojem nejen co se týká zajímavého programu, ale i kvalitou provedení vůbec. /.../ Že se p.Suk projevil jako zkušený dirigent, to není třeba zdůrazňovat. /.../ Kromě této přednosti se p.Suk předvedl jako výborný hudebník, který rozumí kompozici a dobře ovládá orchestr, aby tím důsledně realizoval svoje pojetí i v celkovém provedení. Nový dirigent učinil vůbec velmi dobrý dojem a pokud v jeho provedení někdy byla cítit jemnost, tak zaprvé je to subjektivní dojem a zadruhé jemnost p.Suka vůbec netrpěla přehnaností výrazu, což bývá dost časté u našich současných dirigentů.“/130/1b/.

V reakci dopisovatele „Moskevských zpráv“ se můžeme dočíst: „Dirigent Suk uměl dosáhnout v provedení velké jistoty a sebranosti a v mnohých případech i velmi jemných nuancí. Je na něm vidět, že je to zkušený vedoucí orchestru, který ho dovede výborně ovládat a přimět ho, aby pozorně sledoval jeho pokyny“/129/5/.

Na konci vyprávění o Sukových moskevských symfonických začátcích uvádí Lipajev Sukův charakteristický povahový rys: „Příští den po koncertu, když jsme my, členové vedení Společnosti přijeli poděkovat Vjačeslavovi Ivanoviči a přivezli jsme mu zároveň honorář,

o kterém se v předchozích jednáních dokonce ani nezmínil, přivítal nás s velkou radostí:

- Vjačeslave Ivanoviči, přišli jsme Vám nejen poděkovat, ale přinesli jsme Vám taky...
- Ale jděte, jděte! – začal Suk protestovat a odstrkoval balíček peněz, - „jak jenom mi můžete něco takového nabízet? Dejte všechno členům orchestru. Ti hráli včera nádherně, jako praví umělci...“/175,49-50/.

V té době se hudebně společenský život v Rusku, zvláště v Moskvě a Petrohradě široce rozvětvoval, čímž byly vyjádřeny různé směry hudební kultury. Objevilo se mnoho nadaných hudebníků – absolventů ruských konzervatoří; aktivně pracovala hudební učiliště RHS, která působila ve mnoha městech země. Na pohostinská vystoupení dosti často přijížděli vynikající zahraniční pěvci, instrumentalisté a dirigenti. A když k tomu přidáme četné komorní koncerty a vynikající operní představení, pak je jasné, že ruské publikum, zvláště v Moskvě a Petrohradě, mělo možnost s kým a čím srovnávat umění symfonického dirigenta V. Suka. Tím významnější jsou nádherné ohlasy, kterými tisk jeho vystoupení shodně oceňoval.

Například v sezóně let 1906-1907 Suk úspěšně vystoupil na dvou symfonických večerech Kerzinova kroužku – 22.prosince a 2.února, kde vystřídal u dirigentského pultu samotného Rachmaninova. Tak na koncertě 22.prosince, kde Suk „s velkým mistrovstvím a nadšením“ /147/1g/ uvedl Glazunovovu Pátou symfonii a symfonická díla Balakireva a Rimského-Korsakova, byl kritik Kaškin nadšen hlavně posledním dílem: „Zvláště výborně a s opravdovou virtuózní nádhrou bylo provedeno „Španělské capriccio“ N. A. Rimského-Korsakova. Pan Suk se vůbec projevil jako výborný dirigent nejen pro operu, ale i pro symfonickou hudbu“/147/1g/.

V jubilejní 50.sezóně RHS /1908-1909/ vystupuje Suk 15.listopadu 1908 v Petrohradě s obtížným a náročným programem, který zahrnoval Čajkovského Pátou symfonii, Lisztovu symfonickou báseň „Slavnostní tóny“, „Irskou rapsodii“ Ch. Stanforda a Třetí houslový koncert Saint-Saëns. Provedení Čajkovského Páté symfonie, která „v interpretaci mimořádně schopného dirigenta byla představena posluchačům ve vší své nadšené kráse, síle a výraznosti“/115/5/, bylo vedoucími petrohradskými kritiky jednoznačně oceněno jako významná umělecká událost. /115/4; 132; 133/3; 138/1; 139/3; 143/3; 151/2/. „Na posledním symfonickém shromáždění dne 15.listopadu byla obvyklá prázdnota Velkého sálu konzervatoře nahrazena bohatou návštěvností“, - psal jeden ze současníků. – „Magnetem byla beze vší pochybnosti Čajkovského Pátá symfonie a dále vážené jméno jednoho z našich nejschopnějších dirigentů - p.Suka, který tentokrát poprvé vystoupil v čele předního symfonického orchestru. Dosud jsme znali p.Suka jen z operních představení a dále ze symfonických koncertů v Sestrorěcku.“/115/4/. Dále též kritik /z „Nové doby“/ psal: „Hudební společnost by měla angažovat tohoto schopného dirigenta pro řízení orchestrů a nespokojovat se s různými pochybnými průměry. Pan Suk nemíval v Petrohradě obvykle k dispozici dobrý nebo úplný orchestr, ale ve všech případech bylo nutno ocenit jeho talent, vkus a ohromnou praxi; s nedostatečnými silami přece jen dělal zázraky. Hudebníci ho už dávno ocenili, stejně jako ho dávno ocenilo jeho publikum“/133/3/.

Popularita V. I. Suka jako symfonického dirigenta stále rostla, současně s úspěchy v opeře. Kritici nejčastěji zdůrazňovali romantický patos, emocionální výraznost, živost interpretace, procítěné vyjádření hudebních obrazů a smělý vzlet tvůrčí fantazie při hlubokém pochopení autorova úmyslu a ducha díla. Upřímnost a bezprostřednost vyjádření dávaly pocit improvizace a jako magnet přitahovaly k dirigentovi i členy orchestru, stejně jako posluchače.

Je typické, že co do síly uměleckého působení začala být provedení V. I. Suka stále častěji srovnávána s uměním vzoru tehdejšího publika - Arthura Nikische. Jeden z prvních takových ohlasů se týkal Sukovy interpretace Čajkovského Šesté symfonie, jejímž nepřekonaným interpretem byl považován tento geniální maďarský dirigent. Jak psal V. Ladov, tuto symfo-



nii uvedl Suk „s takovým nadšením a uměleckým elánem, který bezděčně přecházel na orchestr a se kterým se setkáváme pouze v interpretaci této symfonie vynikajícím Nikischem“ /139/2/. Je typické, že jednu ze svých recenzí známý ruský kritik V. G. Karatygin založil na srovnání Nikische se Sukem: „Pan Suk má s Nikischem mnoho společného. Podobně jako Nikisch je i Suk přitahován Wagnerem a Čajkovským. Podobně jako Nikisch, i p.Suk málokdy osvěžuje repertoár /.../ Mohlo by se zdát, že v tomto případě, stejně jako v Nikischově činnosti, jde o jakousi bravuru: ‚vy prý si stěžujete na jednotvárnost programu, ale poslechněte si, jak jej interpretuji! Přesvědčíte se, že dobrá interpretace je stejným bohatým zdrojem umělecké emoce jako samotná hudba velikého skladatele‘, /.../ To mohou udělat pouze takoví geniální dirigenti, jakými jsou Nikisch a Mahler. U nás v Petrohradě o to usiluje p.Suk a je třeba přiznat, že v den své nedělní benefice se přiblížil tento vynikající dirigent k řešení tohoto úkolu tak blízko, že hranice mezi autory, interpretem a publikem se někdy dala opravdu velmi těžko rozlišit. /.../. Vrcholným bodem Umění /v plném slova smyslu/ byla předehra k „Tannhäuserovi“. Zde se p. Suk překonal. Bylo to plné nadšení, vrcholné tvůrčí extáze, která se zmocnila všech hudebníků a posluchačů a na okamžik je všechny spojila do jedné bytosti o mnoha hlavách s jedním srdcem a jednou duší!“ /143/4/.

Sukovo interpretační umění symfonického dirigenta bylo na stránkách tisku mnohými hudebními kritiky nejednou zmiňováno. Z pestré mozaiky novinových recenzí a poznámek z těch let se nám tvůrčí obraz V. Suka rýsuje dosti zřetelně. Uvedu jen několik recenzí. Tak N. Rossovskij psal: „On nejen mává hůlkou jako dobrá polovina našich dirigentů, ale je to vášnivý, velmi zapálený hudebník, schopný přenést své zanícení na publikum...“/139/1/. A teď názor A. Šingareva: „Nehledě na své už téměř dvacetileté dirigování operních představení, neztratil p.Suk na mladickém zápalu a svěžesti svého talentu, nestal se ustrnulým řemeslníkem a rutinérem...“/143/1/. A ještě názor V. Kolomijceva: „...Sukův ohnivý temperament ve spojení s jeho střízlivou hudebností se přenášel i na spoluinterprety, a také na posluchače“/137/. „Svou dovednou uměleckou jemností představil p.Suk novým svěžím a zajímavým způsobem Schumannovu První symfonii“/121/1b/.

Všechny tyto ohlasy se vztahují hlavně na koncerty, které V. Suk uváděl v Sestrorěcku, kde řídil symfonické koncertní sezóny dlouhou dobu. Právě v Sestrorěcku, podle názorů mnohých ruských badatelů v oblasti Sukovy činnosti, se tomuto podařilo plně objevit a využít jeho talent symfonického dirigenta. Mnozí hudebníci, se kterými V. I. Suk pracoval, vděčně a s úctou vzpomínají na svoji spolupráci s ním a nazývají ho bez přikrašlování velikým dirigentem. Znamý hudebník J. V. Volf-Izrael se o něm vyjadřuje takto: „...hudebníci viděli ve V. I. Sukovi svého opravdového učitele; byl to jeden z největších umělců a současně jeden z největších našich učitelů“/178/3, 6-7/.

Když mluvíme o příčinách úspěchů Sukovy práce, chtěl bych říci, že za těmito úspěchy stálo především pracovní úsilí, obdivuhodná pracovní výkonnost, jakož i náročnost k sobě a ke druhým. Suk nemohl nechat bez povšimnutí kažení stylu díla a nesouladu ve hře. Stále vystupoval za vysokou orchestrální interpretační kulturu, netrpěl nedbalostí, nepřesností ve zvuku, nepořádností a faleš. Věc, které sloužil, pro něho byla posvátná. Proto i výsledky byly vynikající. Jak se dočteme v jedněch z novin, „díky pozoruhodně jisté a jasné souhře, nádhernému nárůstu dynamické síly a známému zápalu, který se projevuje bez ohledu na zdrženlivý a klidný – na pohled – dirigentův pohyb / Sukův takt není rázný, nýbrž řídí veškerou souhru zdůrazňováním hlavních detailů v ní/, - dílo v jeho takovémto podání získává, z prvního do posledního taktu, na plastičnosti, ucelenosti a celkovém smyslu“ /104/6a, 651-652/.

Podle svědectví současníků byl Sukův způsob dirigování velmi prostý. Zcela postrádal vnější efekty a jakoukoliv vyumělkovanost. Všechno bylo podřízeno hlavnímu, základnímu

cíli, kterým bylo dosažení takové síly a takového znění, které mu napovídala jeho bohatá fantazie a jemný hudební vkus. Pomocí jednoduchých vnějších prostředků dosahoval těch nejbohatších uměleckých výsledků. Jedním z charakteristických rysů Sukovy dirigentské techniky bylo používání širokých vzmachů. To, co se obvykle diriguje na čtyři doby, on často dirigoval na dvě, co se obvykle diriguje podle osmin, on často dirigoval tak, že ukazoval jenom čtvrtiny – například v kvintetu „Pikové dámy“ nebo v kánonu „Ruslana a Ludmily“. Hudebníci si jasně vzpomínají na jeho vysoko zdviženou levou ruku – v takových případech V.I. Suk požadoval od orchestru odstíny průzračného lehkého znění – tak zvané *piano* nebo *pianissimo*, které se u něho vyznačovaly výjimečným a současně zcela přirozeným efektem.

V. I. Suk vždy pečlivě zpracovával partituru doma a ve všech orchestrálních partech si poznamenával svoje umělecké představy. Proto, ať byl kdekoliv, se snažil získat noty – partitury, klavírní výtahy, orchestrální party. Kvůli tomu byla ve smluvních podmínkách, uzavíraných mezi Sukem a operními divadly nebo symfonickými společnostmi vždy uváděna – na Sukovu žádost – garantovaná částka na získání jemu potřebných partitur. Některým lidem se to zdálo jako domýšlivost a Sukova snaha povyšovat se nad ostatní dirigenty, zatímco rozumní lidé chápali, že právě takovými detaily začíná profesionalismus a ta nejvyšší hudební kultura.

Když jsem přistupoval k práci na této kapitole, snažil jsem se najít co možná nejvíce informací, ve kterých by byla zachycena Sukova práce ve svědectvích jeho současníků. Podle mého názoru jsou jednou z nejcennějších vzpomínek na Suka zápisky jeho žáka a pozdějšího vynikajícího dirigenta **Borise Chajkina**:

„Vjačeslav Ivanovič přicházel na zkoušky perfektně připraven, nejen to, on i osobně „připravoval“ všechny orchestrální party. Tak vznikala zajímavá psychologická situace: Suk ještě ani nepřišel na zkoušku, a noty už ležely na pultech. Při otevření partu vidí hudebník nejen tištěný duplikát svého partu, ale i ty zvláštnosti, kterým dirigent věnuje zvýšenou pozornost; vidí, že právě v jeho partu je některým prvkům věnován zvláštní význam. Dirigent sice tady ještě není, ale hudebník už jakoby vstoupil do kontaktu s ním. Hudebníci v orchestru, jak jsem to mohl pozorovat na Sukových zkouškách, prohlíželi party nejen ze zvědavosti, ale jakoby prověřovali svoje síly a představovali si dosti určitě, co od nich bude Suk vyžadovat. Proto přípravný, předzkouškový proces měl trochu nezvyklý ráz, což si možná neuvědomoval ani sám Suk!

Na začátku zkoušky Suk nikdy nepřehrával dílo nebo některou část dějství opery celkově, jenom proto, aby si orchestr přečetl noty a zorientoval se v notovém textu. Vyžadoval bezpodmínečné provedení hned napoprvé. I v těžkých pasážích, pokud došlo k nějakým zdržením, se Suk velmi hněval. Jeho přísný pohled probodával celou skupinu a bez mýlky spočinul na těch, kteří byli viníky chyby. Málodky na někom ze skupiny žádal, aby hrál jednotlivě. Neposkytl ani vteřinu na rozmyšlenou a opakoval znovu a znovu - a napovídal, když to bylo nutné – smyky nebo prstoklady. Velmi rychle se vykrytalizovalo bezvadné unisono /.../.

Sukovy požadavky měly konkrétní formu a směřovaly na určitou adresu. Proto každý hudebník cítil, že v dané chvíli se dirigent obrací právě na něho. Vjačeslav Ivanovič dobře znal zvláštnosti každého nástroje, jeho možnosti, ale současně znal taky dobře každého interpreta /.../. Vzpomínám si na zkoušku „Letu Valkýr“. Hráli jsme nádherně! Najednou nečekané zastavení: *fp* se nedělá, nebo téměř se nedělá. U Suka to vyvolalo ne prostou poznámku, ale přímo hněv – vždyť ta nuance, uvedená v notách, mohla být vidět i v dirigentově vzmachu. Měl za to, že z tohoto důvodu by žádná zdržení neměla být. Po každém zastavení Suk nazýval písmeno nebo číslici a hned zvedal ruku ke vzmachu, aniž by komu dal možnost se vzpamatovat. Po takovém přerušení zkouška pokračovala z místa, které se stalo

pro něho důvodem k poznámce. Proto nebylo obtížné připravit se k nástupu ještě během těch poznámek/.../.

Ladění představovalo pro hudebníky vždy poněkud problém, a proto ještě před začátkem zkoušky doladřovali všechna kritická místa. Proto orchestr zpravidla dobře zněl. Pokud pak došlo ve znění k nějakým nesprávnostem, Suk, aniž by zastavoval orchestr, natáhl ruku směrem k nástroji – původci nepřesnosti a řekl „fis výš; A níž“. To se dělalo okamžitě, jakmile vznikl akord, bez jakéhokoliv váhání a hledání. Suk měl nejen výborný sluch, ale i zvláštní dirigentský sluch, jak bychom dnes řekli – „stereofonní“/.../.

Nejtypičtějším na Sukových zkouškách byla jejich intenzita – udržoval všechny v neustálém tvůrčím napětí. Zkoušky byly neobyčejně výkonné. Pro zahájení tvůrčího pracovního procesu Suk nepotřeboval žádnou zvláštní přípravu. Do práce se zcela nořil již od prvního vzmachu dirigentské taktovky. Tak tomu bylo jak na představeních, tak i na zkouškách“./105/3, 108-109/.

Ať vystupoval kdykoliv, ať pracoval s jakýmkoliv orchestrem – v Sestrorěcku, v Moskvě nebo Petrohradě – všude usiloval o to, aby hudebník nebyl jenom pasivním interpretem „pod taktovkou despotického dirigenta“. Protože sám byl hudebník s velmi vysokou kulturou, snažil se vždy ve členu orchestru „probudit“ umělce, tvůrce, zažehnout v něm oheň nadšení a celé kolektivní umění zaměřit patřičným uměleckým směrem. Možna, že právě v tomto spočívalo hlavní tajemství Sukovy metody.

Jeho náročnost, o které se vyprávěly legendy, se prolínala s důvěrou k hudebníkům, s úctou k jejich zkušenostem, hudebnímu citění a umělecké intuici. Ne náhodou bylo v jedné z recenzí poznamenáno, že tento vynikající dirigent dovede při interpretaci i těch nejsložitějších symfonických děl „pozvednout i toho nejobyčejnějšího interpreta v orchestru na svou úroveň“/133/4/.

Možna, že „celkové přehrání“ Suk potřeboval kvůli mobilizaci pozornosti, probuzení tvůrčí aktivity hudebníků, aby u nich dosáhl nejen plného soustředění, ale – a to především - uvědomělého hudebního výkonu. A kontakt mezi dirigentem a orchestrem vznikl ne na úrovni podřízení, ale na vyšší základě - na spolupodílnictví na výkonu. Proto se dokonalá akademická přísnost v jeho vystoupeních na koncertech tak organicky prolínala s velkou vnitřní svobodou a nenuceností v hudebním výkonu, s nadšením a temperamentem, kterým Suk zaujal všechny. Na základě výše uvedených údajů je možno s jistotou říci, že Sukovi byla vlastní podivuhodná síla umělecko-psychologického působení. Hudebníci ho měli rádi, dobře chápali jeho způsob dirigování, ale zvláště dávali pozor na jeho mimiku. „Nesledovali jsme pozorně jenom dirigentovy pohyby rukou, dávali jsme pozor na výraz jeho očí, na každý pohled na určitého hudebníka“, - zdůrazňoval Volf-Izrael./178/3, 7/.

Když se vrátíme ke stylu práce V. I. Suka, pak je třeba říci několik slov o tom, jak rád sestavoval repertoáry. Jednotlivá díla hrál v sezónách několikrát, což mu dávalo možnost pilovat svoje mistrovství a prohlubovat interpretaci. V jeho provedení tak nejednou zazněla Třetí, Pátá a Šestá Beethovenova symfonie, Čtvrtá, Pátá, Šestá symfonie a symfonie „Manfred“ Čajkovského, Borodinova První a Druhá symfonie, První a Pátá symfonie Glazunova, Haydnova symfonie G-Dur a Mozartova symfonie g-moll. Významné místo v repertoáru zaujímal západoevropská romantika – Schubertova Sedmá a Osmá /“Nedokončená“/ symfonie, Schumannova První symfonie, Mendelssohnova Čtvrtá /„Italská“/ symfonie, Berliozova „Fantastická“ symfonie, Brahmsova Druhá symfonie, dále pak Goldmarkova symfonie „Venkovská svatba“, Raffova „V lese“, Svendsenova Druhá symfonie a Sibeliova První symfonie.

Ale Suk nezapomínal ani na novou hudbu. V jeho programech vystupuje symfonická báseň R. Strausse „Don Juan“, stejně jako novinky z ruské hudby – Rachmaninovova Dru-

há symfonie a Druhá symfonie Skrjabin.

A to je pouze část toho velkého úkolu, který si předsevzal Suk – propagátor a pěstovatel vysokého uměleckého vkusu posluchačů. Kromě výše uvedených děl nechyběla na koncertních plakátech se Sukovými koncerty jména Čajkovského, Rimského- Korsakova, Wagnera a Liszta. Čajkovského díla znějí jedno za druhým – v roce 1905 Třetí a Čtvrtá svita, serenáda pro smyčce, předehra „Hamlet“ a „Italské capriccio“; v roce 1906 k nim přibyla fantazijní předehra „Romeo a Julie“, „1812“, „Bouře“, v roce 1907 pak „Francesca da Rimini“ a v roce 1909 symfonická báseň „Fatum“. Jako velký mistr a svérázný hudební umělec Suk neméně často uváděl díla Rimského-Korsakova, která se mu podle obecného mínění současníků zvláště dařila, jde o symfonický obraz „Sadko“, „Ruské Velikonoce“, „Antar“, svita z opery „Zlatý kohoutek“ a úryvky z oper.

Často zněla též hudba Glinky, Dargomyžského, Serova, A. Rubinštejna, Balakireva, Musorgského, Borodina, Tanějeva, Kjuiho, Glazunova, Arenského, Kalinnikova, Vasilenka, Grečaninova, Rebikova a Ippolitova-Ivanova. Dále Suk výborně uvedl díla Ljadova „Baba Jaga“, „Kikimora“, „Kouzelné jezero“ a „Hrací skříňka“. Současníci zdůrazňovali Sukovu zvláštní svěžest a čistotu při interpretaci děl, která už zazněla mnohokrát.

Suk se snažil seznamovat posluchače i s novými díly. Tak na jednom z koncertů v srpnu roku 1913 zařadil do programu díla skladatelů Arendse, Kopt'ajeva, Vyšněgradského, Alferakiho a Čerepnina. V tomto úsilí pokračoval Suk i nadále. Jeho žák – dirigent B. Chajkin vypráví, jak pečlivě přistupoval Suk dokonce i k interpretaci studentských děl, jak tomu bylo v případě uvedení symfonické básně studenta V. Krjukova v roce 1925 /105/3, 103/.

V Sukových programech současná hudba, odrážející nové směry, nezaujímal velké místo. V jednom z novinových interview Suk s jemu vlastním humorem vyjádřil takto svůj názor: *„Víte, já jako dirigent musím mít rád jakoukoliv hudbu a takový musí být i můj dobrý vztah k ní. V tomto směru se role dirigenta podobá roli „hrobníka“, který pohřbívá všechny stejně. Ale abych byl upřímný, tak Vám musím říct, že zbožňuji starou hudbu a dobrou tvorbu vůbec. Nová hudba promlouvá jenom k rozumu, ale k srdci ne“/155/6/.*

Hudba romantiků, ruská hudba, ke které byl vychován, promlouvala k jeho srdci opravdu velmi silně. Kritika a publikum se shodovaly ve zdůrazňování Sukova barvitého provedení Wagnerových děl a Lisztových symfonických básní. Tato provedení podle nich byla plná zvláštního nadšení a vzrušení a diváky plně zaujala.

Zvláštní místo v Sukově repertoáru zaujímal hudba jeho rodných Čech, v prvé řadě díla Smetanova a Dvořáka. Podle dochovaných svědectví, v Sukově provedení zazněla některá díla výše uvedených autorů ještě v Taganrogu a Charkově /166,42-43/. Ještě v době svého mládí, Suk, který už tehdy obdivoval Smetanovo umění, napsal na klavírním výtahu opery „Libuše“ tuto poznámku: „ Tohle je jeden z nejlepších vzorů hudební kultury vůbec, bohužel dodnes nedocenený a světu neznámý. Ale co znamená pro génia svět – vždyť on sám je celý svět. Váša Suk, 15.1.1885“/166, 14/.

Úryvky ze Smetanových oper a jeho symfonické básně zaujaly pevné místo v Sukově repertoáru. Ještě v době svého působení v Charkově Suk po pozvání do Kyjeva připravil pro tamější Slovanskou společnost program, do kterého zařadil Smetanův „Vyšehrad“, Dvořákův Slovanský tanec № 2, Želenského „V Tatrách“ dále díla Čajkovského a Glinky. Interpretaci provedl tak výborně, že podle vyjádření jednoho současníka „ všechna slovanská díla byla vysoce oceněna“/166,43/.

V jednom z prvních koncertů v Sestrorěcku v roce 1905 Suk dává úvod k operě „Libuše“, v roce 1906 předehrá k operě „Prodaná nevěsta“ a symfonickou báseň „Vltava“ B. Smetany.





V roce 1907 pak pod jeho řízením nadšeně zní symfonie Antonína Dvořáka „Z Nového světa“, ke které o něco později je přiřazena skladatelova Druhá symfonie.

Jak známo, dirigent **E. F. Nápravník** vystupoval v symfonických koncertech poměrně málo, je tedy bez nadsázky možno říci, že **právě V. I. Suk jako symfonický dirigent se zasloužil o popularizaci a vytvoření prvotřídních vzorů interpretace a upevnění tradic provádění Smetanovy a Dvořákovy hudby v Rusku**. Jeho propagace děl českých autorů, včetně mladých, přispívala ke značnému zvýšení zájmu o českou kulturu a hudbu v Rusku. Kromě toho pak, ruští dirigenti působící se Sukem - mladší než on - se ve své interpretaci slovanské hudby, zvláště pak hudby Smetanovy a Dvořákovy, ve své činnosti řídili provedením a podáním V. I. Suka. Toto podání a interpretace vynikalo hloubkou vystižení národního stylu, svérazností a barevností interpretace charakteru obrazů a celkových rysů interpretace.

V šíři repertoáru se projevoval rys, charakteristický pro Sukovu snahu o hudební osvětu. Nekladl si za úkol předvést ve „zjednodušených“ koncertech – například - všechny symfonie Beethovenovy a Čajkovského. V jeho symfonických koncertech se dosti často objevovala i v té době málo uváděná hudba polská – Chopin, Noskowski, Moniuszko a Paderewski; z norských skladatelů Svendsen a Grieg; z finských Sibelius; z Anglie a Irska díla skladatelů Elgara a Stanforda. Tuto hudbu uváděl Suk ve svých koncertech spolu s hudbou ruskou nebo francouzskou – skladatelů Saint-Saëns, Masseneta, Delibese, Thomase, Chaussona, Francka, Laloa a Ravela, čímž rozšiřoval obzor posluchačů. Vysoká tvůrčí schopnost V. Suka prožívat hudbu pomáhala současně nezasvěcencům proniknout do jejich zvláštností.

Do symfonických koncertů Suk nejednou zařazoval i vystoupení sólistů, jak pěvců, tak instrumentalistů. Takoví vynikající pěvci jako například M. Insarovová, I. Tomars, A. Labinskij, L. Sobinov a G. Pirogov si pokládali za velkou čest vystupovat v koncertech se Sukem. Vždyť všichni pěvci věděli, že když už se Suk ujal doprovodu zpěvu, pak zdůrazňoval – stejně jako v opěře – všechny charakteristické vlastnosti hlasu a uměleckou individualitu pěvce. V tomto směru měl přece velké zkušenosti.

Sukovy programy byly vždy zajímavé a obsažné. Toto jeho současníci stále zdůrazňovali.

Při sestavování programů z hudby různých autorů Suk usiloval o předvedení jedné hudební epochy z různých pohledů, přičemž věnoval pozornost kontrastnímu srovnávání děl. Tento kontrast byl i větších rozměrů – šlo o srovnání klasické a romantické hudby, ruské školy se zahraničními školami, velkých symfonických cyklů s díly jiných forem – symfonickými básněmi a miniaturami, operními úryvky a instrumentálními koncerty.

Od hudebníků to pak vyžadovalo „převtělení“ při tlumočení charakteru, struktury a obsahu děl, zájem posluchačů to pak podporovalo určitou uměleckou myšlenkou, střídáním hudebních dojmů, samozřejmě při značném poznávacím zájmu a estetickém zážitku.

V monografických večerech se Suk snažil představit bohatství a pestrost duchovního života autora, vysoké životní ideje, ztělesněné v jeho tvorbě. Zvláště zajímavé byly Sukovy Wagnerovy večery, na kterých interpretoval úryvky z oper, předehry a doprovázel pěvce. Na těchto večerech – podle svědectví současníků – dosahoval nejvyššího interpretačního mistrovství. Tyto večery se těšily u publika velké oblibě.

Ve své osvětové činnosti Suk pokračoval – po své předchozí činnosti v menších městech - v Moskvě. Zde v té době kolektiv Velkého divadla založil zvláštní orchestr pro letní symfonické koncerty v Sokolnících /tyto koncerty se tam konaly od roku 1893/. Koncerty byly určeny pro široký okruh milovníků hudby. Začínaly ve velmi skrovných finančních podmínkách a byly jakousi materiální pomocí pro členy orchestru, kteří v období válečných událostí byli zbaveni jakékoliv vedlejší možnosti výdělků. Tyto koncerty trvaly po dobu třech



sezón – v letech 1915, 1916 a 1917.

Tyto koncerty získaly širokou společenskou odezvu a brzy se staly u moskevského publika neobyčejně populárními, poněvadž toto publikum bylo zbaveno svých oblíbených koncertů v RHS a Filharmonické společnosti – v letech 1915-1916 tyto společnosti totiž nepořádaly ani jeden symfonický koncert, Sloupový sál Šlechtického shromáždění a Velký sál konzervatoře sloužily pak jako vojenské lazarety. Zatímní orchestr sestával ze sedmdesáti výborných hudebníků, vychovaných pod Sukovým vedením do té doby ve Velkém divadle. S orchestrem velmi rádi vystupovali známí umělci: A. Něždanovová, V. Petrov, N. Obuchovová, D. Smirnov, klavírista N. Orlov a houslista B. Sibor. Skromný Suk se nechtěl příliš zdůrazňovat a pozval ke spolupráci celou řadu výborných dirigentů, mezi nimi E. Kupera, N. Golovanova, G. Varlicha, N. Malka, A. Orlova, A. Arendse a mnohé další.

Soudě podle reakcí tisku, Suk výborně uvedl symfonická díla Smetanova, Dvořáka, Čajkovského a Berlioze a byl pěvcům výborným doprovodem. Podle svědectví mnohých současníků bylo toto období dobou rozkvetu V. Suka jako hudebníka a dirigenta.

Ve 20. letech Suk častěji pobýval v Petrohradě. Jezdil tam s koncerty a dirigoval opery v letech 1924, 1925, 1926 a dalších. Obyvatelům Petrohradu zůstaly v paměti zvláště koncerty z prosince roku 1926. Kromě třech monografických programů z děl Čajkovského, Wagnera a Liszta byly jednotlivé koncerty věnovány hudbě ruské – Borodin, Rimskij-Korsakov, Musorgskij, Dargomyžskij, dále pak skladbám francouzských autorů – Berlioz /„Fantastická“ symfonie/, Franck / Symfonické variace pro klavír s orchestrem/, Ravel /svita z baletu „Dafnis a Chloe“/. Ravelova svita z baletu a rovněž Sukovo provedení hudby I. Stravinského na koncertu 6. ledna 1926 hovoří o tom, že Suk až do poslední chvíle pokračoval v obohacování svého repertoáru tehdejší současnou hudbou.

V dalším období pak symfonické dirigování spolu s činností ve Velkém divadle a v Divadelním studiu K. S. Stanislavského nabírá v Sukově životě na významu. Mnoho let stále diriguje koncerty orchestru Velkého divadla, Konzervatoře, Moskevské a Petrohradské filharmonie, Rozhlasového centra, dále také zvláštní koncerty pro méně majetné občany. Se Sukovým uměním se seznamují další posluchači a generace posluchačů. Co například píše o dirigentu Sukovi té doby jeden z nejznámějších dirigentů Leo Ginzburg: „Nikdy nebyl Suk tak milován a vážen jako právě v posledních letech svého života. Byl nadšencem všude, kde pro něho byla opravdová interpretační tvůrčí práce. Jakmile se trochu zotavil po mozkové mrtvici, dal se znovu do práce. Nemohl vystupovat po schodech, nosili ho na židli, ani nemohl vystupovat na scénu, dva nebo tři hudebníci ho zvedali. Toto nadšení, tato kypící tvůrčí energie v zesláblém těle publikum a orchestr velmi dojímal. Nikoho v posledních letech publikum s takovou pozorností neposlouchalo, od začátku do konce jako právě jeho. Proto každé jeho vystoupení bylo velkou hudební událostí, každý koncert se stával hudebním svátkem, každé představení probíhalo s tvůrčím zaujetím za napjaté pozornosti všech přítomných. Byl to opravdu poslední představitel hudební kultury konce 19. století. Ne „otec“ naší generace, ale její „dědeček“. Představitel toho „dědictví minulosti“, od kterého bychom se měli učit a které si máme osvojovat“/20/60/.

Když se vrátíme k sezóně let 1917-1918, pak je třeba zmínit, že celému kolektivu Velkého divadla a V. Sukovi zvláště velmi zkomplikovala život nová moc v Rusku v čele s Komunistickou stranou. Tito noví „hospodáři v zemi“, z nichž většina neměla žádné hudební vzdělání, zasahovali do práce divadla podle toho, jak to považovali za vhodné. Tak jistá J. Malinovská, která byla jmenována novou vládou komisařem pro všechna moskevská divadla, ve svém příkaze žádala od režisérů Velkého divadla, aby z repertoáru byly vyřazeny „buržoazní“ opery - „Carmen“, „Evžen Oněgin“, a „La traviata“, které – podle jejího názoru - „nebyly pro dělnické a rolnické publikum nezbytné“. Bohužel takových „nařízení“ bylo velmi mnoho



a práce v divadle byla v podstatě utlumena. Ke cti V. Suka je třeba říci, že i v podmínkách diktatury proletariátu pokračoval ve své práci ve prospěch Velkého divadla a ruského umění. Pro něho nebylo důležité, kdo je momentálně u moci; jeho hlavní náplní celého života byla hudba ve všech svých formách, a proto taky dosáhl na žebříčku „hudebního Olympu“ té nejvyšší příčky.

Je paradoxní, že nová státní moc z jakéhosi důvodu považovala Suka za svého přívržence. Pozvání k jeho vystoupením na koncertech pro pracující, vojáky, námořníky a komunistické představitele se jen sypala. On samozřejmě nemohl odmítnout, bylo mu známo, jak nová moc s těmi, kdo odmítli, jedná. Suk se zkrátka bál své fyzické likvidace. Jeho situaci mu poněkud ulehčovala ta skutečnost, že pro „nové pány“ byl vlastně cizinec, a s těmi bylo nutno přece jen jednat opatrněji. Pro Sověty byla mezinárodní prestiž země velmi důležitá, proto tedy – podle mého názoru – se Sukovi podařilo přežít v této době, tak těžké a zvláštní pro celé Rusko.

V prvním roce po Říjnu /1917-1918/ nové vedení divadla ponechalo v platnosti smlouvu se Sukem, uzavřenou roku 1913. 1. září 1918 lhůta této smlouvy vypršela a 20. srpna V. I. Suk podepisuje už zcela novou smlouvu – prozatím na rok – se Správou státních divadel RSFSR. Pro dirigenta to byla těžká sezóna: v důsledku strádání a nouze v celé zemi byl repertoární plán divadla nejednou přepracováván a doznával velkých změn; některá upřesnění a změny v repertoáru bylo třeba dělat „za pochodu“.

Přes toto obtížné období se Sukovi podařilo zařídit, že v repertoáru Velkého divadla se znovu objevily Wagnerovy opery, které v něm chyběly nebyly od doby první světové války. Bohužel opera „Rýnské zlato“ byla uvedena pouze devětkrát, opery „Valkýra“ a „Lohengrin“ ještě mnohem méně – jenom třikrát. Za tímto nízkým počtem představení uvedených oper stálo nové vedení divadla, které soustavně zasahovalo do otázek repertoáru. A za neplnění pokynů hrozilo Velkému divadlu uzavření. Právě z tohoto důvodu se museli režiséři divadla a V. Suk nejednou podřizovat takovýmto pokynům shora. Co si o tom tito v daný moment mysleli a co cítili, o tom historie bohužel mlčí. Mnozí umělci si začínají uvědomovat, že pokud nezmění styl své práce, nebudou moci prostě vystupovat. Proto přistupují na rozhodnutí o tvůrčím svazu se svými kolegy z Moskevského akademického uměleckého divadla /MCHAT/. 28. prosince 1918 se tedy ve Velkém divadle konalo opravdu historické setkání dvou kolektivů, které bylo základem bohaté tvůrčí spolupráce. V souvislosti s tím, je třeba zdůraznit, že tvůrčí spolupráce V. Suka a K.S. Stanislavského znamenala ohromný přínos do rozvoje ruské kultury, tento přínos ale bohužel zůstal zatím nedoceněn.

Rok od roku Sukova autorita ve společnosti a jeho aktivita roste. 20. dubna 1918 se účastnil schůze hudebních představitelů Moskvy společně s celou řadou známých umělců, mezi nimi například A. Goldenveizerem, A. Orlovem a B. Siborem. Projednávala se otázka organizace koncertů v létě téhož roku v Moskvě. Představitel orchestru Velkého divadla při svém vystoupení na této schůzi řekl, že orchestr Velkého divadla plně souhlasí se svou účastí na této práci a plánuje čtyři koncerty týdně. „Plán naší umělecké činnosti představuje čtyři typy koncertů – symfonický, polosymfonický, populární a lidový“./45,267/. V. I. Suk se účastnil těchto koncertů v Novém letním divadle / „Akvarium“/.

V květnu roku 1919 se V. Suk stává členem Uměleckého kolegia pro otázky umění a projednání platů uměleckých pracovníků při Ústředním odborovém svazu pracovníků kultury. Kromě V. Suka byli v komisi i někteří další Češi – mezi nimi U. Havránek; členy komise byli i mnozí významní hudebníci Ruska – F. Šaljapin, L. Sobinov, S. Kusevickij, K. Stanislavskij, V. Němirovič-Dančenko a M. Ippolitov-Ivanov. Už samotné zařazení V. Suka do takovéto komise svědčí o velké vážnosti, které se u svých kolegů těšil. Vždyť každé z výše uvedených jmen představuje celou epochu v ruské kultuře, byli to lidé vysoké mravní a du-

chovní kultury a jméno V. I. Suka se řadí po právu k těmto jménům.

Sezóna let 1919-1920 byla jednou k nejkomplicovanějším v životě nejen Suka ale i v práci celého Velkého divadla. V zemi, která hladověla a mrzla, nebyl vhodný čas na návštěvu divadel a poslech hudby. Země se dostala do úplného úpadku. Ve Velkém divadle se netopilo, mnozí hudebníci orchestru a pěvci spěšně opouštějí zemi, poněvadž se obávají perzekucí ze strany „rudých“. Zde musíme ještě jednou obdivovat odvalu V. Suka, který se nazalekl nové státní moci a pokračoval ve své práci. Proto také sezónu let 1919-1920, která byla zahájena operou „Ruslan a Ludmila“ pod Sukovým řízením, je možno směle pokládat za Sukovo opravdové osobní hrdinství, stejně jako za hrdinství hudebníků orchestru a pěvců Velkého divadla, kteří v zemi zůstali a vytrvali. V této přetěžké sezóně se Sukovi podařily ještě tři úspěchy, a sice uvedení opery „Boris Godunov“ se Šaljapinem v hlavní roli a oper „Piková dáma“ a „Kníže Igor“ / první v únoru, druhá v dubnu roku 1920/. Kromě toho Suk pokračoval v organizaci symfonických koncertů, čímž vyvolával hněv nové státní moci. Podle mínění „rudých“ měla být divadla vůbec zavřena a umělci převedeni na jiná pracoviště. **A uvádění symfonické hudby Čajkovského, Rachmaninova a Skrjabina bylo vůbec zakázáno, prý pro její dekadentnost!** V takových podmínkách pak Suk vlastně pracoval až do konce svého života. Jak tím trpěl, to nikdo asi neví.

Nicméně přes stálý tlak ze strany úřadů, přes tajnou nespokojenost s novou mocí, Suk navenek dělal, jako by všechno bylo v úplném pořádku. Překážky, které byl nucen překonávat v práci, mu dokonce pomáhaly. Jeho tvůrčí aktivita překonává jakoukoliv představu. Tak v sezóně let 1920-1921 samotná opera „Piková dáma“ zazněla sedmáctkrát. Všechna tato představení dirigoval samozřejmě V. Suk. Ale to ještě není všechno. Ve stejné sezóně Suk uvedl pod svým vlastním dirigentským řízením opery „Pohádka o caru Saltanovi“ – dvanáctkrát, „Carská nevěsta“ – desetkrát, „Lazebník sevillský“ – sedmkrát a „Sadko“ a „Lakmé“ – každá pětkrát. Kromě toho byla dvaadvacetkrát dávana Borodinova opera „Kníže Igor“. Suk pokračoval i v práci na novém repertoáru pro symfonické koncerty. Celkem Suk v sezóně let 1920-1921 uspořádal dvacet devět symfonických koncertů a jedenapadesát komorních večerů. A to všechno v podmínkách, kdy umělci téměř doslova neměli co do úst! Ve svých vzpomínkách píše operní umělkyně A. Něždanovová: „Někdy, když jsem jeli na pohostinská vystoupení do jiných měst, museli jsme sedět na voze s pytli brambor, protože to bylo to jediné, z čeho jsme mohli být živi, nic jiného k jídlu nebylo...“/47/131/.

Sezóna let 1920-1921 představovala pro V. Suka dvě výročí: prvním bylo čtyřicet let jeho uměleckého působení v Rusku, druhým pak na konci roku 1921 bylo jeho životní výročí – 60 let. Nové vedení Velkého divadla – zde je třeba je pochválit – se rozhodlo oslavit tato výročí se vši tehdy možnou nádherou a vážností. První pocta byla Sukovi vzdána 4. února 1921 při uvedení opery „Piková dáma“. V. Sukovi tehdy blahopřáli nejen kolegové-hudebníci, ale i obyčejní posluchači, milovníci hudby, pro které umění V. Suka bylo vzorem nejen dirigování, ale hudebního umění vůbec. Ve stejný den vydala tehdejší ruská vláda výnos o vyčlenění jednoho milionu rublů pro V. Suka za jeho zásluhy pro ruskou kulturu. V. Suk byl velmi dojat událostmi, které proběhly ve spojitosti s oběma výročími, protože si ani nepomyslel, že jeho „skromná osoba“ je v této velké zemi tak milována a populární. Ve své krátké děkovné řeči říká Suk: „Co Vám mohu říci já – obyčejný pracovník velkého umění, v odpověď na Vaši přizeň? Nejsem řečník a teď pro dojetí nemohu ani mluvit...Mohu Vám slíbit...“/59,50/. Hned po těchto výročích Suk vážně onemocněl zápallem plic. Sotva se mohl hýbat...Přičemž i v době nemoci dokáže pracovat na inscenaci „Sněhurky“.....Po uzdravení začíná znovu aktivně pracovat a tentokrát uvádí spolu s režisérem A. Saninem Bizetovu operu „Carmen“. I když inscenace nebyla zcela úspěšná, díky Sukovu umění se udržela na scéně dosti dlouhou dobu. Tato těžká sezóna v činnosti Velkého divadla a v životě V. Suka byla zakončena insce-

nací opery „Evžen Oněgin“, kvůli které „se museli poprat“ s cenzurním výborem RSFSR. Jak jsem už uvedl výše, úředníci sovětských úřadů kategoricky odmítali dávat na scéně operu „z buržoazního života“ a že toto dílo je jednou z nejlepších oper, které byly kdy napsány, je vůbec nezajímalo. Suk musel uplatnit veškerý svůj vliv a ohromnou autoritu, aby dosáhl uvedení opery.



### **Práce ve Velkém divadle v období let 1922-1933.**

Do tohoto období vstoupil V. I. Suk v plném rozkvětu svého mistrovství a uměleckého talentu. V zemi, kterou postihla politická katastrofa, mnozí lidé ochabli a objevily se mnohé dosud neznámé problémy. Například hlad, zima, nedostatek teplé vody, a mnoho jiného. A v těchto podmínkách V. Suk nejen nepadá na duchu, ale pokračuje v práci dokonce se znásobenou energií. On a jeho umění bylo potřebné opeře, koncertnímu pódiu a jeho věrným posluchačům. Důležitá byla jeho role vychovatele, jako zosobnění „živé tradice“, jako vzoru, který byl měřítkem hodnot v hudební oblasti. I když už nebyl nejmladší, zapojuje se s mladistvým nadšením do práce v Operním studiu K. S. Stanislavského. Je mu nabízeno i místo profesora Moskevské konzervatoře, s jeho uměním se touží seznámit obyvatelé různých oblastí Ruska; znovu uvádí stará představení, současně uvádí nové inscenace.... V těchto letech V. I. Suk opravdu jakoby dostává „druhý dech“.

21. března 1922 jako výraz oficiálního ocenění Sukovy 40-leté hudební činnosti mu byl **udělen titul zasloužilého umělce státních akademických divadel**. Bylo to uznání vynikajících dirigentových zásluh v oblasti ruského hudebního umění, kterému Suk oddaně sloužil téměř po celý svůj život.

Sezóna let 1922-1923 představovala novou etapu ve tvůrčím životě V. I. Suka. Od této sezóny začíná intenzivně spolupracovat s režisérem V. Losským, který je právem považován za jednu z vedoucích osobností divadelního umění Ruska. Spolu s Losským pracuje Suk na inscenaci takových oper jako „Sněhurka“ Rimského-Korsakova, „Aida“ Verdiho, „Lohengrin“ Wagnera a „Carmen“ Bizeta. Podle mínění kritiků té doby byla tato představení inscenována zcela novým způsobem, vypadala svěží, zajímavá a výrazná. V nových inscenacích bezesporu sehrála kladnou roli i celá řada vynikajících pěvců Velkého divadla - A. Pirogova, D. Golovina, B. Jevlachova, M. Maksakové, V. Barsové, I. Kozlovského a S. Lemeševa. Pro výzkum jsou proto zajímavé memoáry některých pěvců, jmenovitě pěvkyně M. Maksakovové. Umožňují nám pochopit mnohé ze stylu práce V. Suka s pěvci a charakterizují jej jako hudebníka.

*„ Při zkouškách s pěvci Suk dával nejprve pěvci volnost, vypadalo to, jakoby nás studoval a teprve při opakování pronášel svoje poznámky a vnášel opravy, oboje bylo přesné a jasné! Suk nerad opakoval svoje poznámky, předpokládal totiž, že profesionální pěvec by si měl hned napoprvé zapamatovat všechno, co se od něho vyžaduje. Na zkouškách s pěvci Suk usiloval o jednotný vokální způsob: naše hlasy pak zněly tak, jako bychom se učili u jednoho pedagoga. Dirigent vyžadoval, aby pěvec dovedl přemýšlet a nejenom vyluzoval zvuky, možná že i hezké, vyžadoval logické završení hudební věty, nedovoloval držet zvuk ve vysokých polohách. Výsledek pak byl udivující: promyšlená hudební věta, dýchání se udržovalo a hlas se linul volně a lehce; přitom on přece žádné poznámky čistě vokálního charakteru nikdy nedělal. Sukův vzmach byl lakonický a prostý, ale bezmezně pochopitelný /.../ K dirigentskému pultu se Suk stavěl vždy soustředěný, vážný, s dodržováním jím stanoveného „rituálu“ před začátkem: nejdřív se pozdravil se členy orchestru, potom přešel hřebenem po svých stříbrných vlasech, levou rukou se dotkl kapsičky u vesty, kde měl schovanou tajemnou zlatou minci pro štěstí, a teprve potom, když přešel pohledem všechny, zvedl ruku ke vzmachu. Dirigoval vsedě, ale v kulminačních bodech vstával /.../ Dovedl dosáhnout kompaktnosti orchestru, zvuky potom plynuly jako jedna velká vlna. Se Sukovým jménem mám dosud spojení nekonečnou kantilénu znění.*

*Při zkouškách orchestru přicházel Vjačeslav Ivanovič k pultu už dvě-tři minuty před začátkem a bez pohledu na scénu dělal v určitou dobu první vzmach. Vůbec ho nenapadlo, že by se*

*některý umělec na začátek opozdil. A opravdu všichni bývali na svých místech přesně včas“/105/4,93-94/.*

Příprava na sezónu let 1923-1924 ve Velkém divadle probíhala jako obvykle. V. I. Suk měl svůj repertoár, práce se účastnili i mladí dirigenti – nové inscenace připravovali V. Něbolsin, V. Pazovskij a N. Golovanov.

Podle svědectví mnohých hudebníků se Suk k mladým dirigentům choval značně laskavě, jiný vztah k nim si ani nedovedl představit, i když ne vždy schvaloval zaujetí některých z nich pro žesťové a dřevěné dechové nástroje či pro zdvojování partů. Zdvojování partů jako výjimku připouštěl, ale jeho zavádění jako principu, systému shledával zbytečným: „*Myslím, že takoví dirigenti jsou hluší*“, - říkával, -, *chtějí více využít dechové nástroje na úkor smyčců. Sám se někdy plísním, ale spíš za to, že se po takovém způsobu „opičím“.* *Je vidět, že špatné příklady jsou nakažlivé!*“/175,114/. Neschvaloval ani změny v orchestraci. Suk říkával, že „*dirigent musí být laskavým interpretem skladatele, ne zlostným kritikem, který se pokládá za lepšího, než je sám autor*“/58,49/.

Rok 1924 byl v Sukově životě spojen se ztrátou nejlepšího přítele – jeho ženy Olgy Petrovny Karpové, která už dávno trpěla srdečním neduhem. Suk tuto ztrátu těžce prožíval a nějakou dobu se nevěnoval práci; navíc v té době mu nesloužilo dobře zdraví / už v lednu noviny oznamovaly jeho náhlé onemocnění/. Přátelé si uvědomovali, že novou sílu mu může dát pouze práce. Proto pro něho uspořádali koncertní zájezd do Petrohradu, kde měl dirigovat symfonické koncerty filharmonie. Ze začátku Suk o tomto zájezdu nechtěl ani slyšet, hoře nad ztrátou ženy bylo ještě příliš čerstvé. Ale přátelům se přece jen podařilo jej přemluvit. Koncerty proběhly s úžasným úspěchem, jak vzpomínají současníci. A je třeba říci, že ony mu velmi pomohly lépe přežít ztrátu milovaného člověka. Suk se postupně vzpamatovává, milovaná práce jej zcela znovu pohlcuje. V péči o dům a při návratu do normálního života mu v těchto těžkých chvílích pomohla vdova po jeho bratrovi Ljubov Osipovna Suková. S její pomocí se dirigentův život a práce dostávají zase do svých kolejí.

Kromě své základní práce ve Velkém divadle v sezóně let 1924-1925 se Suk stává i vedoucím hudební části Operního studia K.S. Stanislavského a znovu mu nabízejí místo profesora Moskevské konzervatoře. Jak vyprávěl vedoucí katedry operní přípravy, v té době koncertní mistr P. Mikulin, bylo na žádost ředitele konzervatoře M.M. Ippolitova-Ivanova nabídnuto Sukovi vedení inscenace studentského představení opery „Carská nevěsta“ Rimského-Korsakova. Suk „se s velkým zájmem a zápalem dal do práce a připravil dvoje obsazení interpretů opery. Byl to příklad nadšené pedagogické práce“ /44,507/. Jak vzpomínají studenti, členové orchestru, Suk jim mnoho dal co se týče chápání stylu a charakteru hudby, výrazových způsobů hry a ansámblové kultury. Při práci se studenty vládla „světlá, lehká“ atmosféra. Tomu napomáhala i dirigentova autorita, jeho znalosti, umění, jeho talent laskavosti, který tak mnoho znamená ve výchově mládeže, vedle náročnosti.

Suk – dirigent-praktik – v té době považoval dirigentskou třídu konzervatoře za velmi slabou, vzpomíná současník. „Mládež měla velmi malou praxi. Pracují s ní hlavně na symfoniích. Mají malý výběr. Mládež musí přece zkoušet všechno, aby si nastudovala vzmach pro dobré ovládnutí taktovky“/175,113/.

V témže roce 1924 Suk znovu udivuje hudební společnost novou inscenací opery. Tentokrát je to opera „Evžen Oněgin“ a inscenace byla provedena ve Studiu K. S. Stanislavského. Opera měla u diváků velký úspěch, a taky kritika byla shovívavá. Když hovoříme o nových inscenacích Velkého divadla v této sezóně, pak musíme zmínit inscenaci opery Richarda Strausse „Salome“. Tuto obtížnou operu nastudoval a inscenoval Suk během pouhých 35 zkoušek! Po premiéře, která se konala 11.června roku 1925, připravilo nadšené publikum dirigentovi dvacetiminutovou ovaci! Nicméně nehledě na úspěch opery, byla tato z repertoáru

vyřazena – na pokyn „rudých“ ideologů. Pro Suka, který každou jím inscenovanou operu chápal jako svoje vlastní dítě, to byla velká rána. Nechápal, a ani nechtěl chápat zásah „hrubých nevědomců“ do záležitostí vysokého umění.

„Hrubí nevědomci“ – jinak ministerstvo kultury Ruska – zřejmě pochopili, že Suk může přestat s jakýmkoliv inscenacemi při jejich takovémto postoji k němu a snažili se svou vinu nějak zmírnit. A tak se Suk stal **Národním umělcem republiky. Bylo to 24.července roku 1925.**

V sezóně let 1925-1926 věnuje Suk mnoho času koncertní činnosti – vystupuje v Moskevské filharmonii a jezdí do Petrohradu. Jako dirigent, stojící v čele vedoucího divadla v zemi, navštěvuje představení různých provinčních divadel, seznamuje se s novými inscenacemi, s průběhem zkoušek a příprav. Zvláště zaujala jeho pozornost nová inscenace A. Pazovského Musorgského opery „Boris Godunov“. Tady se Suk a Pazovskij často dostali do sporu v názorech na inscenaci, Suk měl výhrady i k celé řadě známých muzikologů. Ve sporu se jednalo především o nutnosti zavedení obrazu „U chrámu Vasilije Blaženého“ do opery. Kromě toho měli různé názory na instrumentaci, na kterou v té době různí hudebníci pohlíželi podle svého.

V. Suk během svých pohostinských vystoupení vyjádřil takto svůj názor na tyto otázky: *„Samozřejmě, že pochopení nepřikrášleného, svérázného Musorgského je úkol velkého historického významu/.../ Co se týká praktického provedení inscenace originálního „Borise Godunova“, pak tato může být sotva uskutečněna. Originál by se musel částečně zpracovávat a kdo by tento úkol mohl teď zvládnout? Mezi současnými hudebníky se najde těžko někdo podobný Rimskému-Korsakovi. Samozřejmě, je velká škoda, že Musorgskij při vši své genialitě nebyl schopen orchestrace a zvládnutí velkých hudebních forem. /.../ V tom je právě Musorgského tragédie, že jeho znalosti se nevyrovnaly jeho talentu. Ale kladně se vyjadřuji pro částečnou restauraci „Borise“: musí být do něho určitě zařazeny ty stránky, které Rimskij-Korsakov vypustil“/126/.*

Opera byla nakonec uvedena ve Velkém divadle ve smíšené verzi: obraz „U chrámu Vasilije Blaženého“ a řadu scén instrumentoval Ippolitov-Ivanov, scéna „Pod Kromami“ nakonec zaujala jí patřičné místo, čímž organicky zakončila operu.

Sezóna let 1927-1928 byla jednou z nejvýraznějších a v Sukově tvorbě nejintenzivnějších za poslední desetiletí jeho činnosti. Aniž by přerušoval koncertní činnost a zanedbával svůj základní repertoár ve Velkém divadle, skvěle uvedl dvě nové inscenace – „Pikovou dámu“ /23.prosinec 1927/ a „Chovanštinu“ /17.května 1928/. 30.července 1927 podepsal smlouvu s Divadelním studiem K. S. Stanislavského a ujal se bezprostředního vedení hudební části, a rovněž plnění povinností hlavního dirigenta. U dirigentského pultu stanul 1.října a pak diriguje dvě opery – „Carská nevěsta“ a „Evžen Oněgin“, 19.ledna potom pod jeho řízením je dávana v divadle **opera Rimského-Korsakova „Májová noc“, kterou Suk inscenoval spolu se Stanislavským.**

Suka pojilo se Stanislavským dávné přátelství a tvůrčí kontakty. V pozdních letech svého života se Stanislavskij začal zabývat operní režii. V letech 1918-1919 připravilo Operní studio, vytvořené dvěma divadly – Velkým a Uměleckým, pod jeho vedením úryvky z operních představení. Studio, oddělené od Velkého divadla v roce 1920 po jeho návratu z pohostinského zájezdu skupiny MCHATu, bylo v roce 1924 přejmenováno na Operní studio K. S. Stanislavského. A právě tehdy bylo hudební řízení svěřeno V. I. Sukovi. Od roku 1925 byla pod vedením K. Stanislavského uskutečněna inscenace oper „Tajné manželství“ D. Ci-marosy, „Carská nevěsta“ N. A. Rimského-Korsakova, „Bohéma“ G. Pucciniho, „Májová noc“ N. A. Rimského-Korsakova a řada dalších oper.

Ve studiu působili pod vedením Stanislavského známí herci Velkého divadla – K. J. Anta-

rovová, M.G. Gukovová, S. I. Migaj, B. M. Jevlachov a M. S. Goldin. Mezi všemi vyníkal geniální tenorista S. J. Lemešev.

„Mladé studio si vzalo za úkol“ – psal K. S. Stanislavský – „1. – hledání v oblasti vokálně-dramatického umění; 2. – obnovení starých operních tradic; 3. – vytváření nových způsobů hry na základě tak zvaného systému Stanislavského; 4. – propojování hudby, zpěvu, slova, rytmu a pohybu při opravdovém tvůrčím procítění“ /8, 177/.

Suk se se snahami velikého pedagoga scény plně ztotožňoval. O tom svědčí například jeho rozhovor s mladým dirigentem Velkého divadla A. Pazovským. Suk říkal, že Stanislavský by si přál inscenovat takové hudební představení, kde by nebyly žádné dekorace, scénický pohyb, kde by pouze procítěný výrazný zpěv umělců vzbudil v divácích konkrétní pocity představované hrdiny v daném dějství, aby si „představili“ dekorace a scénický průběh námětu a dramatickou zápletku. „Konstantin Sergejevič samozřejmě trochu přehání, takové představení nikdy nemůže zinscenovat, protože jeho hlavním cílem /toho představení/ je vlastně spojení zpěvu s dramatem. Ale on sám stále tvrdí svým žákům, že děj je třeba nejprve „uvidět“ ve zpěvu a potom už jej /ten děj/ pouze vyjadřovat scénickými prostředky. Stanislavský chce naučit umělce zpívat tak výrazně, aby pro plnost dojmů se museli uchýlovat pouze k velmi střídým gestům. Nemají pravdu ti, kteří pokládají „operní reformu“ Stanislavského jenom za „reformu scény“. To je také „reforma operního zpěvu“ – takto autoritativně prohlásil V. I. Suk, který sám po celý svůj život o podobnou „reformu“ usiloval /52, 322/.

B. E. Chajkin, který pod Sukovým vedením prošel zajímavou školou operního dirigování, zanechal mnoho cenných vzpomínek o zásadách práce V. Suka ve studiu a o jeho názorech na operní představení: „Suk byl hluboce divadelně založeným člověkem. Výborně znal zákony dramaturgie, dovedl se vcítit a držel ve svých rukou nejen hudební část, ale představení jako celek. Toto K. Stanislavského při prvním jejich setkání v práci na opeře příjemně překvapilo. Já sám jsem sice tomu setkání nebyl přítomen, ale dobře znám všechny podrobnosti a konečně i sám Stanislavskij rád vyprávěl, jak byl před tímto setkáním trochu nervózní, protože se obával, že Suk všechny podřídí své taktovce a hercům nezbuďte žádná scénická svoboda. Ukázalo se ale, že Suk ve svých požadavcích vychází především z dramaturgie. Vždy trval na zřetelném vyslovování, ne na „deklamování slabik“, nýbrž na správném logickém sledu myšlenek, v každé frázi nacházel kulminaci a snažil se, aby hudební a logické vyvrcholení splývaly. Suk byl přitom neobyčejně pružný co do tvůrčího přístupu. Recitativy, scény, zkrátka všechno, co mělo aktivní dramatický ráz, nikdy nechápal jako něco předem pevně stanoveného, podle pevných pravidel. Hledal přirozená zrychlení, nebo naopak zpomalení, která činila dramatické obrysy plastičtějšími“ /105/3, 107/.... „Je třeba říci, že Suk se vším smělym hledáním Stanislavského v těch operách, které sám desítky let dirigoval, plně souhlasil /.../ Stanislavskij neuznával entreakty, stejně jako předehery. Toto všechno bylo hráno při otevřené oponě, v dokonalé jednotě se scénickým dějstvím / s výjimkou některých předeher/. „Vybojovat“ na Stanislavském právo zahrát nějaký entreakt nebo sebemenší intermezzo při spuštěné oponě bylo téměř nemožné. Tak tomu bylo například při opeře Rimského-Korsakova „Májová noc““ /105/5, 54-55/.

K. S. Stanislavskij zvláště vysoko oceňoval Sukovo nadání a jeho zkušenost. O jeho vztahu k dirigentovi například svědčí Stanislavského dopis ze 2. října 1927, kdy V. I. Suk měl poprvé dirigovat představení Operního studia: „Milý a velevážený Vjačeslave Ivanoviči! Dnešní den je pro naše studio radostný a slavnostní, protože Vy jste stanul u našeho dirigentského pultu. Tolik bych si přál být dnes s Vámi v divadle! Tolik potřebuji slyšet dnešní provedení opery pod Vaším řízením, abych mohl i pochopit mnohé z tajemství zvukové tvorby! Je mi velmi líto, že jsem nucen být doma v důsledku své nemoci. Přijměte aspoň na dálku,

milý Vjačeslave Ivanoviči, můj srdečný a upřímný pozdrav a ujišťuji Vás, si Vás upřímně vážím a vysoce ctím Vaši uměleckou osobnost a Váš ohromný talent. Vždy Váš stálý a upřímný ctitel. *K. Stanislavskij*“/ 58/47/.

Sukova koncertní činnost v letech 1926-1929 byla rozsáhlá. Stále řídil symfonické koncerty filharmonie, účastnil se rozhlasových přenosů a vysílání, v letech 1928-1929 organizoval cyklus symfonických koncertů v moskevském Sloupovém sále. Tento cyklus byl natolik úspěšný, že bylo rozhodnuto organizovat jej i v jiných oblastech Ruska. V souvislosti s tím Suk například v létě roku 1929 řídil řadu koncertů v Baku /dnes Republika Ázerbájdžan - pozn.autora/.

Po koncertech v Baku zamířil Suk do Kislovodsku, kde využíval výborné léčebné koupele, načež se v dobrém zdravotním stavu a plný síly vrátil do Moskvy. Nikdo proto tehdy netušil katastrofu a když k ní došlo, bylo to zcela nečekané pro všechny: 12.září 1929 totiž V. Suk ochrnul na levou polovinu těla. Pro živou a energickou povahu dirigentovu to představovalo zvláště těžkou zkoušku. Pro léčení bylo podniknuto všechno, čím disponovala tehdejší lékařská věda. Po příjezdu do Prahy, kde mu pomáhají postavit se na nohy známí profesori Kramer a Choroško, se Suk cítí značně lépe. Odjíždí zpět do Moskvy, kde se pouští znovu do práce. Nejprve se pouze účastní zasedání Umělecké rady Velkého divadla, pak se zase pouští do práce na „Evženu Oněginovi“. Nikdy neztrácel smysl pro humor. „Byl nemocen“ – vzpomíná J. A. Akulov – „a na otázku „Jak se máte?“ vždycky odpovídal ne bez ironie: „Normálně dobře, ale jinak špatně“. Dirigoval jenom pravou rukou, levá ho moc neposlouchala, mohl s ní jenom obtížně obracet stránky partitury. Ale ve chvílích velkého hudebního vzrušení, kdy hudbou žil, obě jeho ruce reagovaly stejně.“/105/7, 33/.

15.února 1931 Suk po dlouhé přestávce znovu stanul u dirigentského pultu. Bylo to v době slavnostního představení „Evžena Oněgina“, věnovaného 50-letému výročí ode dne prvního uvedení opery na scéně Velkého divadla. Když se objevil šedovlasý dirigent, jehož jméno bylo po půl století spojeno s touto operou, vyvolalo to dlouho neutichající ovace. Zde, ve Velkém divadle, byli přítomni nejen známé osobnosti kultury, ale i obyčejní posluchači. Všichni byli nadšeni odvahou a vytrvalostí dirigenta, který se po takovém strašném onemocnění vrátil ke své práci. Sám Suk byl radostí bez sebe: zase je ve Velkém divadle! Zase diriguje!

Slavnostní večer 17.května 1932 ve Velkém divadle, kdy hudební veřejnost celého Ruska vzpomínala 50 let Sukova uměleckého působení, se stal opravdovým svátkem ruského umění. Váženého dirigenta, slavného hudebníka přivítali všichni, pro které umění něco znamenalo. Slova uznání byla vyjádřena ve stovkách blahopřejných telegramů a dopisů. Tak například Sukův blízký přítel a kolega Stanislavskij psal: „Posílám Vám, milý příteli, svoje nejupřímnější blahopřání. Jste vynikající umělec a výborný hudebník! S radostí vzpomínám na naši společnou práci, ještě jednou posílám svůj nejvřelejší srdečný pozdrav a přátelsky Vás objímám!“ /58, 48; 178/1/.

N. Malko, v jehož dirigentském osudu V. Suk sehrál nemalou roli, mu napsal z Prahy: „Vy jste pro ruské divadlo, ruské umění a ruské dirigování udělal tolik, že jsem připraven Vám blahopřát každý den, bez ohledu na kalendářní datum...“/42, 241; 184/.

Ten večer V. I. Suk dirigoval operní představení naposledy. Stejně jako v roce 1906 úspěšně uvedl Verdiho „Aidu“. Ale s operou se nerozloučil, stejně jako se nerozloučil ani s hlavní činností svého života, kterou bylo dirigování. Od roku 1931 znovu uváděl symfonické koncerty Velkého divadla, konzervatoře, filharmonie a rozhlasu. 21. a 24.dubna 1932, nedlouho před představením „Aidy“, dvakrát vystoupil s koncerty ve Velkém divadle, uvedl díla Wagnerova, Berliozova a Lisztova. V létě téhož roku vystoupil s koncerty v Sokolnikách a vedl koncerty pro sociálně slabé.

Za poslední Sukovu operní inscenaci je považována „Legenda o neviditelném městě Kitěži“ Rimského-Korsakova. Životopisec V. Suka I. Remezov vypráví, že umělci, aby šetřili dirigentovy síly, zkoušeli u něho doma. Tam také probíhaly i porady inscenační části. V. I. Suk přicházel do divadla jen na orchestrální a sborové zkoušky. Když si poprvé přišel poslechnout výsledky přípravné práce, která byla mimochodem uskutečněna pod vedením U. Havránka, byl přivítán s hlubokou úctou a nadšením.

Avšak srdce nevydrželo. Suk zesnul náhle a nečekaně pro všechny uprostřed práce na „Legendě o městě Kitěži“, deset dnů před premiérou. **Stalo se to 12.ledna 1933.**

Kromě uvedené opery Suk pracoval na programu výročního koncertu, věnovaného R. Wagnerovi, a plánovaného na konec února 1933. **Ale Sukovým posledním koncertním vystoupením byl symfonický koncert dne 6.prosince 1932.** Jako tvůrčí dirigentův odkaz zazněla díla Čajkovského – Čtvrtá a Šestá symfonie. Dirigent A. V. Gauk, když vzpomíná na tento koncert, píše: „Dodneška si vzpomínám na toto vynikající provedení. Pro přítomné publikum to byl nezapomenutelný zážitek, protože podobný výkon se umělci podaří málokdy“ /19, 67/.

Záhy po smrti všemi milovaného dirigenta napsali L. Sobinov, A. Něždanovová, N. Golovanov, J. Koroljov, L. Šilo, N. Obuchovová a mnozí další představitelé kolektivu Velkého divadla: „Ruské hudební umění utrpělo smrtí Vjačeslava Ivanoviče Suka těžkou a nenahraditelnou ztrátou. /.../. Tato obrovská práce, která po celá dlouhá léta Sukovy hudební činnosti spočívala na jeho ramenou, se výrazně odrazila na úspěších Velkého divadla a na celé jeho budoucnosti vůbec. Několik generací umělců, sólistů, sboru a orchestru, jím vychovaných, představují ty výrazné hodnoty Velkého divadla, které jej ve světě proslavily. Vynikající hudebník a pedagog – V. I. Suk byl vždy také opravdovým přítelem umělců a díky jeho výbornému vedení se mnozí stali opravdovými mistry zpěvu a sbor a orchestr se povznesly na nebývalou úroveň a dosáhly vynikající jemnosti interpretace. Sukův světový názor a tvůrčí činnost byly proniknuty optimismem a tento optimismus mimovolně přecházel na všechny, kteří s ním pracovali, práce s ním byla snadná a příjemná. Práci a úsilí V. I. Suka historie jistě patřičně ocení. My pak – jeho žáci, kteří se s hlubokým zármutkem s naším milým přítelem a učitelem loučíme, slibujeme, že budeme milovat Velké divadlo tak, jako je miloval Suk a podle svých sil budeme plnit jeho umělecký odkaz“ /122/5/.

12.března 1933 se ve Velkém divadle konal koncert, věnovaný památce V. I. Suka. V provedení orchestru zazněla pod řízením N. Golovanova symfonická báseň „Jan Hus“ a slavnostní pochod V. I. Suka. Bylo symbolické, že N. S. Golovanov jakoby zvedl taktovku, která vypadla z ruk dirigentových, protože právě Golovanov dokončil práci na „Legendě o městě Kitěži“.

Jméno V. I. Suka právem vešlo do historie ruské kultury. Několik pokolení hudebníků - dirigentů, členů orchestrů a pěvců - jej pokládalo za svého učitele a vychovatele. V průběhu padesáti let V. I. Suk věnoval svoje tvůrčí síly, talent a všechn zápal své duše s ohromnou láskou a opravdovým nadšením ruské kultuře, vytvoření a rozvíjení ruského operního divadla a hudebního umění vůbec. Význam kulturně osvětové činnosti tohoto pokrokového vynikajícího umělce, jednoho z nejvzdělanějších dirigentů své doby, pro rozvoj ruské kultury je nedocenitelný. Proto bych chtěl na závěr této kapitoly uvést vyjádření jednoho ze známých hudebníků té doby – M. M. Ippolitova-Ivanova o Sukově významu pro ruskou hudební kulturu: „Jako hudebník, který začal svoji činnost ještě za P. I. Čajkovského a N. A. Rimského-Korsakova a který s nimi pracoval, Vjačeslav Ivanovič Suk mnohé od těchto mistrů přejal. A sám on byl hudebníkem velkého významu. Jeho výjimečná pracovitost a náročnost k sobě a druhým může i dnes sloužit jako výborný příklad našim mladým hudebníkům. Byl to opravdu mistr s velkým M.“



**Jako dirigent byl nadán ohromnou erudicí a takových hudebníků u nás ne-  
bylo mnoho. V tomto směru je možné ho srovnávat pouze s E. F. Nápravníkem“  
/153/.**



### Čeští hudebníci v Oděse.

Když hovoříme o působení českých hudebníků na území Ruské říše, nesmíme opomenout jejich významnou práci na území dnešní Ukrajiny. V této kapitole bych chtěl zmínit práci českých hudebníků ve městě Oděse, městě, které dalo světové hudbě mnoho výborných a svérázných hudebníků. Stačí uvést taková jména jako Emil Gilels, David Oistrach, P. Stoljarskij a mnozí další.

Konkrétní kontakty mezi českými a ukrajinskými /maloruskými – pozn.aut./ hudebníky začínají od konce 18.století, kdy část západoukrajinského území přešla k Rakousko-Uhersku, a to po dělení Polska v roce 1772. Habsburská monarchie silně omezovala rozvoj české národní kultury. To bylo důvodem velké emigrace českých interpretů a skladatelů, vedle omezené možnosti uplatnění se ve vlasti. Mnoho českých hudebníků zamířilo do Ruska a do Maloruska /na Ukrajinu/. **Tam nebyl téměř žádný symfonický orchestr, kde by nepůsobili Češi.**

Čeští hudebníci sehráli v rozvoji hudebního vzdělání v Malorusku v první polovině minulého století velmi důležitou roli. Působili v orchestrech městských divadel, dávali soukromé hodiny hudby a vyučovali ve školách státních a soukromých. Mezi Čechy bylo hodně známých houslistů, violistů, violoncelistů, hráčů na dechové nástroje a také vynikajících zpěváků a dirigentů.

Oděsa – v té době hudební středisko jižního Ruska – odedávna lákala evropské hudebníky. Mnozí vynikající hudebníci sem rádi jezdili s přesvědčením, že tu „najdou podporu, pochopení a správné ocenění svých talentů“\*/54/. Nemalý význam pro kulturní život města měli i hostující umělci z Čech; někteří z nich se v Oděse usadili a věnovali se interpretační a pedagogické práci.

V roce 1841 místní milovníci hudby slyšeli známého českého klavíristu **Alexandra Dreyschock** /čti Drajšok-pozn.aut./ **/1818-1869/** - přítele Liszta a Chopina, žáka J. V. Tomáška. V Oděse vystoupil s dvěma koncerty, zahrál Schubertova „Lesního krále“ v Lisztově úpravě a vlastní skladby. Kritika si kladně všimla přirozenosti, umělecké výraznosti a výrazné barvitosti Dreyschockovy hry: „V jeho hře nepozorujete to křečovitě klepání rukama, které stavějí na odív někteří klavíristé „moderní“ metody. Pod jeho kouzelnými prsty zcela mizí tvrdost klavírních zvuků... Vrchol dokonalosti hry pana Dreyschocka, podle našeho mínění, spočívá v jemnosti pasáží „pianissimo“, ale klavírista ne s menším úspěchem hrál i ty nejhlasitější a nejráznější pasáže ve svých skladbách „Rondo“ a „Rapsodie““\*/55/.

Velké oblíbené se v Oděse těšil i další český skladatel a klavírista, pražský rodák **Ignác Amadeus Tedesco** **/1817-1882/**. Stejně jako Dreyschock i on byl žákem Tomáškovým. Jeho hudební talent se projevil brzy: když mu bylo 12 let, úspěšně vystupoval ve Vídni, potom v Německu a všude si získával přízeň posluchačů „živostí“ své hry. V roce 1840 přijel na vystoupení do Oděsy, kde představil publiku nový repertoár – Tomášková díla a menší skladby vlastní skladatelské činnosti. Jako skladatel byl Tedesco velmi plodný – napsal více než sto opusů: variace, úpravy, parafráze, tance a fantasie. V pražském Národním muzeu se dochovala dvě Tedescova díla – „Vzpomínky na Čechy“ a v Oděse vydaná romance „Kaple“ podle básně Ludwiga Uhlanda.

---

\*54/. Běčko. Materiály o historii hudebního vývoje v Malorusku. / „Oděský věstník“ ze 6. února 1875, číslo 30/.

\*55/. „Oděský věstník“ ze 30. srpna 1841, číslo 70.



Pokud jde o Tedescovy koncerty, pak je třeba říci, že programy jeho koncertů byly typické pro tu dobu – parafráze a fantazie na témata známých oper, různé variace a virtuózně-salonní kusy. Noviny poznamenaly, že Tedescova hra „*vyniká zvláště hlubokým citem, čistotou, přesností a dokonalostí v interpretaci*“ ..., „*živost a síla jeho hry je vidět...v dokonale jasné výraznosti hudebních myšlenek, které Tedesco svou hrou předává*“<sup>\*56/</sup>. Byl znám jako vynikající virtuóz a tisk jej nazýval „Hannibalem oktáv“. Český klavírista se výborně prosadil nejen na koncertní scéně, ale i v pedagogice: sedm let vyučoval hudbu v oděských hudebních učilištích a v rodinách a vchoval mnoho interpretů. Tedesco stál také v čele Oděské filharmonické společnosti – jedné z prvních v tehdejší Malorusku. Tato společnost vznikla ve 20.letech 19.století. V 60.letech na koncertech společnosti už zazněla díla Mozartova, Haydnova a Beethovenova. Pořádal u sebe doma zdarma dopolední hudební setkání, na kterých se scházelo mnoho milovníků hudby.

V roce 1853 **klavírista a flétnista Kestler**, absolvent Pražské konzervatoře, zorganizoval skupiny mladých lidí pro studium v kurzu hudební kompozice a generálního basu; to bylo v hudebním vzdělávání v Rusku novinkou.

V 70.letech v Oděse úspěšně vystoupili odchovanci Pražské konzervatoře – houslisté **Borovička a Bobuška**. Borovička byl v Oděse znám také jako výborný pedagog.

Velmi známý byl také český varhaník **Rudolf Helm /1842-191?/**. Konzervatoř ukončil v Lipsku, mnoho let byl učitelem hudby a dirigentem v různých městech na jihu Ruska a nakonec působil jako varhaník církve luteránské a církve reformované v Oděse. Helm často hrával preludia a fugy J. S. Bacha, koncerty pro varhany s orchestrem G. F. Händla, skladby Mozartovy a Rheinbergerovy. Přednášel nauku o akordech, kontrapunkt a analýzu hudebních forem v kurzech hudby K. Laglera, které byly v Oděse otevřeny v roce 1889 za účelem „*organizování výuky na úrovni požadavků moderní pedagogiky*“<sup>\*57/</sup>. Později pak Helm pořádal soukromé kurzy. Zprávu o nich čteme v „Jihoruském almanachu“ z roku 1899. V těchto kurzech byly třídy hry na klavír, housle, varhany a byly pořádány žákovské hudební večery se sólovými a skupinovými čísly a hrály se koncerty s doprovodem smyčcového orchestru.

Ve druhé polovině 19.století v orchestru Městského oděského divadla hráli mnozí známí čeští hudebníci – hráči na dechové nástroje, absolventi Pražské konzervatoře. Mezi nimi byli **I. Kutil /klarinet/, I. Horník /fagot/, J. Hauer /fagot/, J. Jelínek /hoboj/, A. Morávek, J. Kouba a další**. Tito současně vyučovali v hudebním učilišti RHS /Ruská hudební společnost/. Mezi nimi zvláště vynikal Kutil, který dokonale ovládal zvuk, techniku a měl zvláštní cit pro hudebnost. V roce 1897 byl především z jeho iniciativy založen v hudebním učilišti dechový orchestr a od roku 1902 vedl i orchestrální třídu, kromě toho se účastnil komorních koncertů oděské pobočky RHS, kde hrál klarinetový part ve skladbách Beethovenových a Brahmsových.

V Oděse působil také mnoho českých hudebních mistrů, výrobců výborných dechových nástrojů. Jedním z nich byl **Josef Šediva /1855-1915/**, který otevřel nevelký podnik na výrobu žesťových a dřevěných dechových hudebních nástrojů, a rovněž tomuto zajímavému, i když ne zrovna jednoduchému řemeslu naučil mnoho dalších. Většina těchto jeho nástrojů, podle tvrzení současníků, neměla v Evropě obdoby. Šedivův žák V. Šachbenděr byl pokládán v Rusku za jednoho z největších hudebních mistrů. Na jeho žesťové nástroje hráli sólisté symfonických orchestrů v Moskvě, v Petrohradě, jakož i sólisté Oděského operního divadla. Stejně dobře známi byli i další Šedivovi žáci – I. Šachbenděr, bratři Aristarch a Grigorij Melnikovovi. V roce 1904 Šediva daroval pražskému Národnímu muzeu vzorky výrob-

---

\*56/. „Oděský věstník“ z 30.října 1843, №87.

\*57/. Programy hudebních kurzů K. F. Laglera. Oděsa, 1890.

ků, vyrobených ve své oděské dílně. Když v roce 1959 byla v rodišti A. Dvořáka – v Nelahozevsi otevřena výstava českých hudebních nástrojů, zvláštní místo mezi nimi zaujaly žesťové nástroje, vyrobené právě Šedivou.

V 70. letech si Oděsany získal operní pěvec sólista petrohradského Mariinského divadla **Josef Paleček /1842-1915/**. Charakteristickými rysy jeho výkonů byly uměleckost, hluboký cit a schopnost vdechnout život interpretované hudbě. Jeho repertoár byl bohatý a pestrý. S velkým mistrovstvím zpíval Mefistotelovu serenádu, Schubertovo „Přístřeší“ /orig. „Aufenthalt“ -pozn.aut./, Glinkovu „Noční hlídku“ a další věci.

Později se na plakátech objevuje jméno českého tenora **I. Bučinského**, který spolu s Čechem Laubem a Rusem Bezekirským s velkým úspěchem vystupoval v provedení Haydnova oratoria „Stvoření světa“ \*/58/.

Mezi vynikajícími českými hudebníky, kteří v Malorusku našli svou druhou vlast a obětavě jí sloužili, zaujímá zvláštní místo jméno znamenitého dirigenta, skladatele a klavíristy **Josefa Vjačeslavoviče Příbika /1855-1937/**, pozdějšího národního umělce Ukrajiny.

Narodil se v Praze v rodině známého hudebního pedagoga a ředitele sboru Václava Příbika. Už od mládí projevoval velký smysl pro hudbu, studoval na Pražské konzervatoři, kde hrál před samotným velikým Ferencem Lisztem, na což vždy vzpomínal s velkou hrdosťou, jak dosvědčují tehdejší současníci.

Už v době studií se jeho vkus a sympatie vyhraňovaly: mladý Příbík, obdivovatel Smetanův, byl členem skupiny mladých hudebníků, která propagovala českou hudbu. Smetana ho – mezi jiným – doporučil jako učitele klavíru hraběti Thunovi. Ale pracovat v „habsburských“ Čechách bylo velmi těžké. Proto, když dostal pozvání od Ruské hudební společnosti, odejel s radostí do Ruska, kde se stal dirigentem v Charkovské, potom v Kyjevské opeře, nějaký čas pracoval v Tiflisu /nynější Tbilisi, Gruzie – pozn.aut./, potom v Moskvě v soukromé opeře pěvce Prjanišnikova. Rimskij-Korsakov, když vzpomínal na Příbika, který uváděl jeho „Májovou noc“ s divadelním tělesem Prjanišnikovova divadla v roce 1893, psal: „*Provedení bylo velmi pečlivé, snad až příliš..... Orchestr, poněkud malý, hrál pod Příbikovým řízením dosti dobře, svědomitě.*“ \*/59/.

V roce 1890 Příbík v Kyjevě uskutečnil inscenaci Čajkovského „Pikové dámy“ – poprvé v autorově přítomnosti a v roce 1891 poslal pražskému časopisu „Dalibor“ recenzi na tuto operu a doporučil ji k inscenaci pražskému Národnímu divadlu. Právě tehdy vzniklo tvůrčí přátelství mezi ruským skladatelem a českým dirigentem. Čajkovskij vysoce ocenil jeho mistrovství: „*Jak pěvci, tak sbor a orchestr hrají pod známou a jistou rukou svého nynějšího kapelníka mnohem klidněji a jistěji. Zvláště když tento kapelník je takový dobrý a pracovitý, jakým je Příbík....*“ \*/60/.

V dopise jednomu z důležitých pracovníků oděské pobočky RHS L. Kupernikovi Čajkovskij napsal: „*J. V. Příbík /Vám jistě dobře známý/... má zájem o práci v Oděse. Velmi Vám ho doporučuji jako dobrého, zkušeného hudebníka a nádherného člověka*“ \*/61/.

**V roce 1894 Příbík stanul v čele Oděského operního divadla; jeho tvůrčí a plodná činnost zde pak trvala více než čtyřicet /!/ let.** Inscenoval mnoho ruských oper, mezi nimi

---

\*58/ J. Schánilec: Za slávou. Praha, „Svět sovětů“, 1961, str. 158.

\*59/ N. A. Rimskij-Korsakov: Letopis mého hudebního života, kapitola 21, Moskva, 1955, s. 186

\*60/ Sborník „Vzpomínky na P. I. Čajkovského“, Moskva, 1962, str. 183.

\*61/ Neuveřejněný dopis P. I. Čajkovského L. A. Kupernikovi z 7.3.1892, 13957 LXXVI, b. 16, Leningrad, Institut ruské literatury a umění.

byly „Život za cara“, „““ Ruslan a Ludmila“, „Piková dáma“, „Evžen Oněgin“, „Rusalka“, „Kníže Igor“, „Boris Godunov“. V provedení operních inscenací dosahoval Příbík realistické jasnosti a jednoduchosti. Pro jeho charakteristiku jako hudebníka je příznačné hluboce promyšlené pojetí jakékoliv operní partitury ve spojení s nejjemnějším mistrovstvím dirigování. Na symfonických koncertech také široce propagoval ruskou hudbu. Pod jeho vedením zazněla v Oděse poprvé Borodinova Druhá symfonie, Kalinnikovova skladba „Cedr a palma“ a mnohá další díla. Příbík seznámil oděské posluchače i s díly české klasiky, mezi nimi se Smetanovou předehrou k opeře „Prodaná nevěsta“, se Dvořákovým „Karnevalem“ a dalšími.

Vystupoval i na komorních koncertech RHS, a to jako klavírista i skladatel. Často uváděl svoje práce. Podívejme se, co se psalo o jeho klavírním kvintetu e-moll: „*Kvintet představuje velmi seriózní hudební práci...všechna témata bez výjimky jsou krásná a velmi zdařile rozpracovaná. Instrumentace kvintetu je natolik dobrá, že při provedení se nic neztrácí – všechno je jasné a zvukově dobře zní*“\*/62/. V roce 1899 na koncertu, věnovaném stoletému výročí narození A. S. Puškina, byla uvedena Příbíkova kantáta „Památce velkého básníka“.

Ruskou literaturu dobře znal a vážil si jí. Zvláště blízká mu byla tvorba A. P. Čechova. Na texty Čechovových povídek Příbík složil osm operních miniatur o jednom dějství: „Zapomněl“, „Bez konce“, „Impresárió pod gaučem“, „Neúspěch“, „Radost“, „Siréna“, „Návrh“, „Potmě“\*/63/. Opera „Zapomněl“ byla dávana na scéně oděského Městského divadla. Z četných Příbíkových děl je možno také zmínit symfonickou svitu pro orchestr, smyčcový kvartet, sonáty a další skladby pro klavír, písně a kantáty.

Jeho tvůrčí činnost se široce rozvinula po Říjnové revoluci v Rusku. Kromě práce v operním divadle mu bylo nabídnuto místo profesora ve třídách dirigování, operní přípravy a klavírního doprovodu v Oděské konzervatoři. Příbík se s tamějším prostředím důvěrně sžil, pracoval společně s ruskými a ukrajinskými hudebníky. V roce 1922 veřejnost Oděsy a celé Ukrajiny oslavovala 35.výročí Příbíkovy umělecké činnosti. Pět let nato je mu udělen titul Zaslouženého umělce republiky a v roce 1934 Národního umělce Ukrajiny\*/64/.

I když svou novou vlast vřele miloval, nikdy nezapomínal na svou rodnou vlast a až do konce života se živě zajímal o její hudební život.

Spolu s ním v Oděse působil velmi známý dirigent **Václav Talich /1883-1961/** - koncertní mistr opery v roce 1904 a dirigent **Jan Josefovič Palice - podle ruského Ivan Osipovič Palicyn /1865-1931/**. Oba tam působili od roku 1913 do roku 1915.

O Palicynovi hudební kritik z časopisu „Jižní hudební věstník“ napsal následující: „*Nádherný muzikant, citlivý a chápavý hudební činitel, I. O. Palicyn má všude v ruském hudebním světě ty nejvřelejší sympatie....vzácný příklad oddanosti umění, vzor umělce jasného, čistého a bezmezně umění milujícího....*“\*/65/.

Ruští hudebníci vůbec projevovali o českou hudbu velký zájem. Díky působení takových vynikajících hudebníků, jakými byli E. Nápravník, F. Laub, J. Hřímálý, V. Suk a J.Příbík zaujala česká hudba v srdcích ruských milovníků hudby pevné místo. Tito představitelé české hudby jakoby předávali svoji lásku k hudbě své vlasti dále – do Ruska. Mnozí ruští hudebníci pak aktivně pomáhali při propagaci české hudby v Rusku. Tak například V. I. Safonov jako dirigent seznámil ruské posluchače s mnohými díly B. Smetany, A. Dvořáka a E. Nápravníka. On sám měl zvláště rád Dvořákovu Třetí symfonii, a také Smetanovu symfonickou báseň

---

\*62/. Nota. Třetí komorní koncert. „Oděské novosti“ z 7.11.1903, № 6133.

\*63/. Rukopisy všech Příbíkových oper se nacházejí v knihovně Oděské filharmonie.

\*64/. N. D. Pokrovskij: „J. V. Příbík“. Oděsa, 1958, rukopis.

\*65/. „Jižní hudební věstník“. Rok 1915, číslo 14-15, str.5.



„Vltava“, která v Oděse poprvé zazněla 1. března roku 1896 právě pod Safonovovým řízením.

Česká smyčcová, jmenovitě pak houslová kultura měla vysokou dávnou tradici a sehrála v širokém rozšíření kvartetového umění v Rusku tu nejdůležitější roli\*/66/. Odchovanci Pražské konzervatoře **J. Karbulka, J. Kocián, J. Perman, L. Zelenka, F. Stupka, E. Mysliveček, V. Alois /Muzikant/ , F. Aulický** a další dlouhá léta věnovali svoje síly rozvoji hudebního života Oděsy a hudební kultury Ruska jako celku vůbec.

Oděská pobočka RHS jim poskytla možnost široké a zajímavé činnosti; často vystupovali se sólovými recitály a účastnili se „komorních vystoupení“, které v hudebním životě Oděsy zaujímal důležitá místa. V důsledku toho zde bylo uváděno velké množství děl Dvořákových, Sukových, Smetanových, Myslivečkových a dalších českých autorů.

Do roku 1896 v kvartetu oděské pobočky RHS vystupovali profesori hudebního učiliště a členové orchestru Městského divadla. Činnost souboru byla bohužel nepravidelná. Teprve s příchodem J. Karbulky se podařilo vytvořit kvartet pouze z pedagogů učiliště.

**Josef Karbulka /1866-1920/** podobně jako další jeho krajané udělal pro šíření české hudby v Rusku a v zahraničí hodně. Jako pedagog, houslista a skladatel vystupoval po absolvování Pražské konzervatoře v Itálii. Poté svoje mistrovství zdokonaloval u **J. Joachima** v Berlíně, byl koncertním mistrem orchestru a profesorem konzervatoře v Záhřebu. V letech 1896-1905 vyučoval v Oděském hudebním učilišti. V jeho třídě v roce 1900 absolvoval toto učiliště později význačný pedagog **P. Stoljarskij**, učitel celé plejády vynikajících houslistů, mezi nimi D. Oistracha, L. Kogana a B. Golštejna.

Karbulka často vystupoval v komorních vystoupeních kvarteta. Možná, že právě z jeho iniciativy byl v Oděse poprvé uveden Dvořákův kvintet G-Dur pro dvoje housle, violu, violoncello a kontrabas s účastí – mezi jiným – ještě dvou českých hudebníků – Permana a Myslivečka. Až do konce života byl Karbulka profesorem a ředitelem hudebního učiliště v Nikolajevu.

Když hovoříme o J. Karbulkovi, nemůžeme opomenout fakt, který z jakéhosi důvodu nezmiňují mnozí hudební badatelé a muzikologové. Jak jsem už psal výše, jedním ze žáků J. Karbulky byl známý pedagog, který vychoval celou řadu vynikajících houslistů – P. S. Stoljarskij, který je v Rusku právem pokládán za zakladatele ruské houslové školy. Takovým způsobem docházíme k udivujícímu zjištění, a sice, že **český hudebník J. Karbulka je vlastně spoluzakladatelem výborné ruské houslové školy, známé v celém světě!** Asi se nemýlím, když se domnívám, že uvedené tvrzení nalezne mnoho odpůrců, především pak mezi představiteli ruského hudebního prostředí. Avšak fakt zůstává faktem a přestože nemůžeme s jistotou tvrdit, jak velká byla role J. Karbulky v založení ruské houslové školy, nicméně sám fakt jeho podílu na vzniku této školy nemůže nikdo popřít.

Je ještě jeden výborný hudebník, kterého bych chtěl v této kapitole zmínit, a tím je **Josef Vjačeslavovič Perman /1871-1934/**. Svoje jméno si získal jako violista, člen kvarteta oděské pobočky RHS, pedagog učiliště a konzervatoře a dirigent. Poté co v roce 1891 na Pražské konzervatoři ukončil třídu **O. Ševčíka** a teorii kompozice u **A. Dvořáka**, několik let koncertoval v Berlíně, Vídni, ve Varšavě a v Lipsku. V roce 1894 byl pozván do Oděsy, aby tam vyučoval. Perman, stálý violista kvarteta pedagogů učiliště a poté kvarteta F. Stupky často vystupoval v komorních programech a jako sólista v symfonických koncertech.\*/67/.

---

\*66/. L. Ginzburg. „F. Laub“, Moskva, 1951, str. 40.

\*67/. Nota. Třetí komorní koncert. „Oděské novosti“, 7. listopadu 1903, № 6133.





Od roku 1917 se zabýval i dirigentskou činností. Při přetvoření učiliště na konzervatoř se stal Perman v této konzervatoři profesorem. Po Říjnové revoluci vedl houslovou třídu a třídu komorní hry. V roce 1933 mu za tvůrčí činnost byl udělen titul „Zaslouženého profesora“. Mezi jeho žáky byli mnozí vynikající ruští a ukrajinští hudebníci.

Vytvoření stálého smyčcového kvarteta bylo důležitou událostí v kulturním životě města Oděsy. „*V současné době*“ – psaly místní noviny – „*máme v naší Oděse takové kvarteto, na které můžeme být právem hrdi před ostatními velkými provinčními centry*“\*/68/. Na programech kvarteta byly skladby Mozartovy, Haydnovy, Brahmsovy, Griegovy, Beethovenovy, Smetanovy, Dvořákovy a Nápravníkovy. Stejně noviny psaly: „Výborná souhra, správná interpretace s velmi pěknými a výraznými odstínovými barvami, s plnou a výraznou zvučností a celkovým uměleckým nadšením“. Kvarteto se stalo velmi populárním a pro jeho činnost byl typický bohatý repertoár. S velkou láskou přistupovali hudebníci kvarteta k dílům ruských klasiků, často hráli jejich skladby nebo pořádali monografické večery. Tak například v roce 1903 Oděsané slyšeli komorní hudbu Čajkovského na večeru, věnovaném jeho památce, v roce 1904 pak díla A. Rubinštejna.

Když jeden ze členů kvarteta – violoncelista **O. Vulfius** odejel v roce 1904 do Petrohradu, zaujal jeho místo známý hudebník **Ladislav Zelenka /1881-1957/**. Tento hudebník absolvoval Pražskou konzervatoř ve třídě **J. Buriána** a zdokonaloval se u **H. Beckera**. Zelenka působil v Oděse sedm let - od roku 1904 do roku 1910, kromě hry v kvartetu F. Stupky\*/69/ úspěšně řídil violoncellovou třídu.

V roce 1907 po odchodu **A. Fidelmana** byl na místo profesora houslové třídy a prvním houslistou kvarteta jmenován Čech **Jaroslav Kocián /1883-1950/** - známý koncertní virtuos. Toto jmenování bylo z iniciativy F. Stupky, který zamýšlel vytvořit v Oděse **české kvarteto**. Kocián často vystupoval na symfonických koncertech oděské pobočky RHS jako sólista. Byl mu vlastní výrazný artistismus, udivující technika, čistota intonace. Kritici také zdůrazňovali jeho udivující smysl pro hudebnost.

Dochoval se program komorního koncertu roku 1914, věnovaný českým skladatelům: Smetanovi / „Z mého života“/, Dvořákovi / klavírní kvintet/, Bendlovi / kvartet G-Dur/ s účastí Jaroslava Kociána.

Kvarteto za dobu své úspěšné práce seznámilo posluchače s mnoha novými skladbami různých autorů, včetně Tanějeva, Rachmaninova a Arenského. Těleso uvedlo v Oděse kvartety Suka a Dvořáka jako první. Kritika v novinách o tom psala takto: „Naši Češi Dvořáka dobře znají a hudbu svého velikého krajana dovedou procítit. To... jejich provedení kouzelně prosvětlo“.\*70/.

Oděsané mnohokrát slyšeli vystoupení houslisty **Františka Ondříčka /1857-1922/**. V roce 1908, když Ondříček uváděl Dvořákův houslový koncert, řídil orchestr oděského Městského divadla vynikající **A. Ziloti**.

Důležitou událostí v hudebním životě Oděsy a celého jihu Ukrajiny se v roce 1913 staly koncerty světově známého geniálního houslisty – virtuosa **Jana Kubelíka /1880-1940/**. Kubelík navštívil Oděsu podruhé v roce 1927. Do programu koncertů, konaných v sále opery, zařadil díla Bachova, Beethovenova, Saint-Saënsova, Paganiniho, Sarasateho a vlastní Čtvrtý koncert.

---

\*68/. Nota. Třetí komorní koncert. „Oděské novosti“, 7. listopadu 1903, № 6133.

\*69/. V roce 1916 se L. Zelenka stal členem Ševčíkova kvarteta /pozn.autora/.

\*70/. „Oděské novosti“, 4. ledna 1907, № 7147.

V Oděse často pohostinsky vystupovalo **znamenité České kvarteto ve složení K. Hoffmann, J. Suk, O. Nedbal a H. Wihan**.\*/71/. O tomto bude řeč ve zvláštní kapitole dané disertační práce. Prozatím si dovolím citovat kritiku – autora ohlasu na Tanějevův Čtvrtý smyčcový kvartet opus 11 v provedení Českého kvarteta: „*Provedení...*“ – psal recenzent, - „*vynikalo výbornou souhrou a vzácným uspořádáním, které tomuto českému kvartetu získaly takovou oblíbenost*“\*/72/. Oděským milovníkům hudby se zvláště líbila ideální sehranost, umělecká interpretace a výborná zvučnost kvarteta. „*Opravdu, členové Českého kvarteta jsou natolik sehraní, že, jestli je to možné tak říct, tak propojení, že těleso jako celek vychází vzorné a o provedení z této stránky je možno hovořit jenom s nadšením*“\*/73/. Spolu s díly Brahmsa, Schuberta, Beethovena a Griega těleso dávalo kvartety Smetanovy, Dvořákovy a Nápravníkovy.

„Král violistů“ **Oskar Nedbal /1874-1930/** \*/74/ dlouhou dobu působil v Českém kvartetu a v Evropě byl známý i jako dirigent. V jeho repertoáru bylo mnoho děl ruských klasiků. Do Oděsy zajížděl a koncerty pod jeho řízením měly velký úspěch. Noviny „Oděské novosti“ o něm psaly takto: „*O dirigentovi koncertu – Nedbalovi – jsme psali už dříve. Je to bez pochyby výborný hudebník, vynikající technik a temperamentní člověk...*“. V jeho programech zazněla poprvé v Oděse Sedmá symfonie, symfonická báseň „Jaro“ a svita „Chopeniana“ A. K. Glazunova a fantazijní předehra „Romeo a Julie“ P. I. Čajkovského.

V roce 1909 v Oděse dvakrát pohostinsky vystupovalo **české Ševčíkovo kvarteto** ve složení **B. Lhotský, K. Procházka, K. Moravec a B. Vašek**. Uváděli díla ruských, českých, německých a francouzských autorů.

Důležitou roli v rozvoji hudební kultury Oděsy a jihu Maloruska na počátku 20.století sehrál houslista a dirigent **František Stupka /1879-1965/**, organizátor a člen Českého kvarteta ve složení **J. Kocián, F. Stupka, J. Perman a L. Zelenka**. Už od dětství se Stupka učil hrát na housle a dechové nástroje, ve věku 17 let byl přijat na Pražskou konzervatoř, kde brzy jako stipendista studoval ve třídě profesora Otakara Ševčíka. V roce 1901, po ukončení konzervatoře, se Stupka usadil v Oděse, kde se stal koncertním mistrem orchestru Městského divadla. Po roce byl přijat jako učitel hry na housle do učiliště RHS, a tehdy se stal členem kvarteta pedagogů učiliště spolu s A. Fidelmanem, J. Permanem a O. Vulfiusem. Těleso s velkým úspěchem vystupovalo v Oděse, Žitomiru, Kyjevě a v roce 1904 i v Moskvě. Ve stejném roce 1904 začal vést třídu komorní hry a třídu kvarteta v Oděském hudebním učilišti. Jeho žáci často s úspěchem vystupovali v různých městských a oblastních koncertech. Současníci právem považovali Stupku za vynikajícího pedagoga a interpreta. V roce 1913 v souvislosti s přetvořením učiliště na konzervatoř byl pak Stupka v uvedené konzervatoři jmenován profesorem ve třídě houslí. Mezi jeho žáky vynikali J. Gordon, I. Rojzman, I. Viland, L. Ortenberg a řada dalších. Mnozí z nich s velkým úspěchem vystupovali v Evropě a v Americe. \*/75/.

Stupka byl znám v Oděse rovněž jako vynikající dirigent orchestru konzervatoře a filharmonie Městského divadla. V Oděse v roce 1917 poprvé stanul u dirigentského pultu, a tak začala ještě jedna hudebníková tvůrčí cesta. Kritika těch let vysoce cení význam Stupky jako dirigenta pro kulturu Oděsy a Ruska vůbec. Jako neobyčejně vnímavému hudebníkovi se širokým spektrem činnosti se mu dařilo u dirigentského pultu pokračovat ve vynikajících tra-

---

\*71/. O tom podrobněji viz. L. Ginzburg: Hanuš Wihan a české kvarteto. Moskva, 1955.

\*72/. „Oděské novosti“ z 28.ledna 1899, № 4525.

\*73/. Nota. První komorní koncert. „Oděské novosti“ z 25.října 1903, №6120.

\*74/. J. Květ: „Oskar Nedbal / „Kdo je“, 64/. Praha, Orbis, 1947.

\*75/. Tak na jednom z autorských vystoupení Glazunova v USA v roce 1929 J. Gordon uvedl pod jeho řízením koncert pro housle s orchestrem.

dicích dirigentského umění, jehož zakladateli v Rusku byli jeho krajané E. Nápravník, V. Suk a J. Příbík. „*V rukou p. Stupky není žakovský orchestr nějakou nevýraznou interpretační masou, ale živým, nadšeným orchestrem*“\*/76/.

V dochovaných programech jeho koncertů z let 1917-1918 nacházíme díla skladatelů Beethovena, Haydna, Mozarta, Glazunova, Rimského-Korsakova, Čajkovského, Fibicha, Skrjabin, Smetany a Dvořáka.

F. Stupka uskutečnil také řadu symfonických koncertů, kde jako sólisté vystupovali jeho žáci; tak například houslový koncert Čajkovského zazněl v interpretaci I. Rojzmana, koncert Wieniawského pak v interpretaci D. Karpilovského.\*/77/.

O Stupkových kvalitách jako dirigenta mnohé vypovídá následující novinová recenze, která vyšla v novinách „Južnaja mysl“ / „Jižní myšlenka“- pozn.aut./ . Recenze se týkala provedení Čtvrté symfonie Čajkovského pod Stupkovým řízením. V recenzi se říká: „*Bylo to provedení, které mohlo uspokojit i toho nejnáročnějšího hudebníka. Jak co do tempa, tak co do detailů, zpracování a polyfonie – nic nemohlo být dokonalejšího. Nejen sám pan Stupka se dovede věnovat práci se záplem a nadšením, ale dovede pro toto nadšení získat i celý orchestr a toto všechno mělo na provedení symfonie odpovídající vliv*“\*/78/. Stejně ocenily Stupkovo mistrovství i noviny „Oděské novosti“, které přitom zdůrazňovaly, že „*orchestr ve Stupkových rukou hraje „Hrdinskou symfonii“ perfektně sehraně a s velkým nadšením*“\*/79/.

F. Stupka zvláště rád uváděl na symfonických koncertech hudbu A. Glazunova. Glazunov pak jako vyjádření svého díku daroval Stupkovi fotografii s nápisem: „*Velikému zakladateli znamenitého Českého kvarteta, vynikajícímu kapelníkovi oděského orchestru na památku od dirigenta Glazunova*“\*/80/.

Stupkova láska k ruské hudbě se odrazila i ve druhém období jeho tvůrčí činnosti – ve vlasti, v Praze, kam se musel vrátit poté, co Oděsa byla obsazena „rudými“. V době mezi první a druhou světovou válkou se ruská hudba s jeho aktivní účastí stala neoddelitelnou součástí repertoáru orchestru České filharmonie.

F. Stupka veškerou svou činností rozvíjel slavné tradice E. Nápravníka, V. Suka, J. Příbík a dalších českých hudebníků, kteří žili a pracovali v Rusku. Význam českých hudebníků například pro město Oděsu se nedá ani úplně ocenit; prakticky ale v každém orchestru jižních oblastí Ruska hráli minimálně tři-čtyři čeští hudebníci. **Tak v roce 1913 v orchestru oděského Městského divadla hrálo téměř devadesát procent Čechů!** Takže pravdu měli lidé, kteří nazývali Oděsu té doby „pobočkou české kultury v Rusku“. Čeští hudebníci vnesli do ruské kultury především pořádek, znalosti, pracovitost a profesionalismus. I dnes v Oděse s úctou a rádi vzpomínají na doby, kdy zde působili významní Češi, o nichž bylo psáno v této kapitole.

Následující kapitola této disertační práce bude pojednávat o Českém kvartetu, jako o neoddelitelné části historie ruské hudební kultury. Vynikající hudebníci – členové kvarteta prakticky utvářeli hudební kulturu celého jihu Ruska, přinášeli svůj ohromný podíl k rozvoji a vytváření hudebního umění uvedené oblasti ohromného Ruského impéria, aktivně seznamovali ruskou hudební veřejnost s díly české a světové klasické hudby. Jejich koncerty se co do významu a rozsahu dají srovnat s vynikajícími historickými koncerty A. Rubinsteinova.

---

\*76/. Z archivu F. Stupky.

\*77/. Ze stejného pramene.

\*78/. Symfonický koncert. „Južnaja mysl“ z 20. 6. 1917, №1939.

\*79/. „Oděskije novosti“ ze 17. 1. 1916.

\*80/. Citát z knihy J. Schánilce „Za slávou“, str. 161.

### Hanuš Wihan a České kvarteto.

Mezi nejvýznačnější představitele české hudební kultury druhé poloviny 19. a začátku 20. století patří i jméno vynikajícího českého hudebníka – výborného violoncellisty, organizátora a člena známého Českého kvarteta - **Hanuše Wihana**.

Tvůrčí kontakty tohoto hudebníka s klasiky české hudby – Dvořákem a Smetanou – v mnohém směru ovlivnily tvůrčí zaměření jeho uměleckých názorů a interpretačních principů.

Tyto principy-zásady se staly základnou více než čtyřicetileté tvůrčí činnosti Českého kvarteta, které se proslavilo uměleckou interpretací klasické kvartetní hudby, zvláště hudby českých a ruských skladatelů.

Kontakty a Wihanův vliv na tvorbu takových velkých představitelů ruské kultury, jakými byli P. I. Čajkovskij, S. I. Tanějev a A. K. Glazunov, jeho aktivní účast při propagaci ruské hudby a četné koncerty v různých městech Ruska, na kterých vystupoval jako člen kvarteta i jako sólista – to všechno vyvolává náš zájem o tohoto hudebníka-umělce, který přispěl velkým podílem k rozvoji ruské hudební kultury.

Jméno Hanuše Wihana má v historii ruské hudební kultury právo na jedno z prvních míst mezi jmény českých hudebníků, kteří v Rusku buď žili nebo kratší či delší dobu působili. Byli to hudebníci jako **Ferdinand Laub, Eduard Nápravník, František Ondříček, Josef Paleček, Jan Šrámek, Otakar Ševčík, Jan Hřímálý, Vjačeslav /Váša/ Suk, Ladislav Alois /pseud. Muzikant/** a mnozí další. Pro ně pro všechny se stalo Rusko druhou vlastí, místem, kde nacházeli plnou podporu svých uměleckých názorů v době dosti komplikované, kdy Čechy žily pod cizí nadvládou.

Hanuš Wihan se narodil 5. června 1855 v Polici u Broumova. Jeho hudební talent se projevil velmi záhy a ačkoliv jeho rodiče neměli pochopení pro kariéru profesionálního hudebníka pro svého syna, třináctiletý Wihan byl na naléhání profesora Pražské konzervatoře J. Krejčího – který náhodou slyšel chlapcovu hru, přijat do violoncellové třídy této konzervatoře. V té době zde vyučoval známý violoncellista a pedagog **František Hegenbart /1818-1887/**. Při ukončení konzervatoře v roce 1873 mladý Wihan výborně hraje s orchestrem ne právě jednoduchý Schumannův koncert – dílo, které vyžaduje od interpreta vysoké mistrovství a uměleckou zralost.

Už samotný výběr tohoto koncertu hovořil o seriózních uměleckých úmyslech mladého hudebníka, o jeho zájmu o díla, vynikající hloubkou a obsažností; význam podobného výběru je těžké docenit, když si uvědomíme, že na koncertních podiích té doby byla v módě především salonní a „efekt“ působící virtuózní díla. Takto se tedy už na samém začátku tvůrčí Wihanovy cesty projevil některé z těch vlastností, které se staly základem tvůrčí činnosti v jeho dalším hudebním vývoji: umělecká zásadovost, zájem o hudebně obsažnou tvorbu, pracovitost a nezájem o „snadné cesty“ v umění.

Po ukončení konzervatoře zahajuje Wihan svoji hudební činnost v zahraničí. V roce 1873 se stal profesorem hry na violoncello v salcburském Mozarteu, kde 13 let vyučoval jeho učitel F. Hegenbart a kde dříve začínali svou pedagogickou činnost Wihanovi krajané- houslisté A. Bennewitz a O. Ševčík.

Rok poté je Wihan sólistou orchestru ruského mecenáše P. G. Dervize; toto těleso v zimě vystupovalo v Nizze a v létě ve Švýcarsku.

Orchestr, skládající se z 48 výborných hudebníků / v různé době byli jeho členy František Ondříček, skladatel Karel Bendl, členové „Kvarteta bratří Müllerových“ a další/, stejně jako sbor tohoto orchestru vynikaly uměleckostí interpretace a sešraností. Zde měl Wihan velkou možnost seznámit se dobře s klasickou hudbou včetně ruské; a právě zde začala jeho činnost v kvartetu / hrál v souboru se známými členy kvarteta - bratřími Müllerovými/.

Ale brzy se mu stýská po rodných Čechách a rovněž touží po sólové koncertní činnosti. Rozhoduje se tedy vrátit se domů. V Čechách pak v roce 1875 podniká velké koncertní turné s klavíristou Jiránkem. Pro nás je zajímavá ta skutečnost, že v té době se nacházela ve Wihanově repertoáru spolu s díly Schumanna, Brahmsa, Chopina, Poppera a dalších autorů i díla ruských skladatelů, a to sonáta a andante A. Rubinštejna, „U fontány“ Davydova a další.

Okolnosti přinutily Wihana v roce 1876 vstoupit do orchestru Bilseho v Berlíně, kde se například seznamuje s vynikajícím houslistou a skladatelem Eugénem Ysayem a mnohými jinými výbornými hudebníky. Avšak tato práce, značně omezující sólovou činnost Wihanovu, byla pro něho nepřijatelná. Proto brzy odchází do jednoho ze soukromých orchestrů v Sondershausenu a zahajuje rozsáhlou koncertní činnost. K té době se vztahuje Wihanova známost s Ferencem Lisztem. Od roku 1880 do roku 1888 působil Wihan v mnichovském orchestru jako sólista a hrál v kvartetu se známým houslistou Benno Walterem. V Mnichově se Wihan spřátelil s Hansem von Bülowem, Richardem Wagnerem, Richardem Straussem a mnoha dalšími vynikajícími hudebníky té doby. Mimochodem, poslední z jmenovaných věnoval Wihanovi svou sonátu a skladby pro violoncello a klavír.

Wihanovy osobní tvůrčí kontakty s velikými českými skladateli B. Smetanou a A. Dvořákem, jednotnost jejich uměleckých názorů, spojily pevně jeho jméno s dějinami české hudební kultury. Ve formování Wihanových uměleckých názorů sehráli totiž jak Smetana, tak Dvořák velkou roli.

V roce 1888, po smrti profesora Hegenbarta získal Wihan v konkurzu místo profesora violoncella na Pražské konzervatoři, přičemž o toto místo usilovali takoví známí violoncellisté jako De Swert, Alois /Muzikant/, Heberlein a mnozí další. Návratem do vlasti začíná nejintenzivnější a nejtvůrčivější období ve Wihanově tvůrčím životě.

Vystupuje jako koncertní sólista, jako člen kvarteta, vede pedagogickou činnost na Pražské konzervatoři, kde vyučuje hru na violoncello a má na starosti třídu komorní hry. Zde se blíže seznamuje s největšími českými hudebníky, především pak s Antonínem Dvořákem. Zvláště je nutno zmínit Wihanovu hudebně společenskou činnost v „Umělecké besedě“, která přispěla ke znovuzrození komorních večerů této společnosti, které byly přerušeny s odchodem B. Smetany v roce 1874.

**Velký význam v historii kvartetní kultury, sahající daleko za hranice pouze českého umění, mělo „České kvarteto“, jehož zakladatelem, duchovním otcem a členem dlouhá léta byl právě Hanuš Wihan.**

Vedle sólové činnosti v kvartetu v Čechách Wihan v následujících letech koncertoval jako sólista a s kvartetem v různých zemích. Zvláště ho pak, stejně jako celé České kvarteto, lákalo Rusko, kde kvartetní umění – interpretační a skladatelské - mělo své давнэ tradice a vynikající úspěchy.\*81/.

---

\*81/. Zde je třeba především zmínit kvarteta Aljabjeva, Glinky, Afanasjeva, Čajkovského, Borodina, Glazunova, Tanějeva, Glijera a mnoha dalších ruských skladatelů. Ruské kvartetové interpretační umění 19. a začátku 20. století bylo reprezentováno takovými znamenitými soubory jako kvarteta Lvova-Velgorského, Afanasjeva, kvartety petrohradské, moskevské, kyjevské a dalších poboček Ruské hudební společnosti, „Ruské kvarteto“, sestávající ze studentů Petrohradské konzervatoře, a další.

Když Wihan 2. prosince 1888 s vynikajícím úspěchem vystoupil s koncertem v pražském „Rudolfinu“, byl mezi posluchači i P. I. Čajkovskij. K té době se také datuje osobní známost H. Wihana s tímto velkým ruským skladatelem, pro kterého tento příjezd do Prahy byl druhým. Čajkovskij tehdy slíbil talentovanému violoncellistovi, že mu pomůže s pořádáním jeho koncertů v Rusku.

Nás mohou zvláště zajímat dva Wihanovy dopisy, chované v Památku Čajkovského v Klinu. Tyto dopisy jsou adresovány velikému skladateli a vztahují se ke květnu a červnu roku 1889. V prvním dopise píše Wihan o hlubokém smutku, který v něm vyvolala zpráva o předčasném skonu K. J. Davydova, kterého považoval za svého „velmi váženého a drahého přítele“.

Brzy po odjezdu Čajkovského z Prahy, kde skladatel byl velmi srdečně přijat, byl na Wihanův návrh Petr Iljič zvolen čestným členem „Umělecké besedy“. Když Wihan sděluje Čajkovskému o této počtě, dodává s jemu vlastním humorem: „...k Vašemu zvolení....jsem měl proslovit řeč. Dobře, že jste ji neslyšel – byla to moje první řeč na veřejnosti, a protože Vy jistě víte, že většina hudebníků lépe hraje než hovoří, tak doufám, že tahle řeč byla i mou poslední“.\*82/.

Ve stejném dopise, psaném s upřímnou srdečností a úctou, prosí Čajkovského o pomoc v pořádání koncertů v Rusku. Wihan sní o koncertech v hlavním městě i v jiných. Čeká na návrat svého krajana a přítele - houslisty Františka Ondříčka – z turné po Rusku a očekává jeho praktické rady. Wihan doufá, že Čajkovskij, na kterého se obrací jako na umělce a současně jako na člověka, mu pomůže v přípravě a uskutečnění pohostinských vystoupení.

Dosud jsme nevěnovali mnoho pozornosti Wihanově účasti v organizaci Dvořákova zájezdu do Ruska koncem zimy roku 1890. Jak známo, iniciátorem tohoto zájezdu byl P. I. Čajkovskij, z jehož popudu byl Dvořák jako dirigent svých děl pozván na koncerty Ruské hudební společnosti v Moskvě a Petrohradě. K uveřejněným materiálům, týkajícím se této záležitosti, je vhodné uvést Wihanův dopis Čajkovskému z 10. června 1889. V něm Wihan děkuje Čajkovskému za dopis / dosud nenalezený-pozn.aut./, ve kterém se hovoří o Dvořákově zájezdu do Ruska. Právě Wihan poslal tento dopis Dvořákovi z Prahy do Příbrami, kde skladatel právě dlel, pracoval tam na Čtvrté symfonii a skladbě pro violoncello pro Wihana.

Z dopisů, uvedených v této práci, je možno vyvodit, že spolu s Dvořákem měl tehdy jet do Ruska i Wihan, který o tom už dlouho snil, a z této naděje měl velkou radost.

Už v roce 1890 v novinách „Moskevské vědomosti“ v uvedeném soupise předpokládáných sólistů pro nastávající koncertní sezónu let 1890-1891 nacházíme spolu se jmény L. Auera, I. Paderewského, A. Pattiové, T. Kareňa a jiných jméno profesora Pražské konzervatoře Hanuše Wihana. Noviny ho řadily mezi sólisty, kteří „přestože jsou velmi známí v zahraničí, moskevskému publiku jsou známí málo nebo vůbec ne“: „Violoncellista Wihan sám sebe považuje za následovníka našeho známého zesnulého profesora K. J. Davydova, ke kterému jezdil do Petrohradu, kde vedli společně mistrovské interpretační kurzy“.\*83/.

O předpokládaném Wihanově příjezdu z Prahy bylo psáno už v roce 1892\*/84/, ale až v roce 1894 se setkáváme s recenzemi k moskevskému Wihanovu vystoupení a jde konkrétně o recenzi N. D. Kaškina. Hovoří se o šestém symfonickém koncertu RHS v Moskvě 29. ledna. Tento večer orchestr pod řízením V. I. Safonova uváděl Lisztova „Preludia“ a „Šeherezádu“ Rimského-Korsakova. Jako sólisté vystupovali na tomto koncertu H. Wihan a V. L. Sapelni-

---

\*82/. Viz. L. Ginzburg. „K. J. Davydov“, Muzgiz 1950, str.44-46, a také poznámka №12 k přílohám v knize L. Ginzburga „Hanuš Wihan a České kvarteto“, Moskva 1955.

\*83/. „Moskevské vědomosti“ 1890, №№ 267 a 269.

\*84/. „Moskevské vědomosti“ 1892, № 280.

kov – klavírista, který uvedl koncert F. Chopina. Wihan výborně zahrál koncert R. Volkmana, opus 33 a koncertní skladbu M. Brucha „Kol Nidrei“.

Ne zcela originální Volkmannův koncert, dnes málo uváděný, poetický, napsaný s dobrou znalostí kantilénových-vyjadřovacích a virtuózních možností violoncella, vyžaduje od interpreta vysoké mistrovství, které Wihan prokázal v plné míře. N. Kaškin, který se kriticky vyjadřoval o skladbě / druhá uváděná skladba byla pro něj zajímavější/, zato vysoce ocenil interpreta a nazval ho vynikajícím virtuózem. „*Hra p. Wihana*“, - psal N. Kaškin, - „*přes veškerou dokonalost technické stránky a serióznosti hudebního stylu, si vůbec nečiní nárok na vnější efekt; umělec se dokonce jakoby vyhýbá lesku a vítězství nad jakoukoliv potíž; potíž je opravdu zvládnuta, ale probíhá to tak klidně a prostě, jakoby na tom nebylo vůbec nic zvláštního...*“\*/85/.

V jiném ohlase na tento koncert N. Kaškin hovořil o Wihanovi jako o „*vynikajícím violoncellistovi s výbornou technikou, silným tónem a jednoduchostí ve hře*“\*/86/. Po bouřlivém úspěchu umělec jako přídavek zahrál melodii Pergolesiho.

Příštího dne byl tento program s menšími změnami opakován ve Veřejném koncertu, jehož výtěžek byl věnován nedělním školám. Tentokrát Wihan dvakrát přidával.

Při této návštěvě se Wihan předvedl své umění i jako komorní hudebník. 3. února se zúčastnil vystoupení kvarteta v Ruské hudební společnosti, kde uvedl spolu s Hřímalem, Krejnem a Sokolovským jeden z posledních Beethovenových kvartetů /op.131/ a spolu s profesorem Moskevské konzervatoře P. J. Šlecerem Chopinovu sonátu. Moskevský tisk zdůrazňoval výbornou souhru a Wihanovo mistrovství v oblasti komorního žánru\*/87/.

Další několikanásobné Wihanovy návštěvy Ruska probíhaly hlavně v souvislosti s jeho kvartetovou činností, o níž bude řeč dále.

V koncertní činnosti H. Wihana, tolik úspěšné v různých zemích, je třeba zvláště zmínit pětíměsíční turné po českých městech. Toto turné podnikl Wihan společně s A. Dvořákem a houslistou F. Lachnerem v roce 1892. Pro tento společný koncertní zájezd napsal Dvořák pro Wihana vynikající violoncellovou skladbu „Rondo“ op.94, která byla poprvé uvedena v Chrudimi v roce 1892. Tehdy také Dvořák pro Wihana napsal violoncellové transkripce svých klavírních skladeb – skladby „Klid“ a Slovanský tanec č.8. Dvořákova pozornost k Wihanovi se neomezila jen na toto. Je známo, že právě tohoto interpreta měl Dvořák na mysli, když komponoval violoncellový part ve svých „Dumkách“ pro klavírní trio op.90, které napsal v roce 1891.

Kromě toho věnoval Dvořák Wihanovi jedno ze svých nejlepších děl – violoncellový koncert op.104, který si získal světovou slávu svými uměleckými hodnotami, hloubkou myšlenek a symfoničností obsahu. Jak víme, Dvořák nemohl souhlasit se všemi modifikacemi violoncellového partu, navrženými Wihanem, zvláště pak s kadencí, připojenou k závěru, což vedlo Wihana k rozhodnutí neúčastnit se prvního veřejného uvedení. Nicméně Dvořákovo pojetí violoncella, způsob využití jeho kantilénových a virtuózních vyjadřovacích možností, stejně jako samotné skladatelovo rozhodnutí napsat koncert pro tento hudební nástroj, pravděpodobně byly podmíněny v nemalé míře právě mistrovstvím Wihana jako interpreta, jeho uměleckým, výrazným frázováním, silným a nádherným zvukem a vysokou virtuózností. Už v roce napsání koncertu pracoval Wihan na jeho nastudování a chystal se jej uvést v několika městech\*/88/.

---

\*85/. N. Kaškin.: Koncerty Ruské hudební společnosti v Moskvě. „Artist“ 1894, №.35, str.202.

\*86/. „Ruské vědomosti“ 1894, №.31.

\*87/. „Moskevské vědomosti“ 1894, №.36; „Ruské vědomosti“ 1894, №. 36.

\*88/. Viz. Wihanův dopis Dvořákovi ze 21.7.1895. „Dvořák ve vzpomínkách a dopisech“, Otakar Šourek, Praha 1951, str.163.

s tímto koncertem v soukromém domě v Lužanech za účasti členů „Českého kvarteta“. Kromě toho Wihan v Karlových Varech seznámil s koncertem také berlínského vydavatele Simrocka, který brzy nato tuto skladbu vydal.

Na veřejnosti uvedl Wihan Dvořákův koncert poprvé v Haagu v lednu 1899. Pak jej uvedl v Amsterdamu a v dalších holandských městech. Koncem téhož roku uvedl Wihan koncert s velkým úspěchem v Budapešti, přičemž orchestr řídil sám Dvořák.

Jak jsme viděli, Wihanův repertoár, který mnoho let vystupoval s koncerty v různých zemích, vynikal četností uváděných děl a rozmanitostí. O jeho uměleckém významu a mnohostrannosti vypovídají také díla, uváděná v jeho repertoáru, kde se setkáváme s koncerty A. Dvořáka, R. Schumanna, se Chopinovými sonátami, sonátami J. Brahmsa, L. v Beethovena, A. Rubinštejna, Strausse, s koncertními skladbami Dvořáka, Davydova, Kjuiho, Poppera a dalšími skladbami. I ve vrcholné době své sólové koncertní činnosti věnoval Wihan značnou pozornost komorní hudbě, zvláště pak sonátám pro violoncello a klavír.

Wihanův repertoár jako koncertního umělce odpovídal jeho interpretačnímu stylu, který se vyznačoval autentičností a hloubkou interpretace, uceleností a emocionálností hudebního frázování, bezvadným rytmem, krásným zpěvným tónem a dokonalou technikou při úplné absenci jakýchkoliv vnějších efektů a jakékoliv vyumělkovanosti. Všechny tyto rysy tedy staví Hanuše Wihana na to místo, které právem v historii české violoncellové školy zaujímá.

Význam kvartetní činnosti Hanuše Wihana, s jehož jménem je spojena jedna z nejlepších stránek v historii světové kvartetní kultury, daleko přesahuje hranice jeho vlasti – Čech. Jím založené „České kvarteto“, které se proslavilo svým výborným složením a hlubokou uměleckostí interpretace, při svých koncertech v různých zemích v období několika desítek let se stalo propagátorem vynikajících děl kvartetní klasiky, zvláště pak kvartetní tvorby českých a ruských skladatelů.

Wihan, který se zabýval hrou v kvartetu téměř od samého začátku své hudební činnosti, jako výborný kvartetní umělec a současně citlivý pedagog-hudebník, dokázal v krátké době zorganizovat kvarteto z mladých talentovaných studentů Pražské konzervatoře – houslistů **K. Hoffmanna a J. Suka**, violisty **O. Nedbala** /všichni žáci A. Bennewitze/ a žáka své třídy - violoncellisty **O. Bergera**. Všem těm Wihan vštípil smysl a lásku ke kvartetnímu umění a ke kvartetní tvorbě vynikajících skladatelů-klasiků.

Už v roce 1891 toto kvarteto úspěšně vystoupilo na veřejném koncertu. Během celého dalšího roku se kvarteto pod Wihanovým vedením usilovně zdokonalovalo, takže potom byl souboru udělen název „České kvarteto“.

*„První koncertní vystoupení „Českého kvarteta“ skončilo výborně“, - psal Josef Bohuslav Foerster v roce 1892. - „Vynikající díla Dvořáka a Schumanna vyslechlo publikum v takovém sehraném provedení, v takovém vzorném - co se týče pochopení – a plastickém pojetí, jaké jsme neslyšeli od doby posledního vystoupení „Florentinců“\*/89/. „Křišťálová čistota intonace, pročitěnost interpretace melodické fráze, přesnost a oheň rytmu a výrazné zdůrazňování tématického provedení jsou základem úspěchu mladých umělců. Zde všechno pramení z jedné duše, protože každý člen kvarteta zná do těch nejmenších podrobností nejen svůj hlas, ale i všechny ostatní a při studiu partitury pronikl do podstaty díla. Jen si všimněte, jak nenápadně, ale přece jen výrazně umí každý hlas vyjádřit téma, přičemž ostatní jakoby ustupují do pozadí, jak každé napodobení a vyjádření tématického úseku má svůj význam – a v tomto vzájemném prolínání detailů vůbec neutrpí a neztrácí se hlavní chod myšlenek. Ředitel Bennewitz, profesor Wihan a všichni ostatní vychovatelé těchto vybraných hudebníků mohou být na výsledky své práce hrdí“\*/90/.*

---

\*89/. Znamé kvarteto ve složení J. Becker , E. Masi, L. Chiostru a L. Hegesi.

\*90/. „Národní listy“ 1892, 26.října / citát podle L. Ginzburga/.





Nelze ovšem opomenout fakt, že spolu s výbornými vlastnostmi Wihana, jako hudebníka a pedagoga, ve formování uměleckého českého stylu nemalou roli sehrály dávné tradice české smyčcové kvartetní kultury. Stačí jenom uvést kvartetní činnost vynikajícího českého violoncellisty **Antonína Krafta /1750-1820/** - Beethovenova přítele a prvního interpreta violoncellového partu mnoha komorních děl velikého skladatele. Kraft hrál ve známém vídeňském kvartetu Ignaze Schuppanzigha, který se později těšil podpoře ruského mecenáše A. K. Razumovského, kterému Beethoven věnoval svoje kvartety op.59.

O půlstoletí později česká smyčcová kultura zapsala do historie jméno vynikajícího českého houslisty a kvartetního hudebníka **Ferdinanda Lauba /1832-1875/**, který dlouho žil v Rusku a řídil tam kvarteto moskevské pobočky RHS. P. I. Čajkovskij, A. N. Serov a bratři Stasovové si Lauba vysoce vážili jako hudebníka a kvartetního interpreta – Čajkovskij dokonce věnoval jeho památce svůj Třetí smyčcový kvartet.\*91/.

Nejlepší klasické tradice - zvláště pak české a ruské – kvartetní kultury přispěly k uměleckému vývoji „Českého kvarteta“ a v mnohém předurčily jeho význam. Nejtěžší zkouškou pro soubor byla předčasná smrt violoncellisty Bergera v roce 1897; Wuhan byl tehdy nucen nastoupit na místo zesnulého kolegy. Do té doby ještě byl zaměstnán i jako pedagog na konzervatoři, času na studování nových děl s kvartetem měl velmi málo. Po smrti kolegy se rozhodl ke smělému kroku a zřekl se místa profesora na konzervatoři. Vyzrálý hudebník-umělec Wihan, který byl mnohem starší, než jeho kolegové v kvartetu, byl během dalších let duší a vedoucí silou „Českého kvarteta“.

Vynikající úspěchy souboru byly samozřejmě v nemalé míře podmíněny také osobními kvalitami a vlastnostmi ostatních členů kvarteta.

Primárius kvarteta **Karel Hoffmann /1872-1936/** - jeden z nejznámějších českých houslistů konce 19. a začátku 20. století – byl znám hlavně svou interpretací Bachových sonát a partit pro sólové housle a také houslových děl českých skladatelů /koncert Dvořákův, „Fantazie“ J. Suka a další/. Byl znám i jako pedagog, který vychoval mnoho mladých hudebníků. Od roku 1922 byl Hoffmann profesorem v „Mistrovské škole“ Pražské konzervatoře.

Sekundistou kvarteta byl téměř po celou dobu trvání existence kvarteta vynikající hudebník-interpret a skladatel, žák a následovník Dvořákův - **Josef Suk /1874-1935/**, který ukončil Pražskou konzervatoř v roce 1891. Od roku 1919 do roku 1935 byl profesorem této konzervatoře a od roku 1924 do roku 1926 byl jejím ředitelem.

A konečně, violistou kvarteta byl do roku 1905 hudebník, který se proslavil nejen jako výborný interpret na svém hudebním nástroji – **Oskar Nedbal /1874-1930/**. Byl nazýván „králem violistů“, ale také vynikajícím dirigentem a skladatelem. Nedbal, podle svědectví současníků, byl mistrem zpěvného a výrazného tónu, mistrem virtuózní techniky a emocionálního frázování. Byl pokládán za jednoho z nejlepších interpretů známého sóla violy v Berliozově symfonii „Harold v Itálii“. Současníci zvláště zdůrazňují jeho účast - spolu s J. Kubelíkem a K. Hoffmannem - v interpretaci koncertní symfonie pro housle a violu W. A. Mozarta.

Nedbalovo působení jako symfonického a operního dirigenta, do jehož rámce patří premiéry celé řady klasických děl českých skladatelů, jakož i uvedení mnohých děl ruských skladatelů, probíhalo hlavně v Praze, Berlíně, Vídni a dále pak v dalších evropských městech. Nedbal dirigoval i v Rusku, a to symfonické koncerty v Pavlovsku.

Vedle výborných individuálních uměleckých zvláštností byla všem členům „Českého kvarteta“ vlastní i další výborná vlastnost, a to podřídit tyto zvláštnosti zájmům celého souboru. Je třeba zdůraznit pro „České kvarteto“ charakteristické – a v kvartetních souborech\*91/. „O Antonínu Kraftovi“ /viz. L. Ginzburg. „Istorija violončelnogo iskusstva“, Kniha první. Moskva 1950, str. 235-242/.

rech ne tak časté - vysoké interpretační mistrovství sekundisty a violisty, což vedlo k výjimečné rovnováze krajních a středních hlasů v kvartetu, k jednotě a celistvosti souboru. Jednota hudebního pojetí, zásad interpretace a dokonce samotného znění byla podmíněna jednotnou školou členů kvarteta, jejich společnou láskou ke klasické hudbě a osobou a uměleckou autoritou jejich nejstaršího člena – výborného hudebníka a pedagoga Hanuše Wihana.

V roce 1913 – v souvislosti s Wihanovým úmrtím – došlo v kvartetu k jistým posunům: na místo onemocnělého Wihana nastoupil **Ladislav Zelenka**, který se posléze stal stálým členem kvarteta. Byl absolventem Pražské konzervatoře ve třídě Jana Buriana, poté zdokonaloval svoje interpretační umění u J. Beckera. V období let 1904-1910 Zelenka vyučoval hru na violoncello v Hudebním učilišti oděské pobočky RHS. V Oděse v té době bylo velmi populární kvarteto ve složení Fidelman, Stupka, Perman a Zelenka. Primářiem v kvartetu byl J. Kocián, později V. Bezekirskij. Uvedené kvarteto velmi přispělo k rozvoji ruské kultury, jak se o tom hovořilo v předchozí kapitole.

Když hovoříme o všech hudebnících, kteří v různou dobu byli členy „Českého kvarteta“, pak nemůžeme opomenout ještě dvě jména – **Jiřího Herolda /1875-1934/**, který v roce 1906 nastoupil na místo Oskara Nedbala, dále pak **Stanislava Nováka**, který nastoupil po J. Sukovi v posledním období existence „Českého kvarteta“. Oba tito vynikající hudebníci byli absolventy Pražské konzervatoře, Herold poměrně dlouho působil na území Ukrajiny – ve Lvově. Potom od roku 1922 byl profesorem „Mistrovské školy“ na Pražské konzervatoři. Novák pak zvláště vynikl svým působením jako koncertní mistr Pražské filharmonie a člen „Českého tria“.

Už v prvních letech existence „Českého kvarteta“ nacházejí v jeho repertoáru pevné místo - kromě děl B. Smetany, A. Dvořáka, J. Suka a J. B. Foerster a – díla ruských skladatelů – P. I. Čajkovského, A. K. Glazunova a N. J. Afanasjeva. Během svých vystoupení po celé Evropě uvedlo „České kvarteto“ více než několik tisíc koncertů. Členové kvarteta zvláště rádi jezdili do Ruska, kde seznamovali ruské posluchače s díly českých skladatelů. Oni sami se pak se zájmem seznamovali s ruskou hudbou a s ruskými hudebníky.

„České kvarteto“ vícekrát vystupovalo nejen v Petrohradě a Moskvě, ale i v Kyjevě, Oděse a dalších ruských městech. V dopise z 18. března 1910, adresovaném Ruské hudební společnosti\*/92/, K. Hoffmann děkuje jménem kvarteta za spolupráci v pořádání koncertů v Oděse, Charkově, Novgorodu, Voroněži a dalších městech a zvláště vřele se vyjadřuje o návštěvě Moskvy. „*Pobyť v Moskvě byl velmi příjemný*“, - píše, - „*a my velmi rádi vzpomínáme na velký úspěch a na nádherné lidi*“.

Hned za díly Čajkovského a Glazunova řadí „České kvarteto“ do svých programů kvarteta A. P. Borodina, K. J. Davydova, A. G. Rubinštejna, A. S. Arenského, S. I. Tanějeva, C. A. Kjuiho, R. M. Gliera, M. M. Ippolitova-Ivanova a dalších ruských skladatelů. V tomto zařazení do programů hrál velkou roli právě Wihan, který se stále živě zajímal o ruskou hudbu.

Jeden z posledních Wihanových žáků a rovněž jeho životopisec Bohuš Heran\*/93/ napsal: „*Wihan měl k Rusku zvláště blízký a vřelý vztah. Jeho široké povaze byl ruský temperament zvláště blízký. Měl rád všechno, co se vztahovalo k Rusku, tudíž i ruskou hudbu. Jeho zásluhou bylo zařazení do základního repertoáru „Českého kvarteta“ děl ruských autorů, která spolu s díly českých skladatelů byla jeho silnou stránkou*“.

Zvláště blízké tvůrčí a přátelské vztahy se vytvořily mezi členy „Českého kvarteta“ a S. I. Tanějevem. Už v době svého prvního příjezdu do Moskvy začátkem roku 1895 kvarteto

---

\*92/. Dopis je uložen v Glinkově Ústředním muzeu hudební kultury.

\*93/. Bohuš Heran: „Hanuš Wihan“, Praha 1947, str.24.



kromě děl Schubertových, Dvořákových, Beethovenových a Smetanových uvedlo Tanějevův První kvartet opus 4. Tanějev si tehdy napsal do svého deníku: „*Jejich hra neměla chybu; byl jsem nadšen při poslechu svého díla v takovém nádherném provedení*“.

Když v roce 1897 „České kvarteto“ zahrálo Tanějevův Druhý kvartet opus 5, autor ve svém dopise k M. P. Běljajevovi z 12. října psal: „*Provedení bylo vrcholem dokonalosti*“; v dopise V. I. Maslovové ze 20. října pak sděloval: „*11. tohoto měsíce Češi hráli můj kvartet a hráli jej nádherně*“.

Později Tanějev nejednou vystupoval s koncerty jak v Rusku tak v zahraničí spolu s Českým kvartetem, kterému také věnoval svůj Čtvrtý kvartet opus 11. Tato skladba byla poprvé uvedena v Rusku i v zahraničí v roce 1900 v provedení kvarteta Hoffmann, Suk, Nedbal a Wihan. Tito také spolu s autorem v roce 1912 poprvé pro veřejnost zahráli v Moskvě Tanějevův kvintet opus 30. Ještě předtím uvedl Tanějev spolu s Českým kvartetem též kvintet v Berlíně.\*94/.

Je třeba říct, že po dobu téměř 40 let bylo České kvarteto opravdovým šířitelem Tanějevovy komorní hudby v Rusku i za jeho hranicemi. S tímto tělesem nejednou vystupoval i Tanějevův žák S. V. Rachmaninov.

Uměním Českého kvarteta byli nadšeni mnohé známé osobnosti ruské kultury. Tak například skladatel R. M. Glier toto kvarteto nazývá ve svých vzpomínkách „*neobyčejným souborem, který propagoval klasická díla ruských skladatelů*“. V celém světě známý spisovatel hrabě Lev Nikolajevič Tolstoj podle svědectví profesora Moskevské konzervatoře – Čecha J. O. Hřímálého, o němž bude řeč v následující kapitole této práce, po vyslechnutí Beethovenova kvartetu cis-moll v provedení Českého kvarteta byl přímo u vytržení. Na památku na seznámení s kvartetem mu tento veliký spisovatel daroval svoji fotografii s vlastnoručním věnováním.\*95/.

Každý příjezd „*Čechů*“ – jak členy kvarteta tenkrát krátce nazývali – byl pro milovníky kvartetové hudby, kterých v té době bylo v Rusku velmi mnoho, opravdovým svátkem vysokého umění. Kvarteto zahrálo mnoho kvartetů klasických skladatelů – Boccheriniho, Mozarta, Brahmsa, Beethovena, Schuberta, Schumanna, Borodina, Čajkovského, Glazunova, Tanějeva, Ravela, Debussyho, Smetany a Dvořáka. Stálé publikum koncertů Českého kvarteta v Rusku vždy se zájmem očekávalo, co nového jim zase jejich oblíbenci na koncert připravili. Popularita kvarteta se dala v Rusku srovnat jen s popularitou Čajkovského v Moskvě.

Soubor nejednou vystupoval v Běljajevově kroužku na takzvaných kvartetních pátcích M. P. Běljajeva\*96/, které se těšily velké oblibě a kde se „*Češi*“ také seznámili s Glazunovem a dalšími skladateli. O blízkých vztazích mezi kvartetem a Běljajevem svědčí i dopisy Oskara Nedbala Běljajevovi; tyto dopisy jsou uloženy v Ústředním muzeu hudební kultury M. I. Glinky v Moskvě. V jednom z nich – s datem 17. června 1899 – Nedbal jménem kvarteta psal: „*Chováme k Vašemu bohu libému konání tak velkou sympatii, že jsme kdykoliv ochotni hrát na Vašich večerech*“.

Glazunovovy kvartetní skladby spolu s kvartety Čajkovského, Tanějeva a Borodina zaujímaly v repertoáru Českého kvarteta zvláště čestné místo a kvarteto je s velkou oblibou uvádělo i v zahraničí.

Například v roce 1899 České kvarteto vystupovalo na kvartetním večeru M. P. Běljajeva, kde uvedlo Glazunovův Druhý kvartet, Druhý kvartet Tanějeva a První kvartet Borodina.

---

\*94/. Viz dopis K. Hoffmanna ředitelství RHS z 28. listopadu 1911; /Dopis je uložen v Ústředním muzeu hudební kultury M. I. Glinky v Moskvě/.

\*95/. Časopis „*Utro*“ 1897, № 22 /Zde je také odkaz na vídeňské noviny z téže doby/.

\*96/. M. M. Kurbanov: „*Vzpomínky na kroužek Běljajeva a jeho kvartetové večery*. /Rukopis je uložen v Ruském vědecko-výzkumném institutu divadla a hudby/.

„Ruské hudební noviny“ zdůrazňovaly „*působivou sílu s ničím nesrovnatelného uměleckého souboru*“, „*který tak bravurně zdůraznil všechnu krásu a všechny kladné rysy*“ uvedených děl. Jak psal recenzent, „*vedení bylo nejenom interpretací v obvyklém smyslu slova, ale ztělesněním té ideální formy, o které asi sní skladatelův mozek ve tvůrčích chvílích nad skladbou...*“\*/97/.

Hned potom zazněla díla ruských skladatelů v nádherném provedení kvarteta v Praze a dalších zahraničních městech. Ve stejném roce – 1899 – 19. září napsal známý český hudební činitel Bohuslav Kalenský A. K. Glazunovovi z Prahy, že skladatelův Druhý kvartet „*jsme si vyslechli v nádherném – tom nejlepším provedení našeho Českého kvarteta*“\*/98/.

Ruská kvartetní klasika spolu s kvartetní tvorbou Dvořáka, Smetany a Beethovena nesporně sehrála důležitou a určující roli ve formování interpretačního stylu Českého kvarteta a v rozvoji jeho realistického uměleckého zaměření. Známý ruský hudební badatel Igor Belza ve své práci, věnované české hudební klasice, právem zdůrazňuje fakt, že velké úspěchy ruské komorně-instrumentální klasiky „*obohacovaly zkušenost představitelů české hudební kultury*“\*/99/.

Jak už bylo zmíněno, byla to zásluha Hanuše Wihana, že už od prvních let existence kvarteta byl tělesu vlastní hluboký zájem jeho členů o ruskou hudbu.

Ruský tisk si nejednou všiml vystoupení Českého kvarteta a zvláště zdůrazňoval umělecké hodnoty jeho interpretace, výbornou souhru, což se týká i znění, umění členů podřídit svoje individuální vlastnosti zájmům souboru. V roce 1895 A. V. Ossovskij psal v recenzi na vystoupení kvarteta v Petrohradě: „*Nelze si představit nic dokonalejšího, co se týká souhry a bližšího ideálu komorního provedení – dá se říci – tento ideál určujícího. Čtyři hudební nástroje u českých umělců splývají v jeden celistvý, pevně propojený a uzavřený organismus...*“. Ve stejné recenzi z roku 1875 můžeme číst: „*Každý jednotlivý člen kvarteta by možná nemohl soupeřit se světově známými „solisty“ co do virtuozity, technických efektů a tak dále. Ale, řekněme si upřímně, o kolik každý z českých umělců převyšuje – co do hudby - všechny ty pány umělce, kteří používají různé způsoby interpretace „tour de force“ – na efekt...*“.

Při zdůrazňování nejjemnější interpretace myšlenky a ducha díla, udivující souhry souboru, vzácného znění, které chvílemi dosahovalo zvučnosti varhan, zdůrazňování temperamentu a zanícení členů kvarteta – A. V. Ossovskij si zvláště všiml pojetí Druhého kvartetu Čajkovského: „*Co do sladčnosti, celistvosti a jemnosti byla interpretace Čajkovského kvartetu opravdu ideální*“\*/100/.

Umělecké mistrovství kvarteta nejednou v tisku vysoce ocenil i Cezar Kjuj, jinak na pochvaly velmi skoupý. Tak například v roce 1897 napsal: „*Interpretace Českého kvarteta je jedna dokonalost, je to vrchol disciplíny. Všichni čtyři umělci hrají jako jeden, žádný z nich nepředbíhá dopředu, nepřevyšuje nad ostatními, mezi nimi vládne úplná rovnoprávnost - úplná rovnost. Soubor vychází jako ideální a dojem je kouzelný. Pravda je také, že jsou to čtyři životy, věnované dosažení jediného cíle, kterým je co možná nejdokonalejší interpretace hudby jednoho stylu. Kvarteto – to není jen vítězství disciplíny, je to současně i vítězství*

---

\*97/. „Ruské hudební noviny“ 1899, str.250.

\*98/. Dopis se nachází v Oddělení rukopisů Státní veřejné knihovny M. J. Saltykova-Ščedrina. /Uveřejněn též v knize I. Belzy „Z historie rusko-českých hudebních styků“, Muzgiz 1955, str. 7./.

\*99/. Igor Belza: „Poznámky k vývoji české hudební klasiky“/ Muzgiz 1951, str. 382/.

\*100/. „Ruské hudební noviny“ 1895, str. 203-204.

*specializace“.*

Kjui zvláště zmínil kvartetem provedené Andante cantabile z Prvního kvartetu Čajkovského. Psal : „ *Úžasné provedení vyvolalo ten nejhlubší dojem. Musím zde zmínit tu zvláštnost, že v doprovodu druhého tématu pizzicato violoncella znělo jako harfa. Jakým způsobem toho p. Wihan - violoncellista kvarteta – dosahuje, to je samozřejmě jeho tajemství*“\*/101/.

V programu koncertu, o kterém píše Kjui, zazněl spolu s kvartetem J. Suka i jeden z posledních kvartetů Beethovenových opus 130; i obě tyto skladby zahrálo České kvarteto výborně a vysloužilo si ty nejpříznivější ohlasy kritiky.

Značný zájem vyvolal cyklus z Beethovenových kvartetů, uvedených v Moskvě mezi 10. a 25. únorem roku 1910 v provedení Českého kvarteta ve Velkém sále konzervatoře. Kritik z jednoho moskevského časopisu při zdůrazňování ucelenosti a jemnosti interpretace psal: „ *V provedení výborných členů kvarteta vyvolává náš úžas – kromě výborné souhry, která je výsledkem dlouholeté společné hry – stylovost interpretace, pojící se se svobodou pojetí*“\*/102/.

Ještě v roce 1899, když České kvarteto uvedlo v Petrohradě Beethovenův kvartet opus 132, se v tisku objevil následující ohlas C. Kjuiho: „ *Provedení bylo velkolepé. Aby bylo dosaženo takového nádherného, sehraného provedení, byla nutná specializace, láska k věci, neúnavná práce, příslost k sobě samému a talent*“\*/103/. „ *Všechny tyto vlastnosti dovedl vychovat v kvartetu jeho zakladatel a učitel Hanuš Wihan, který – jak poznamenává B. Heran – vždy zůsatl pro své mladší partnery váženým „panem profesorem*““.

Rámec dané práce nám bohužel neumožňuje zastavit se u činnosti kvarteta v Rusku podrobněji, poznamenávám jenom, že mu byla vlastní svěžest a živé emocionální provedení interpretované hudby si kvarteto uchovalo až do svých chronologicky posledních vystoupení v Rusku.

Historický význam Českého kvarteta pro ruskou hudební kulturu je veliký. Je určen vynikajícími uměleckými úspěchy tohoto tělesa, tvůrčí propagací klasického kvartetového repertoáru, zvláště pak děl českých a ruských skladatelů. Členové Českého kvarteta v čele s Hanušem Wihanem významně přispěli k vytvoření specifického kvartetního stylu: vytvořili v historii hudební interpretace jeden z výrazných vzorů vysoce umělecké a opravdové, upřímné a uvědomělé kolektivní tvorby.

Jako člen kvarteta a interpret uměl Wihan podřídit svoje mistrovství a výraznou individualitu zájmům uměleckého celku. Silný tón jeho nástroje vytvářel zajímavou basovou základnu tělesa, výrazný zvuk jeho violoncella zanechával v sólových epizodách hluboký dojem a organicky splýval se zněním ostatních nástrojů v souboru. Bylo známo, že Wihan pozoruhodně ovládal smyky, jmenovitě spiccato, pizzicato atd.

Wihanovy klady jako člena kvarteta byly nejednou zdůrazňovány nejen v novinách hlavního města, ale i dalších měst. Tak když recenzent oděských vystoupení Českého kvarteta psal o vynikajícím souboru, výjimečné sehranosti a mistrovském vystoupení kvarteta, zmiňoval obzvlášť „ *vynikající zvláštnosti violoncellisty – silný zpěvný tón a udivující smysl pro odstíny, které umělec u svého pizzicata využívá.*“\*/104/.

Význam Hanuše Wihana v životě Českého kvarteta dobře vyjádřil Zdeněk Nejedlý, který ve svém článku, věnovaném šedesátinám velkého hudebníka, v roce 1915 napsal: „ *České kvarteto a Wihan – tato dvě jména historie navždy spojí do jednoho celku, a jestliže*

---

\*101/. „Novosti“ s přílohou „Burzovní zprávy“. 1897, №280.

\*102/. „Hudební pracovník“. 1910, №6, str.18.

\*103/. „Novosti“ s přílohou „Burzovní zprávy“. 1899, №282.

\*104/. „Oděské novosti“, 1899 №4525 a 4528.

*považujeme České kvarteto za vrchol českého interpretačního umění, pak to znamená, že Wihan je pro nás maestro, jehož jméno bude vždy vystupovat v první řadě českých hudebníků naší doby*“\*/105/.

Tradice, vchovaná Wihanem, jmenovitě láska kvarteta k ruské hudbě, její hluboké pochopení, byly tomuto tělesu vlastní i v následujících dvaceti letech jeho činnosti\*/106/, kdy u violoncella Hanuše Wihana nahradil jiný vynikající představitel české smyčcové školy - **Ladislav Zelenka**. Není bez zajímavosti, že v roce 1918, v den vyhlášení státní nezávislosti Československé republiky, vystoupilo České kvarteto na slavnostním koncertu v Praze s vynikajícím dílem ruské kvartetové klasiky – s Borodinovým Druhým kvartetem.

Do roku 1918 žil Wihan v Brandýse nad Orlicí, kde se dále věnoval violoncellu a hrál v souborech se svými přáteli. Po rozpadu Rakousko-Uherska byl spolu s celou řadou vynikajících hudebníků – mezi nimi O. Ševčíkem a F. Ondříčkem – povolán v roce 1919 jako profesor do „Mistrovské školy“ Pražské konzervatoře. Bohužel mu těžké onemocnění zabránilo rozvinout na konzervatoři v plné míře pedagogickou činnost a uskutečňovat jeho nové tvůrčí záměry. Zesnul 1. května 1920.

Přestože jeho působení profesora violoncella na Pražské konzervatoři netrvalo dlouho, vchoval H. Wihan celou řadu vynikajících hudebníků, mezi kterými byli například O. Berger, A. Krása, J. Burián, J. Junek, M. Škvor, R. Pavlata a mnozí další.

Pokrokové umělecké zásady Hanuše Wihana přispěly k intenzivnímu rozvoji nejen české violoncellové školy. Tyto zásady skrze jeho mnoholeté partnery v kvartetu – K. Hoffmanna, J. Suka a O. Nedbala – měly příznivý vliv i na českou houslovou školu. Projevily se i ve skladatelské činnosti J. Suka, V. Nováka, J. Foerstra a dalších českých skladatelů – jeho současníků. A napomáhaly rozvoji kvartetního a vůbec komorního stylu interpretace.

V závěru této kapitoly shrneme výsledky. Nelze pochybovat o tom, že vliv Hanuše Wihana a Českého kvarteta na vývoj umění v Rusku byl ohromný. Díky Wihanovi a jeho kolegům v kvartetu probíhala mezi českým a ruským uměním stálá kulturní výměna. Uvedené těleso seznamovalo milovníky hudby v Rusku prakticky se všemi kvartetními díly českých skladatelů, stejně jako autorů ze zemí Západní Evropy. Kvarteto bylo současně velkým příznivcem ruské klasické hudby. Právě tím se vysvětluje fakt, že hrálo v evropských zemích téměř všechna více či méně významná díla ruských autorů. Takovým způsobem se České kvarteto stalo vlivným propagátorem ruského umění za hranicemi Ruska. Kromě toho, jak už bylo v dané kapitole řečeno, jmenovitě Wihan inicioval příjezd Dvořákův do Ruska a tento fakt je málo znám.

Velký význam působení Wihana v Rusku spočívá – mimo jiné – v jeho pedagogické činnosti. I když se Wihan považoval za následovníka profesora Davydova, přece jen podle mého názoru, jmenovitě jeho osobní pedagogické schopnosti napomáhaly rozvoji a modernizaci violoncellového interpretačního umění v Rusku. Málokdo bohužel ví, že Wihan během svých koncertních pobytů v této zemi dával i soukromé hodiny. Faktů a konkrétních dokladů o Wihanově pedagogické činnosti tam je sice velmi málo, přesto ze vzpomínek jeho soukromých žáků a podle svědectví jeho kolegů z kvarteta, ruských hudebníků a dalších osob, si můžeme učinit – i když ne zcela úplný, ale dosti zřetelný obraz o tom ohromném vlivu, který Wihan na celé ruské interpretační umění měl.

V závěru bych chtěl vyjádřit naději, že uvedená kapitola přispěje alespoň částečně k zaplnění mezery, která v historii působení českých vynikajících hudebníků v Rusku v našem hudebním bádání prozatím je. Zde jsem se věnoval historii Českého kvarteta a jeho členům, kteří dlouhá léta s velikým nadšením rozvíjeli a formovali ruské hudební interpretační umění.

---

\*105/. Zdeněk Nejedlý: Hanuš Wihan / „Smetana“, 1915/

\*106/. České kvarteto ukončilo svoji existenci smrtí J. Herolda v roce 1934.





### **Profesor Moskevské konzervatoře Jan Hřimalý.**

Mezi jmény českých hudebníků, kteří v důsledku různých víceméně známých historických okolností, byli nuceni žít a pracovat daleko od vlasti, zaujímá jméno talentovaného houslisty a pedagoga Jana Hřimalého právem významné místo.

**Jan Hřimalý**, stejně jako řada jeho krajanů – E. Nápravník, J. Paleček, U. Havránek, V. Hlaváč, V. Suk, F. Laub a další – našel v Rusku svoji druhou vlast. Čeští hudebníci si za dlouhá léta působení v Rusku zajisté zasloužili úctu a lásku posluchačů a kolegů svého oboru. Pro oprávněnost a přesvědčivost svého názoru uvedu slova P. I. Čajkovského, která tento pronesl na slavnostním banketu na jeho počest v Praze 7. února 1888:

*„Během své dlouholeté činnosti od jejího začátku až do poslední doby mi bylo dopřáno být v blízkém kontaktu s českými hudebníky. Znamenitý – a podle mého – nejlepší houslista naší doby - Ferdinand Laub byl mým kolegou jako profesor Moskevské konzervatoře. Pojilo nás upřímné přátelství. Stejně pevné a nezkalené přátelství mě pojí i s dalším vynikajícím umělcem českého původu – Eduardem Nápravníkem...Mám-li vyjmenovat všechny vynikající Čechy, kteří se věnovali hudební činnosti v Rusku, pak musím říct, že všichni jsou ve větší či menší míře moji blízcí přátelé. Hřimalý, Havránek, Paleček, Führer, Schubert, Czerny a další mě naučili vřele milovat a ctít jejich národnost“*\*/107/.

Jestliže jména takových vynikajících hudebníků jako Eduard Nápravník a Ferdinand Laub jsou známa ať už více či méně jak v Rusku, tak v Západní Evropě, pak o Janu Hřimalém mají mnozí jen velmi malou představu, poněvadž dosud nebyly zveřejněny žádné materiály o tomto talentovaném českém hudebníkovi. A zatím tento člověk, který více než 45 let strávil v Rusku a založil tam svoji houslovou školu, si za svou mnohaletou plodnou činnost pedagoga a komorního hudebníka, sólisty a koncertního mistra symfonického orchestru moskevské pobočky RHS zaslouží naší zvýšené pozornosti a hluboké úcty.

V této kapitole své disertační práce bych chtěl v rámci svých možností seznámit čtenáře se životní a tvůrčí cestou Hřimalého a jeho vlivem na ruskou hudební kulturu konce 19. a začátku 20. století. V práci jsem použil archivní materiály, periodika a jiná vydání, jakož i vzpomínky hudebníků, kteří s Hřimalým pracovali a znali ho.

**Jan Hřimalý**, plným křestním jménem Jan Nepomuk Bohaboj, se narodil 13.dubna 1844 v Plzni v rodině varhaníka plzeňského chrámu sv.Bartoloměje – Vojtěcha Hřimalého. Ten měl šest dětí. Nejstarší syn Vojtěch /1842-1908/ byl dirigentem, hudebníkem a skladatelem, autorem v té době populárních oper „Švanda dudák“ a „Zakletý princ“. Dva mladší synové a jedna ze dvou dcer byli rovněž hudebníky: Jaromír byl violoncellistou, absolventem Pražské konzervatoře, koncertním mistrem v operním divadle v Helsingforsu /dnešní Helsinky, pozn.autora/; Bohuslav byl houslistou, dirigentem a skladatelem, rovněž absolventem Pražské konzervatoře, žákem M. Mildnera; Marie byla operní a koncertní pěvkyní, profesorkou v Mozarteu v Salcburku. Bratři Hřimalých založili v době svého studia na konzervatoři rodinné kvarteto.

Janovy hudební vlohy se projeví už v raném dětství. Když mu bylo šest let, začal jej otec učit hrát na housle. V osmi letech Jan poprvé vystupuje na veřejnosti, a to v plzeňském městském divadle. Jeho zájem o hudbu byl tak velký, že ačkoliv neměl peníze na cestu, vydal se v roce 1855 pěšky do Prahy. Tam se dostává na konzervatoř do třídy vynikajícího pedagoga, profesora Mořice Mildnera /1812-1865/, u kterého studovali takoví výborní hous-

---

\*107/. M. Čajkovskij: Život Petra Iljiče Čajkovského, Moskva 1902, sv.3, str.220-221.

listé jako A. Bennewitz, F. Laub, F. Zajíc a mnozí další.

Právě hra Ferdinanda Lauba, podle svědectví současníků, na Hřímálého hluboce zapůsobila. V roce 1858 na večeru, věnovaném 50-letému výročí Pražské konzervatoře slyšel Hřímálý Beethovenův koncert v nádherném – jak se vyjádřil – Laubově provedení. \*/108/.

Za léta studia na konzervatoři se Hřímálý jako sólista třikrát účastnil koncertů, pořádaných každým rokem Konzervatoří.\*/109/. Jedno z těchto vystoupení se konalo 29.března roku 1860 ve Stavovském divadle. Mladý Hřímálý tehdy uvedl Leonarovu fantazii „Echo“. K tomuto vystoupení napsal časopis „Dalibor“:

*„V osobě Jana Hřímálého se projevuje výrazně vyjádřený český duch a jistě se nemýlíme, když předpokládáme, že tento mladík, pokud si vezme za příklad Josefa Slavíka\*/110/, bude brzy zářit mezi prvními světovými houslisty\*/111/.“*

V roce 1861 končí 17-letý Hřímálý Pražskou konzervatoř. Poté co se jeho talent houslisty projevil už na studentských koncertech, vystupuje s velkým úspěchem v mnohých městech v Čechách, v Německu, v Rakousku, v Holandsku a v Maďarsku.

Spolu se svým bratrem Vojtěchem přichází ve stejném roce do orchestru divadla v Rotterdamu, odkud brzy nato – v roce 1862 – odjíždí do Amsterdamu. Zde potom působí jako koncertní mistr ve filharmonickém orchestru a jako sólista v místní Filharmonii. Současně se stává učitelem v houslové třídě Amsterdamské konzervatoře, kde se uvedl jako výborný pedagog.

Koncem 60. let se Hřímálý stává velmi známým v oblasti hudby. Kritik z časopisu „Dalibor“, po vyslechnutí Hřímálého na koncertu v Praze, napsal v roce 1869: *„Asi se nezmýlíme, jestliže p.Hřímálého už v nejbližší době uvidíme mezi nejlepšími houslisty, kteří si získali světovou slávu. Nádherný silný tón ho sbližuje s Laubem“\*/112/.*

A v té době byl Ferdinand Laub už profesorem Moskevské konzervatoře.... Na jaře roku 1869 se Hřímálý setkává s Laubem v Praze. Hra mladého houslisty Lauba velmi zaujme, a protože od ředitelství Moskevské pobočky RHS měl plné moci, nabídl Hřímálému místo svého asistenta v Moskevské konzervatoři. Z Volovic /jižní Čechy – pozn.autora/ Laub psal Nikolaji Rubinštejnovi 15.srpna 1869: *„Milý Rubinštejne! Dohoda s Hřímálým uzavřena s platem tisíc rublů za rok. Jeho hra se mi velmi líbila, i když bych čekal ještě něco lepšího.... Přesto – je to bez nadsázky výborný talent...“\*/113/.*

V polovině září 1869 odjeli Laub a Hřímálý do Moskvy, kde od sezóny let 1869-1870 se dal 25-letý Hřímálý do práce, které pak věnoval všechny své síly a všechn svůj talent. Podle dohody, uzavřené s ředitelstvím RHS, byl Hřímálý povinen účastnit se všech večerů a koncertů moskevské pobočky RHS v orchestru jako první nebo druhý houslista - podle uvážení ředitelství, na jednom nebo dvou večerech měl hrát sólo, a také hrát part druhých houslí na všech kvartetních večerech RHS. Jeho povinností rovněž bylo vyučovat na konzervatoři jako asistent v houslové třídě\*/114/.

Přestože na novém místě a v neznámé zemi, necítil se Hřímálý osamocen – od prvních dnů pobytu mu ve všem pomáhali Ferdinand Laub se svou manželkou.

---

\*108/. Bohuslav Šich: Ferdinand Laub. Praha 1951, str.160

\*109/. Archiv GCMMK /Státní centrální moskevské muzeum kultury/, svazek 93, úložna 334; dopis Hřímálého J. D. Engelovi.

\*110/. L. Ginzburg: Josef Slavík. Moskva 1957.

\*111/. Bohuslav Šich: Ferdinand Laub, str.124.

\*112/. Bohuslav Šich: Ferdinand Laub, str.162.

\*113/. Bohuslav Šich: Ferdinand Laub, str. 123.

\*114/. CGALI /Centrální státní archiv literárního institutu/, svazek 2099, odd. 2, úložna 6, heslo №26.

První vystoupení Hřímálého v Rusku proběhla nanejvýš úspěšně. Kritik N. D. Kaškin napsal: „*V roce 1869 byl na místo asistenta p.Lauba přijat na konzervatoř J. Hřímálý, který od samého začátku sklízel na koncertech velký úspěch.*“\*/115/.

Dalšímu růstu interpretačního a pedagogického mistrovství Hřímálého beze všech pochyb napomohl jeho stálý tvůrčí styk s Laubem.\*/116/.

První sólové vystoupení Hřímálého v Moskvě se konalo 23.ledna 1870 na šestém symfonickém večeru RHS pod řízením N. Rubinštejna, kde Hřímálý s velkým úspěchem uvedl Spohrův Osmý houslový koncert. Kritik z časopisu „Hudební věstník“ napsal:

„*P.Hřímálý výborně zahrál Spohrův koncert s čistotou a ušlechtilostí, stylovým tónem a celkově velmi sympaticky*“\*/117/. České noviny „Hudební listy“ pak konstatovaly, že Hřímálý „*hrál Spohrův Osmý koncert s uměleckým klidem a vzácnou dokonalostí*“\*/118/.

Čajkovskij, který si v provedení Hřímálého 1.prosince 1872 vyslechl Čtvrtý koncert belgického skladatele Vieuxtempse, poté napsal: „*Umění tohoto virtuosa se samozřejmě nemůže rovnat ohromné dokonalosti p.Lauba, kterým je naše publikum zhýčkané, nicméně, nelze p.Hřímálému upřít velké umění, zvláště co se týká dobré techniky, pozoruhodné čistoty a pročitěné interpretace. Jeho tón je dosti silný, i když někdy ne příliš příjemný. V každém případě ale je to - i když ne nejlepší, ale přece jen velmi pozoruhodný virtuos a u nás v Moskvě je po Laubovi samozřejmě první*“\*/119/.

Zde se patří poznamenat, že P. I. Čajkovskij, který byl Laubovou hrou úplně unešen, pak při poslechu Hřímálého se nemohl zbavit srovnání s Laubovou hrou. Při takových srovnáních Hřímálý přes všechno svoje umění zůstával za Laubem, zvláště pak na počátku svého působení v Rusku.

Hřímálý se podobně jako Laub lišil od tehdejších houslistů-virtuosů, kteří buď zcela odmítali hrát v komorním souboru nebo - pokud přesto tam hráli - pak jako by „dělali milost posluchačům“ nebo jako by odváděli nutnou daň hudební módě. Hřímálý ale hned po svém příjezdu do Moskvy se stává členem kvarteta, v jehož čele stál jeho učitel Laub.

První samostatné vystoupení Hřímálého v komorním souboru se konalo 11.října 1870 na kvartetním večeru, na kterém Hřímálý spolu s klavíristkou A. Zografovou a violoncellistou V. Fitcengagenem uvedl Trio g-moll A. Rubinštejna. Na stejném večeru soubor v čele s F.Laubem uvedl smyčcové kvartety Mozarta a Beethovena /op.59 F-Dur/; P. I. Čajkovskij, který tento koncert navštívil, napsal, že všichni Laubovi kolegové na koncertě – J. Hřímálý, J. Gerber a V. Fitcengagen – „*hrají s dokonalou čistotou a uměním a podle možností se snaží být hodnými svého vedení*“\*/120/.

V sezóně let 1874-1875 Hřímálý zastupoval Lauba, který onemocněl, a to jak na konzervatoři, tak i na koncertech\*/121/; tuto závažnou zkoušku úspěšně zvládl díky svému talentu, energii a udivující pracovitosti.

Na toto téma napsal Čajkovskij na podzim roku 1874: „*Smutná a doufám že jen dočasná nepřítomnost p. Lauba postavila p.Hřímálého do velmi ožehavé situace, jak v konzervatoři, kde – jak se dovídáme – úspěšně nahrazuje p.Lauba na místě profesora, tak i na koncertech,*“\*/115/. N. Kaškin: Moskevská pobočka RHS. Přehled činnosti za uplynulých 50 let /1860-1910 /, Moskva, 1910, str. 31.

\*116/. Kromě tvůrčích kontaktů Hřímálého pojily s Laubem i kontakty rodinné: v roce 1874 se Hřímálý oženil s Laubovou dcerou Isabellou.

\*117-118/. Bohuslav Šich: Ferdinand Laub, str.126.

\*119/. P. I. Čajkovskij. Hudebně-kritické články. Moskva 1953, str.99.

\*120/. P. I. Čajkovskij. Hudebně-kritické články. Moskva 1953, str.72.

\*121/. Na zasedání ředitelství RHS bylo na návrh N. Rubinštejna rozhodnuto přijmout na místo onemocnělého profesora F. Lauba J. Hřímálého. Hřímálý pak oficiálně zahájil činnost na tomto místě 15. října 1874.



*kde ať chce nebo nechce se musí srovnávat s takovým mistrem svého oboru jako je p.Laub. Ale všechno špatné je k něčemu dobré. Nutnost snažit se vyjít čestně z boje s tíživými myšlenkami na dokonalost Laubovy hry byla pro p. Hřímálého výborným popudem pro usilovnou práci na jeho vlastních virtuózních a mimochodem i velmi dobrých předpokladech... V důsledku toho tedy - a díky úsilí a práci - udělal p.Hřímálý podle mínění publika ohromný krok vpřed a jestli je nepřinutil zapomenout na p.Lauba – což je ostatně nemožné, protože tento nemá na aréně houslové virtuosity soupeře, pak dal alespoň pocítit svou vlastní sílu, zcela dostatečnou pro to, aby zaujal velmi důležité místo mezi nejznámějšími virtuosy naší doby“\*/122/.*

Interpretační mistrovství Hřímálého postupně vzrůstalo a prohlubovalo se; jeho interpretace se stávala zralejší a výraznější. Když Čajkovskij oceňoval Hřímálého interpretaci 22.koncertu Viottiho na symfonickém večeru RHS 27.listopadu 1884, psal: „P.Hřímálý už si dávno získal pověst zodpovědného a nadaného virtuosa; ale na posledním koncertě hudební společnosti byl prostě k nepoznání. Vyznačoval se takovou sebejistotou a silou v tónu a čistotou v provedení detailů – taková zpěvnost, takový výraz a taková vřelost a pocit pro míru - to je vlastní jenom virtuosům té nejvyšší třídy.“\*/123/.

Ve stejné sezóně let 1874-1875 Hřímálý nastoupil na místo primária v Moskevském kvartetu. „Místo p.Lauba se v čele našeho kvarteta teď objevil p. Hřímálý...“ – psal P. I. Čajkovskij. – „Jestliže Moskevské kvarteto utrpělo nenahraditelnou ztrátu v osobě p.Lauba, pak možná získalo tím, že nastala rovnováha sil mezi všemi čtyřmi interprety“\*/124/. „Je třeba ocenit“, - psal Čajkovskij. – „pány Hřímálého, Brodského, Gerbera a Fitcengagena za jejich vysokou uměleckou zodpovědnost, se kterou přistoupili ke svému úkolu. Jednu z nejobtížnějších Beethovenových skladeb – kvartet cis-moll, který je považován členy kvartet za kámen úrazu - toto kvarteto zvládlo se zájmem, jemností provedení a technickou dovedností, jak to líp ani nejde“\*/125/.

Když 18.března 1875 Laub zemřel, nastoupil Hřímálý oficiálně na jeho místo. Z textu smlouvy s RHS z 1.září 1875 se dovídáme, že Hřímálý měl vystupovat na všech koncertech a večerech moskevské pobočky RHS v orchestru jako koncertní mistr; hrát první housle na kvartetních večerech Společnosti a na dvou koncertech této Společnosti hrát sólo, jakož i dávat 14 výukových hodin týdně atd.\*/126/. Hřímálý každý rok vystupoval i se sólovým koncertem, kde vždy hrál vedle klasických a virtuózních skladeb i komorní a kvartetní díla.

Čajkovskij, který na jednom takovém Hřímálého koncertu byl /26.března 1875/, napsal: „Je třeba p.Hřímálému poděkovat za to, že nám poskytl možnost vyslechnout si na jeho koncertu v nádherném provedení Schumannův kvintet s klavírem op.44... O tomto provedení musím říci, že plně odpovídalo kráse interpretované hudby. Jako interpret – virtuos se p.Hřímálý předvedl jako vždy z té nejlepší stránky, když tak výborně zahrál jeden z nejobtížnějších Vieuxtempsových koncertů a několik drobných kusů“\*/127/.

V další sezóně Čajkovskij zmiňoval výborné provedení kvartetů Mozarta, Haydna, Schumannova, a také klavírního tria Beethovena, které zahrál N. Rubinštejn, Hřímálý a V. Fitcengagen. Toto je další Čajkovského kladné hodnocení práce výše jmenovaného souboru. .

---

\*122/. P.I. Čajkovskij: Hudebně-kritické články, str.210-211.

\*123-125/. P. I. Čajkovskij. Hudebně-kritické články, str. 211,229.

\*126/. Viz. CGALI /Centrální státní archiv literárního institutu/, svazek 2099, odd. 2, úložna 6, heslo №27.

\*127/. P. I. Čajkovskij: Hudebně-kritické články, str. 257-258.

18. března 1876 Hřímaly u příležitosti výročí Laubovy smrti vystoupil s koncertem, na kterém byl poprvé uveden Čajkovského Třetí kvartet, věnovaný právě Laubově památce.

Všechny tyto a další roky svého tvůrčího života strávil Hřímaly usilovnou prací na dokončení svého mistrovství. A dosáhl v tomto úsilí bezesporu výborných výsledků. Co například psal tisk o Hřímalyho interpretaci Mendelsohnova koncertu na druhém kvartetním večeru 10. listopadu 1879:

*„...p.Hřímaly se při provedení koncertu prostě překonal. Jeho obvyklá, poněkud chladná hra, se vyznačovala na tomto večeru plným procítěním. Toto provedení Mendelsohnova koncertu bylo nejen profesorsky solidní, ale i vřelá a plně nadšená...a publikum nikdy nezůstává lhostejné k opravdu procítěné interpretaci. P.Hřímalyho několikrát s velkým aplausem vyvolávali“*\*/128/. O úspěchu Hřímalyho na tomto koncertu sděloval i P. I. Jurgenson v dopise P. I. Čajkovskému\*/129/.

Koncem 70. let se Hřímaly těšil široké oblibě. Dokonalost, které v těchto letech dosáhl, podle jednoho moskevského kritika *„překonává všechno, co se dalo od něho očekávat. Už jsme poukazovali na těžký úkol, který tento umělec na sebe vzal, když nám měl nahradit Lauba, který nás tak náhle opustil. A p. Hřímaly dokázal, čeho může člověk dosáhnout vytrvalou prací, i když jde o člověka přírodou méně obdařeného, než byl zesnulý Laub. Čistota intonace, velká virtuozita a opravdu hudební frázování zaručují p. Hřímalyho úspěch všude, kde se objeví“*\*/130/.

V létě roku 1878 pobýval Hřímaly v Německu. Lisztova hra, hudební slavnosti v Erfurtu, seznámení se s mnohými vynikajícími hudebníky, koncert známého houslisty Joachima na Berlínské konzervatoři, kterého sám Hřímaly nazýval „králem houslistů“, - toto všechno na Hřímalyho hluboce zapůsobilo.

**Nejvýraznějším obdobím v Hřímalyho koncertní činnosti bylo jaro roku 1880, kdy uskutečnil koncertní zájezd do Vídně a do Prahy.** Obě tato centra evropské kultury v sezóně let 1879-1880 - jako vždy - hostila nejlepší hudebníky: P. Sarasateho, J. Joachima, M.Marsicka a E. Rappoldiho.

Před Hřímaly, který dlouho nevystupoval za hranicemi Ruska, vyvstal těžký úkol. První koncert, který se konal 5.března 1880 v Národním divadle v Praze, byl pro Hřímalyho jakousi daní před svou vlastí, před Prahou, která ho na své konzervatoři vychovala. Jeho vystoupení mělo ohromný úspěch. *„Na obzoru houslového umění vyšla nová hvězda“*, - psaly o Hřímalyho noviny „Politik“ ze 7.března 1880. Hřímaly se předvedl jako prvotřídní vyzrálý umělec. Jeho koncert byl nazýván „triumfem krajana“. Pražské noviny zdůrazňovaly ušlechtilou výraznost interpretace, jemný vkus, výbornou techniku a zvláště pak umělcův plný, krásný tón. V recenzích byla věnována pozornost i tomu, že Hřímaly – podle jednomyslných ohlasů výborný houslista-virtuos – na rozdíl od takových houslistů jako byli P. Sarasate, B. Junk a E. Rappoldi prokázal i svoje výborné kvality v oblasti interpretace komorní hudby. A právě tak pražská kritika hodnotila Hřímalyho provedení spolu s klavíristou Karlem Slavkovským a violoncelistou Aloisem Nerudou Schubertova tria opus 99. Vyvrcholením koncertu bylo provedení Vieuxtempsova Čtvrtého koncertu.\*/131/. Ve svých recenzích na koncert se pražské noviny shodly v názoru, že Hřímaly je opravdu důstojným následovníkem Laubovým na poli houslového interpretačního umění. Tak co například psaly noviny „Bohemia“ ze 7. března 1880: *„Silný zvuk v patetickém quasi recitativu, vnitřně hřejivá, volná kantiléna*

---

\*128/ „Ruské vědomosti“ ze 17. listopadu 1879.

\*129/ P. I. Čajkovskij: Korespondence s P. I. Jurgensonem, Muzgiz 1938, díl 1, str.121.

\*130/ „Ruské vědomosti“ z 15.prosince 1880.

\*131/. V koncertu byla uvedena také Raffova kavatina, Brahmsovy Uherské tance čísla 2 a 5 a Laubova polonéza. Jako přídavek zazněla Wieniawského Legenda.

*v Adagio religioso, čistota intonace, výborné ovládní smyčce, technika, která se vyrovná technice velkých virtuosů – to všechno svědčí o výborných kvalitách pražské houslové školy. Co do znění, krásy tónu a zvláštního nuancování je možno tohoto nového umělce srovnávat s naším vynikajícím krajanem F. Laubem“\*/132/.*

Kritika zvláště vysoce ocenila Hřímálému vlastní jemný smysl pro styl. V novinách „Politik“ se čtenáři mohli dočíst, že „*co do virtuozity na stejné úrovni s Hřímálým stojí mnozí jeho krajané a mnozí ho dokonce převyšují, ale duch, který proniká celou jeho hrou...jej řadí mezi výjimečné“\*/133/.*

Hřímálého vystoupení ve Vídni, které následovalo po vystoupení v Praze, se konalo 14.března v klubu „Concordia“, kde Hřímálý uvedl díla Brahmsova, Wieniawského a Raffova. Vídeňští kritikové také zařadili Hřímálého mezi nejlepší houslisty – absolventy Pražské konzervatoře.

22. března se konal Hřímálého sólový koncert v sále „Bösendorfer“. Program s výjimkou Schubertova tria - místo kterého byla uvedena Beethovenova sonáta opus 95 – byl stejný, jako na pražském koncertě. V tisku se zdůrazňovalo, že Hřímálého výrazné temperamentní provedení Vieuxtempsova koncertu předčilo provedení Rappoldiho, které se konalo nedlouho předtím. Vídeňský dopisovatel novin „Pester Lloyd“ zdůrazňoval udivující virtuozitu Hřímálého\*/134/. Při hodnocení hry českého houslisty noviny psaly, že jeho úspěch byl senzační. V jedné z recenzí se hovořilo:

*„Je kupodivu, že existuje takový mistr houslové hry jako je Hřímálý, a přitom my ve Vídni jsme o něm dosud vůbec neslyšeli.“\*/135/.*

Tisk byl jednotný v tom, že Hřímálý je následovníkem Lauba. „*Vídeň už nepochybuje o tom, kdo je nástupcem Ferdinanda Lauba“*, - psaly noviny „Wiener Sonn-und Montags Zeitung“ z 28. března 1880.

Abychom plně pochopili úspěch Hřímálého ve Vídni, musíme si uvědomit, s jakým opovržením bylo vždy v Rakousko-Uhersku nahlíženo na všechno české, jaké diskriminaci byli vystaveni představitelé české kultury. Tím víc pozornosti vzbuzují nadšené ohlasy vídeňského tisku.

O ohromném úspěchu Hřímálého ve Vídni psal i dopisovatel „Ruských vědomostí“: „...*p.Hřímálý ve Vídni, kde koncertoval letos na jaře, vyvolal všeobecné nadšení. Všechny noviny, včetně ne příliš sympatických novin jako například „Musikalisches Wochenblatt“, se překonávaly ve chvále. Není pochyb, že p.Hřímálý si opravdu svou hrou všechny získal“\*/136/.*

Hřímálého turné bylo ukončeno koncertem v Černovicích /jižní Čechy –pozn.autora/, který se konal 1.dubna 1880. Na koncertě vystupoval i Hřímálého bratr – Vojtěch Hřímálý a spolu uvedli Alardovu Koncertní symfonii opus 31 pro dvoje housle a orchestr.

V době Hřímálého vystoupení v Černovicích, vystupovali tamtéž i J. Joachim a A. N. Jesipovová. Nehledě na tak silnou konkurenci, Hřímálý sklídl velký úspěch. Kritika znovu zdůrazňovala jeho nádherný tón a mistrovské ovládní nástroje.

Hřímálý i nadále pokračoval ve svých vystoupeních hlavně v Moskvě, i když občas hrál i v Kazani, ve Vilniusu /dnešní Litevská republika –pozn.autora/, v Tule a dalších ruských městech. Poněvadž se však později plně věnoval pedagogické činnosti – také hrál v kvartetu, v následujících letech – 1881-1905 – už vystupoval jako sólista méně. **Proto lze považovat**

---

\*132/ „Bohemia“ ze 7. března 1880.

\*133/ „Politik“ ze 7. března 1880.

\*134/ „Pester Lloyd“ ze 25. března 1880.

\*135/ „Pester Lloyd“ ze 25. března 1880.

\*136/ „Ruské vědomosti“ z 15. prosince 1880.



### **konec 70. let za kulminační bod jeho sólové koncertní činnosti.**

Je třeba poznamenat, že Hřímálý se neomezoval jen na vystoupení na symfonických večerech RHS a na sólové koncerty. Hrál i na dobročinných koncertech, ve prospěch Červeného kříže, na koncertech Slovanské společnosti a Sborové společnosti a dalších. Zvláště často pak vystupoval na večerech, pořádaných ve prospěch fondu pomoci vdovám a sirotkům po umělcích, v čele tohoto fondu pak stál dlouhá léta.

V letech 1881-1901 Hřímálý spolu se svým přítelem S. I. Tanějevem a dalšími svými kolegy nejednou hrál v sídle světově známého spisovatele – hraběte Lva Nikolajeviče Tolstého\*/137/.

Rozsáhlý repertoár Hřímálého obsahoval Bachův dvojkonzert, Vivaldiho koncert pro troje housle, Beethovenův koncert, Beethovenův trojkonzert\*/138/, Brahmsův koncert pro housle a violoncello, Spohrův Osmý a Devátý koncert, Vieuxtempsův První a Čtvrtý koncert, Mendelssohnův koncert, Saint-Saënsův Třetí koncert, Bruchův První a Druhý koncert a další. Poněvadž výborně ovládal violu, nejednou sóloval v Berliozově symfonii „Harold v Itálii“. Kromě uvedených skladeb byla v jeho repertoáru i další díla Bachova, Händelova, Spohrova, Paganiniho, Vieuxtempsova, Brahmsova, Čajkovského, Wieniawského, Laubova a Goldmarkova. Jak v sólových koncertech, tak na kvartetových večerech Hřímálý také hrál sonáty Mozartovy, Rustovy, Beethovenovy, Schumannovy, Griegovy, Paderewského, R. Strausse, A. Rubinštejna, Gedikeho a L. Nikolajeva. Zvláště často hrál Beethovenovu „Kreutzerovu sonátu“ a Griegovu sonátu c-moll.

Hřímálý jako první uvedl v Moskvě Brahmsův Koncert pro housle a violoncello a Bruchův Druhý koncert, Beethovenovy sonáty op.12 č.2, sonáty Paderewského a Gedikeho sonátu, kterou autor věnoval Hřímálému. Za účelem obohacení houslového sólového a komorního repertoáru o díla ruských skladatelů Hřímálý upravil některé klavírní skladby Čajkovského pro housle a klavír – dochoval se jeho přepis Čajkovského „Nokturna“ opus 19 č.4. Rovněž upravil pro housle, violoncello a klavír „Patetické trio“ M. I. Glinky, které autor napsal původně pro klarinet, fagot a klavír.

Na základě recenzí hudebních kritiků a osobních vzpomínek hudebníků, zvláště pak jeho žáka – profesora **J. M. Guzikova** si můžeme vytvořit obraz Hřímálého jako interpreta. Jako nástupce a následovník Laubův byl Hřímálý silně ovlivněn Laubovým interpretačním stylem. Současníci vyzdvihují vysokou uměleckost Hřímálého interpretace, ušlechtilý způsob jeho hry a jemný vkus, jakož i vysoké mistrovství: silný zpěvný tón, výbornou techniku, výrazné smyky a čistotu intonace.

V Hřímálého hře se prolínaly prvky akademismu a romantismu. Podle slov J. M. Guzikova, který poslouchal hru svého pedagoga – i když už ne v době rozkvětu jeho sólové koncertní činnosti – Hřímálému byla vlastní výraznost a procítěnost interpretace. Ale současně byl styl jeho interpretace přísný a dokonce poněkud strohý. Mistrovsky ovládal housle, ale byly mu cizí salonní efekty v provádění, stejně jako povrchní virtuozita. Na jeho interpretační zásady měla příznivý vliv jemu vlastní upřímná láska ke komorní hudbě. I když Hřímálý měl kvality prvotřídního sólisty, sólovou koncertní činností se zabýval poměrně málo. To je možno vysvětlit i jeho zvláštním zájmem o komorní hudbu a jeho vytížením v konzervatoři a v orchestru; kromě toho nikdy se nezbavil zcela svého strachu před veřejným vystoupením na pódiu.

V mnoholeté a plodné hudební činnosti Jana Hřímálého v Rusku je třeba si vedle jeho pedagogické a sólové koncertní činnosti zvláště všimnout jeho přínosu v oblasti interpretace

---

\*137/. N. Rodionov. L. N. Tolstoj v Moskvě, str.154

\*138/. Bachův trojkonzert byl uveden N. Rubinštejnem, Hřímálým a V. Fittcengagenem 28.března 1878 na koncertu pro fond na pomoc vdovám a sirotkům po umělcích.



komorní hudby. Jako výborný interpret komorně-kvartetní hudby se velmi zasloužil i o popularizaci tohoto žánru. Se jménem Hřímálého jsou spojeny významné stránky v historii moskevského komorně-koncertního života konce 19. a začátku 20. století.

21. říjen 1879 byl důležitým dnem v historii moskevských kvartetních večerů. Ten den totiž kvůli neobvyklému počtu zájemců se kvartetní večer konal ve Velkém sále Šlechtické společnosti. Na programu byl Beethovenův kvartet F-Dur opus 18 a Schumannův kvartet a-moll. Jeden z kritiků z novin „Ruské vědomosti“ napsal tehdy o Hřímálého hře v kvartetu: *„Zvláště příjemné je uvést fakt, že p. Hřímálý postupuje stále dopředu. Stal se výborným kvartetistou, můžeme říct, před našima očima. Před několika lety bychom se nemohli těšit z takového mistrovského podání, jakého svědky jsme byli teď - při interpretaci první věty Allegro z Beethovenova kvartetu F-Dur“*\*/139/.

15. prosince 1880 byl na kvartetním večeru uveden Čajkovského Kvartet D-Dur, dále trio A. Rubinštejna a Beethovenův kvintet. Na posluchače zvláště zapůsobilo Andante z Čajkovského Kvartetu. Hřímálý *„zahrál svůj part, na který se soustředil téměř veškerý zájem, velmi jemně a s půvabem“*\*/140/. Nadšení, které toto Andante vyvolalo, bylo tak veliké, že publikum si vyžádalo opakování, což na kvartetních večerech bylo vzácné. *„Po takovém silném zážitku už se publikum nemohlo patřičně soustředit na trio A. Rubinštejna a na Beethovenův kvintet“*\*/141/.

Kvartetní večer, který se konal 1. listopadu 1893, byl věnován památce P. I. Čajkovského a byl důležitou událostí v hudebním životě Moskvy. Konal se ve Velkém sále Šlechtické společnosti, poněvadž Malý sál nemohl pojmout tolik zájemců. Byla uvedena následující Čajkovského díla: Třetí kvartet, Trio „Památce velkého umělce“ a Florentský sextet. Kritika si zvláště všimla vynikající interpretace Tria Čajkovského S. Tanějevem, J. Hřímálým a A. Brandukovem.

80. a 90. léta byla obdobím tvůrčího rozkvětu Moskevského kvarteta v čele s Hřímálým. V tomto období se těšily kvartetní večery u moskevského publika obzvláště velkému zájmu a úspěchu. Tisk z toho vyvozoval, že v publiku se vypěstoval zájem o dobrou komorní hudbu, která byla soustavně a úspěšně propagována uvedeným kvartetem. Interpretace jeho kolektivu se vyznačovala výbornou sehraností a dokonalostí. Umělci poskytli posluchačům opravdový zážitek ze své umělecké, zajímavé hry, prosté všeho afektu na obdiv.

Například kritik N. Kaškin hodnotí práci Hřímálého kvarteta v době rozkvětu jeho činnosti takto: *„Ideálem interpretace smyčcového kvarteta je spojení čtyř umělců, kteří jsou natolik sehraní a mezi sebou umělecky tak sžití, že tvoří jednotlivý celek, proniknutý stejným chápáním interpretovaného. Od doby posledního obnovení svého složení, to je od roku 1890 se kvartet Hudební společnosti stále více a více blíží tomuto ideálu. A kvartetní večer z 8. října byl dalším krokem na této cestě; oba kvartety – Mozartův a Beethovenův – byly provedeny na výsost jemně a sehraně, což bylo v Moskvě dříve málokdy slyšet. V kvartetu nepředstavuje hlavní místo virtuosita jednotlivých interpretů, ale právě ta jednota, které je dosahováno dlouhodobou společnou hrou, ovšem za předpokladu, že interpreti jsou opravdoví umělci. Samozřejmě zde hraje nemalou roli i ta okolnost, že dva členové kvarteta – pánové Krejn a Sokolovskij – jsou žáky Hřímálého, a proto se už dávno znají. Vůbec první kvartetní večer proběhl velmi úspěšně v každém ohledu“*\*/142/.

---

\*139/. „Ruské vědomosti“ z 27. října 1879.

\*140/. „Ruské vědomosti“ z 8. ledna 1881.

\*141/. „Ruské vědomosti“ z 8. ledna 1881.

\*142/. „Artist“ №24, rok 1892, str.170.

Kritik z novin „Teatralnyje izvěstija“ /“Divadelní zprávy“ – pozn. autora/ ve své recenzi k interpretaci Haydnova kvartetu G-Dur z podzimu roku 1895 napsal:

„Interpretace byla výborná. V Adagio se zvláštnímu zájmu těšil p. Hřímalý, který fráze svého partu zahrál s jemným smyslem pro hudebnost.“\*/143/.

**15. ledna 1895 bylo vzpomínáno 25-letého výročí pedagogické a umělecké činnosti J. Hřímalého.** V předvečer této události vystoupil Hřímalý na druhém symfonickém večeru, věnovaném památce Čajkovského, kde zahrál jeho skladby - Melancholickou serenádu, Valčík-scherzo a Melodii, která byla zahrána jako přídavek. Hudební veřejnost využila tuto příležitost k tomu, aby vyjádřila vynikajícímu hudebníkovi Hřímalému všeobecné sympatie za jeho dlouhodobou tvůrčí činnost. Hřímalému popřála delegace Petrohradské konzervatoře v čele s L. S. Auerem, a také delegace krajanů – českých hudebníků, kteří tehdy žili a působili v Rusku, a mnozí další.\*144/.

Příští den vzdali svůj hold jubilantovi Hřímalému v Moskvě, a sice moskevská pobočka RHS a Moskevská konzervatoř. Na této oslavě byli přítomni mnozí známí hudebníci, například skladatel S. I. Tanějev. Hřímalému byly slavnostně předány blahopřejné telegramy a dopisy, jakož i zlatý žeton, který byl dárkem Ruské hudební společnosti. Na počest Hřímalého složili S. Tanějev, A. N. Koreščenko, N. S. Morozov a G. E. Konjus sonatinu o čtyřech částech pro housle a klavír. Je velká škoda, že se toto zajímavé dílo nedochovalo. Znamý hudební badatel A. Futer se ve své době snažil najít uvedenou skladbu u příbuzných Hřímalého, konkrétně u malíře M. N. Šemjakina /vnuka Hřímalého – pozn. autora/, ale bez úspěchu.

**Po celých 36 let – od roku 1874 do roku 1905 – byl Hřímalý nezastupitelným koncertním mistrem symfonického orchestru moskevské pobočky RHS\*/145/.**

Hřímalý byl mistrovským interpretem různých houslových sól v symfonických skladbách. Například v Čajkovského svitě „Mozartiana“, v preludiu k symfonické básni „Potopa“ Saint-Saënsa, v „Hrdinově životě“ Richarda Strausse a v „Šeherezádě“ Rimského-Korsakova.

V říjnu 1893 Čajkovskij před svou poslední návštěvou Petrohradu navštívil Moskevskou konzervatoř, kde studentský orchestr, posílený pedagogy a profesory konzervatoře zahrál pod vedením V. I. Safonova podle rukopisu Šestou symfonii velkého skladatele, part koncertního mistra hrál pak Hřímalý\*/146/.

Moskevská hudební veřejnost a kritika si nejednou všimaly Hřímalého zásluh jako koncertního mistra. Začátkem sezóny 1899-1900 uplynulo 25 let činnosti Jana Hřímalého v této funkci. Ruská hudební společnost na počest tohoto výročí pozvala Hřímalého na první symfonický večer jako sólistu.\*147/. Večer se konal 23. října 1899. Hřímalý tehdy uvedl Mendelssohnův houslový koncert. Publikum svého oblíbeného umělce vřele přivítalo. Nám už známý I. V. Lipajev k této příležitosti napsal:

„Velmi málo lidí ví o těžké a odpovědné roli koncertního mistra v orchestru. Tato osoba je druhá nejdůležitější po dirigentovi – koncertní mistr vede orchestr. Hřímalý vždy rád a s láskou zaujímá své místo, neobyčejně pozorně sleduje úspěchy orchestru a jako výborný koncertní mistr je prostě nenahraditelný. Je tedy pochopitelné, že výraz sympatií v hudebním světě tomuto odpovídal: tento svět totiž oslavoval svého kolegu, učitele, vysoce ceněného a

---

\*143/. „Teatralnyje izvěstija“ ze 24. října 1895.

\*144/. „Novosti dňa“ ze 16. ledna 1895.

\*145/. Hřímalý hrál s dirigenty: A. Nikischem, M. Fiedlerem, V. Safonovem, N. Rubinštejnem a M. Ippolitovem-Ivanovem.

\*146/. „Dny a roky Čajkovského“. Letopis života a tvorby. Moskva 1940, str.595.

\*147/.Centrální státní archiv literárního institutu, svazek 661, odd.1, úložna 101, heslo 5, podheslo 6.

*plně pochopitelného*\*/148/.

V novinách „Тѣатралныје новости“ je Hřimalý nazýván „*выникajícím vůdcem*“ symfonického orchestru\*/149/.

Ve výroční den dostal Hřimalý kromě velkého počtu gratulací také blahopřejné telegramy od svých kolegů v orchestru a od ředitelství moskevské pobočky RHS.

Hřimalý ve své plodné tvůrčí činnosti koncertního mistra pokračoval do podzimu roku 1905, kdy požádal o uvolnění z této funkce. „*Успѣchy симфоническихъ вечерѣвъ вдѣчи Вашему мистровskému vedení...*“ - stálo v dopise ředitelství RHS, které Hřimalého prosbě vyhovělo, - „*Ваše rozsáhле vědomosti, Ваши энергичную пѣчи а Ваш влив на оркестръ početní návštěvníci симфоническихъ вечерѣвъ vždy высоце oceňovali а získaly Vám upřímné uznání všech, кому jsou drahé úspěchy а rozvoj hudebního umění*“\*/150/.

Ve stejné době, tj. v sezóně let 1905-1906, kvartet -vedený Hřimalým - končí svou mnohaletou činnost.\*/151/.

Už počátkem 90.let lze v tvůrčím životě kvarteta pozorovat sestup, i když i v této době se vyskytovala ještě jednotlivá výborná vystoupení, jako například uvedení Schubertova Kvintetu 13.října 1901. Avšak v dalších letech už kvartetní večery RHS přitahují stále méně a méně posluchačů. Kritika nejednou konstatuje nevýrazný a mdlý způsob interpretace. Když se kritici snaží vysvětlit tento jev, píšou, že kvartetní večery po stránce uměleckého zaměření byly „*v podstatě výsledkem energie sympatického profesora*“\*/152/ a že komorní soubor se začal rozpadat „*poté co energie váženého profesora začala s léty slábnout*“\*/153/. Kromě toho nesmíme zapomínat, že Hřimalý, Dulov, Sokolovskij a Glen se věnovali velké pedagogické činnosti na konzervatoři.

K zanechání sólové a kvartetní činnosti a opuštění místa koncertního mistra symfonického orchestru byl Hřimalý donucen onemocněním ruky, které u něho propuklo na podzim roku 1905. V korespondenci Hřimalého z té doby můžeme najít hodně zmínek o tomto onemocnění ; například v dopise z 26.prosince 1905 Ippolitovi-Ivanovovi píše „*...věnovat se práci můžu jen velmi málo, na radu lékařů se snažim nezatežovat příliš postižené svalstvo а v důsledku toho se cítím duševně velmi skleslý*“\*/154/.

Ale i během dalších deseti let své činnosti Hřimalý čas od času vystupuje na koncertech jako sólista a interpret komorní hudby. Vystoupení Hřimalého na symfonických koncertech se konala 7.dubna 1907 a 11.února 1911. V prvním případě vystoupil společně se svou studentkou L. Ljubošicovou v Bachově koncertu pro dvoje housle a ve druhém případě se studenty G. Dulovem a K. Saradžajevem ve Vivaldiho koncertě pro troje housle, orchestr a varhany. Zde můžeme zmínit i vystoupení Hřimalého 1.března 1908 a v lednu 1910, kdy se účastnil provedení Schumannových a Mozartových kvintetů a Svensenova oktetu.

Podle Laubovy tradice Hřimalý zařazoval do programů kvartetních večerů nejen kvartety, ale i sonáty, tria a další komorní skladby. Rozšiřoval repertoár kvartetních večerů

---

\*148/. „Russkaja muzykalnaja gazeta“ 1899, №44, str.11-21.

\*149/. „Тѣатралныје извѣстija“ z 15.ledna 1895.

\*150/. Archiv Státního centrálního hudebního muzea kultury. Dopis ředitelství RHS ze 26. září 1905, svazek 80, odd. 2122.

\*151/. 26. února 1906 bylo na zasedání RHS v Moskvě rozhodnuto pozastavit v současné sezóně kvartetní večery. – Centrální státní archiv literárního institutu, svazek 661, odd.1, úložna 120, heslo 11, podheslo 12.

\*152/. „Тѣатралныје извѣстija“ z 15.ledna 1895.

\*153/. „Russkaja muzykalnaja gazeta“ 1910, №126, str.321.

\*154/. Centrální státní archiv literárního institutu, svazek 767, odd.1, úložna 21, heslo 1.



tím, že uváděl rovněž soubory s dechovými nástroji\*/155/. Vedle už známých kvartetů Čajkovského a Tanějeva, které na kvartetních večerech v té době zněly často, Hřímálého soubor uváděl vedle zahraniční komorní klasiky – díla Haydnova, Mozartova, Beethovenova, Schumannova, Schubertova, Brahmsova a Mendelssohnova – i díla ruských skladatelů - Borodina, Rimského-Korsakova, Kjuiho, Arenského, Rachmaninova a Gliera.

Hodně místa v programech kvartetních večerů zaujímaly skladby ruských skladatelů. Mnohé z nich byly uvedeny v Moskvě poprvé, některé dokonce z rukopisů\*/156/. Hřímálý nevynechal žádnou možnost, aby obohatil repertoár kvartetních večerů o díla ruských skladatelů-klasiků. Tak například při setkání s A. P. Borodinem v Moskvě v prosinci roku 1880 požádal Hřímálý skladatele, aby mu poslal svůj kvartet A-Dur a Borodin mu musel dát čestné slovo, že tuto jeho prosbu splní.\*/157/.

20.ledna 1883 píše Tanějev Čajkovskému: „*Hřímálý si vzal do hlavy – nápad stojí za pozornost a je hodný zájmu, že uvede na třech kvartetních večerech nastávající řady koncertů výhradně díla ruských skladatelů. Nebyl byste tak laskav, vážený Petře Iljiči, a nenapsal nějakou komorní skladbu s klavírem, například trio, kvartet, sonátu pro housle a klavír?*“\*/158/. Čajkovskij bohužel v té době nemohl splnit Tanějevovu prosbu, protože pracoval na instrumentaci opery „Mazepa“.

Hřímálý ale svůj plán přece jen uskutečnil. V březnu 1883 se konaly tři kvartetní večery z děl ruských skladatelů. Je zajímavé, že do řady autorů byl zařazen i E. Nápravník se svým klavírním triem g-moll. Celý program pak vypadal následovně:

- 14. března – Rimskij-Korsakov. Kvartet op.12.
  - Davydov. Kvartet A-Dur /uvedeno poprvé/
  - Rubinštejn. Trio pro klavír, housle a violoncello B-Dur.
- 21. března – Borodin. Kvartet A-Dur /uvedeno poprvé/
  - Nápravník. Trio g-moll pro klavír, housle a violoncello.
  - Afanasjev. Kvartet „Volha“ a-moll.
- 28. března – Tanějev. Kvartet C-Dur.
  - Čajkovskij. Kvartet č.2 F-Dur.
  - Rubinštejn. Sonáta pro klavír a housle op.98.

Tato řada kvartetových večerů byla v koncertním životě Moskvy té doby jednou z největších událostí.

Kvarteto moskevské pobočky RHS bylo opravdovou laboratoří: ruští skladatelé si mohli vyslechnout v neoficiálním prostředí /v bytě u Hřímálého nebo v konzervatoři/ v provedení kvarteta jimi právě napsané skladby. Po takové interpretaci byla ta či jiná skladba obyčejně posuzována a následně někdy autorem upravována. Členové kvarteta často redigovali novinky ruské komorní hudby. Tak například Hřímálý společně s Fitcengagenem na Čajkovského prosbu redigovali jeho výborné trio „Památce velkého umělce“. Ve svém dopise vydavateli P. I. Jurgensonovi ze 24.května 1882 Čajkovskij vyjadřuje svoji vysokou spokojenost s prací Hřímálého a Fitcengagena na korekturách tohoto tria. Přitom zdůrazňuje, že právě Hřímálý s jemu vlastním pedantstvím a smyslem pro zodpovědnost se mu zdá jako ideální kandidát

---

\*155/. Například výše uvedené Glinkovo Trio pro klarinet, fagot a klavír /pozn. autora/.

\*156/. Kvarteto v čele s Hřímálým jako první uvedlo v Moskvě díla Čajkovského: Třetí kvartet - 18. a 22.března 1876, Trio – 18.října 1883, Florentinský sextet – 3.prosince 1892. Kromě toho kvartet uvedl mnohá komorní díla Tanějeva, Arenského a mnohých dalších. Hřímálý rovněž hrál part druhých houslí při uvedení Druhého kvartetu Čajkovského v únoru 1874.

\*157/. Dopisy A. P. Borodina, třetí vydání, Muzgiz, Petěrburg. 1949, str.136-137.

\*158/.P.I. Čajkovskij a S. Tanějev. Dopisy. Muzgiz. 1951. str.91.

pro provedení nezbytných úprav v partituře tria.\*/159/.

Shrneme-li a zhodnotíme mnohaletou Hřímálého činnost v oblasti kvartetní a komorní hry, pak je třeba ještě jednou zdůraznit, že tento vynikající hudebník má velkou zásluhu o popularizaci nejlepších děl světové a ruské klasiky v Moskvě. Tento Hřímálého význam mohou potvrdit slova takové autority, jakou je vynikající ruský klavírista a pedagog A. B. Goldenveizer, který, když hovořil o moskevském hudebním životě té doby napsal: „ Za bezprostřední seznámení se s uměním kvartetní interpretace, které jsem získal v době svého mládí, jsem povinován kvartetu konzervatoře, v jehož čele stál Hřímálý.“\*/160/.

Jako mnohostranně talentovaný hudebník byl Hřímálý i talentovaným dirigentem. 4.prosince 1893 orchestr pod jeho řízením uvedl „Tanec víly Dragee“ /sólo na celestu hrál V. I. Safonov, který v tomto koncertu dirigoval ostatní čísla programu/. 18. listopadu 1900 celý symfonický večer proběhl pod řízením Hřímálého. Tisk té doby si zvláště všímal interpretace „Serenády“ Čajkovského op.48 a Beethovenovy přede hry „Egmont“. Dopisovatel „Divadelních listů“ tehdy napsal:

*„Jak serenáda tak přede hra byly provedeny prostě nádherně! Bylo v nich cítit radost a život, hodně zajímavého při volbě dynamických odstínů“\*/161/.* 21. listopadu 1904 byl v Moskvě poprvé uveden pod řízením Hřímálého Händlův Koncert g-moll pro varhany s doprovodem klavíru a orchestru. Hrál orchestr konzervatoře, sólo na varhany hrál Eduard Tregler.

Dcera Hřímálého – A. I. Hřímálá-Jegorovová vzpomíná, že v době, když Safonov byl dirigentem na symfonických večerech, Hřímálý se nejednou na Safonovovu prosbu na zkouškách postavil k dirigentskému pultu, protože Safonov si potřeboval ze sálu poslechnout, jak orchestr zní.

---

\*159/. P. I. Čajkovskij. Korespondence s P. I. Jurgensonem. 1952, druhý díl, str.233, dopis ze 3.února 1892.

\*160/. Archiv Státního centrálního hudebního muzea kultury, svazek 96, úložna.3844, heslo 17.

\*161/. „Těatralnyje izvestija“ ze 23.listopadu 1900.



**Hřímálý se proslavil zvláště na poli pedagogiky. Jeho pedagogická činnost je nerozlučně spjata s Moskevskou konzervatoří, kde vyučoval více než 45 let /1869-1915/.**

Z toho byl více než 40 let vedoucím katedry smyčcových nástrojů ve vyšších třídách. Za tato léta prošel Hřímálý cestu od asistenta až do zasloužilého profesora. Profesorem se Hřímálý stává v roce 1874. 28. dubna 1879 je stvrzen ve funkci extrenního profesora prvního stupně /podle tehdejšího názvosloví - pozn. autora/. V roce 1910 získává Hřímálý titul zasloužilého profesora. Je prvním profesorem Moskevské konzervatoře, kterému je tento titul udělen.

**J. Hřímálý je jedním z nejvýznamnějších pedagogů houslové hry, jehož pedagogická činnost spolu s činností L. Auera sehrála velmi důležitou, dokonce klíčovou roli v rozvoji ruské hudební školy.** Jako odchovanec pražské houslové školy, proslavené jmény J. Slavíka, M. Mildnera, F. Lauba, A. Bennewitze, O. Ševčíka a F. Ondříčka, Jan Hřímálý pokračoval v Laubových tradicích a v létech působení na Moskevské konzervatoři stál v čele moskevské houslové školy, která si získala světovou pověst a která v sobě spojovala nejlepší tradice pražské a ruské klasické houslové školy.

Zvláštností Hřímálého školy bylo – podle svědectví J. M. Guzikova - volné držení smyčce, hluboký silný tón a jasné frázování. Pedagogický směr Hřímálého se vyznačoval značnou akademičností a přísným metodickým systémem výuky. Tato akademičnost Hřímálého školy se projevovala v jeho vztahu k výběru učebního repertoáru, ve kterém hlavní místo zaujímala klasická díla, jakož i v přísném dodržování klasických zásad interpretace. V interpretačním pojetí hudby se Hřímálý přidržoval tradic Laubových a jím blízkých tradic Joachimových.

V době Hřímálého působení trvalo studium na konzervatoři devět let. Za tu dobu student prošel celý kurz výuky hry na housle – od získání těch nejzákladnějších návyků a konče studiem nejobtížnějších virtuózních děl. Výuka se dělila na dvě období: první období trvalo pět let – nižší třídy, druhé čtyři roky – vyšší třídy. V prvních letech existence konzervatoře, kdy doba studia trvala šest let, vyučoval žáky houslové třídy profesor, který měl pomocníka, tak zvaného adjunkta. V době Hřímálého příchodu na Moskevskou konzervatoř bylo rozhodnuto, že v nižších třídách budou vyučovat asistenti, a ve vyšších profesori.

Hřímálý se zabýval pedagogickou praxí s velkým zájmem, nadšením a láskou; jeho pracovitost byla vždy vzorem pro všechny jeho kolegy na konzervatoři. V jednom ze svých dopisů Hřímálý vyjádřil nesouhlas s názorem, že pedagogem se člověk nestává, ale rodí se jím. Hřímálý zastával na tuto věc opačný názor\*/162/.

Za léta Hřímálého působení se houslová třída konzervatoře značně rozrostla. Ve školním roce 1913-1914 bylo v Hřímálého třídě 32 žáků. Každý student se musel účastnit výuky v jeho třídě dvakrát týdně, přičemž Hřímálý často neomezoval hodinu na formálně uvedenou dobu.

Pedagogovi Hřímálému byla vlastní neobyčejná výdrž a trpělivost. Jeho vysvětlení – opět podle svědectví jeho studenta J. M. Guzikova – byla plně srozumitelná, stručná a byla doprovázena ukázkou na houslích, které měl profesor na hodinách vždy při sobě, poněvadž správně předpokládal, že není nad to, když se studentovi názorně ukáže, jak je třeba to nebo jiné místo ve skladbě zahrát. Ve třídě hrál Hřímálý vzorně a technicky bez jakýchkoliv přehmatů. Výborně znal veškerý houslový repertoár: nebylo koncertu nebo skladby, které by neznal nazpaměť.

Stejně vzorný byl ve svém vztahu ke studentům, byl velmi přísným a náročným pedagogem. Sledoval technickou stránku interpretace, vyžadoval od studentů bezvadnou intonaci, jasnost ve stupnicích a rytmickou přesnost, zvláštní pozornost pak věnoval práci na frázování. Přestože byl přísným pedagogem, nikdy nepotlačoval svou autoritou iniciativu stu-

---

\*162/. Státní centrální muzeum hudební kultury, svazek 37, úložna 3768. Dopis Hřímálého

dentů a vždy věnoval jejich snahám patřičnou pozornost. Hřímaly měl za to, že studentův rozvoj jak v technickém tak i uměleckém směru se musí dít postupně – od snadného materiálu k těžšímu. Někdy Hřímaly činil výjimku z pravidel - v případech velmi nadaných studentů.

Představu o repertoáru, který měli v Hřímalyho třídě studenti k dispozici, si můžeme učinit podle programu hudební třídy, který se dochoval v archivu Státního centrálního muzea hudební kultury\*/163/. J. M. Guzikov vzpomíná, že Hřímaly stále vystupoval proti přehnanému věnování se technické stránce věci. Zároveň Hřímaly vysoce hodnotil Paganiniho „Caprice“, které nazýval geniálními. Ve své pedagogické praxi pak používal kromě toho také etudy Kreutzerova, Rodeho a Donta. V jeho třídě byla věnována velká pozornost houslové klasice – dílům Bacha, Corelliho, Tartiniho, a také koncertům - Spohra, Paganiniho, Brahmsa, Bruchova, Mendelssohna, Saint-Saënsa a dalších.

Dále je třeba zmínit, že Hřímaly zařazoval do učebních programů v té době nové houslové koncerty ruských skladatelů: Glazunova, Čajkovského, Arenského, A. Rubinštejna a svého studenta V. Konjuse.

V Hřímalyho třídě studenti také studovali virtuózní díla - Paganiniho, Wieniawského, Spohra, Ernsta a Vieuxtempse.

Už od prvních roků studia u Hřímalyho se museli studenti věnovat hře z listu; k tomuto účelu Hřímaly využíval velké množství houslových duet.

Pedagog Hřímaly vycházel z jednoty umělecké a technické výchovy hudebníka, ze spojitosti pedagogického systému s úkoly hudební praxe.

Hřímaly přikládal velký význam veřejným vystoupením, a proto velmi často nechával svoje studenty vystupovat na studentských večerech konzervatoře, které se konaly pravidelně od roku 1867. Tím, že studenti vystupovali na těchto večerech, získávali návyky, nezbytné pro koncertní činnost. Protože do roku 1883 na konzervatoři nebyla žádná stálá orchestrální třída, Hřímaly vodil svoje pokročilejší studenty do orchestru symfonických večerů RHS, kde tyto studenti aktivně v rámci orchestru vystupovali.

Podobně jako jeho učitel Laub i Hřímaly vštěpoval svým studentům lásku ke komorní hře. Rozšířenou formou komorní hry v Hřímalyho třídě bylo hraní v unisonu; obvykle se hrálo Andante z Vieuxtempsova Třetího koncertu, Bachův koncert a-moll a jeho preludium, jeho loure a gavota z Partity E-Dur, jakož i jeho ciacona. Rovněž se hrálo Paganiniho „Perpetuum mobile“, Čajkovského Melodie a Scherzo a druhá a třetí část z Wieniawského koncertu.

Všichni studenti konzervatoře při postupu do šestého ročníku jednou týdně navštěvovali kvartetní třídu, kterou vedl Hřímaly. Zde trvalo studium čtyři roky. Základní kvartetní repertoár představovala díla skladatelů Haydna, Schuberta, Beethovena, Schumanna a Mendelssohna. Po základním studiu kvartetů těchto skladatelů začínalo seznamování s novými komorními díly\*/164/.

Hřímaly přikládal studiu kvartetních skladeb ohromný význam, a říkal, že kvartet je nevysýchajícím zdrojem poznání, mistrovství a uměleckých dojmů.

Podle svědectví J. M. Guzikova nebyla v té době na konzervatoři zvláštní třída violy, což silně brzdilo výuku v kvartetní třídě; hrát na violu totiž museli houslisté, kteří to dělali obvykle velmi neradi, z obavy, že si zkaží intonaci. Ale mezi studenty byli i kvartetní nadšenci, kteří „přecházeli“ z houslí na jim blízkou violu velmi rádi.

---

\*163/. Viz.německý originál, napsaný Hřímaly. Centrální státní archiv literárního institutu, svazek 2099, odd.1, úložna 8, heslo 181-183. Rovněž v ruštině s některými dodatky: tamtéž, hesla 121-123, 124-130, 132-133, 174-175.

\*164/. Viz program kvartetní třídy, sestavený Hřímaly. Originál v němčině: Centrální státní archiv literárního institutu, svazek 2099, odd. 1, úložna 8, heslo 183-184. Ruská varianta se změnami: tamtéž, hesla 123-123, 130, 131-133, 175-175.

Zajímavé jsou případy, kde Hřímálý vodil studenty své kvartetní třídy na vystoupení na kvartetních večerech RHS, kde pak tito aktivně vystupovali. Tak na jednom takovém kvartetním večeru v sezóně let 1874-1875 Beethovenův kvartet opus 59 číslo 2 hráli studenti Hřímálého I. Kotek, S. Barcevič, L. Arends a student V. Fitcengagena A. Brandukov. Na kvartetním večeru v sezóně let 1875-1876 kvarteto ve složení S. Barcevič, L. Arends, I. Kotek a A. Brandukov zahrálo Schubertův kvartet G-Dur. Je známo i mnoho dalších příkladů účasti Hřímálého studentů na různých koncertech, festivalech apod. Hřímálý se tímto způsobem snažil dát svým studentům možnost praxe na vystoupeních před publikem, aby si zvykli a nebáli se veřejně vystupovat.

Hřímálý bohužel nevyložil své pedagogické metody a myšlenky v nějakém uspořádaném systému. Tato okolnost značně ztěžuje analýzu jeho metodiky vyučování. Určitou pomocí v tomto směru nám mohou být „**Cvičení ve stupnicích**“ a „**Cvičení ve dvojhmatech**“, která Hřímálý napsal jmenovitě pro houslovou třídu Moskevské konzervatoře a která došla širokého rozšíření, jakož i „Škola hry na housle“ Francouze F. Mazase, přepracovaná a redigovaná Hřímálým. Zvláštní pozornost věnoval Hřímálý správnému držení rukou. Nedržel se přesně tradic a připouštěl některé odchylky od obecně přijatých způsobů, pokud to vyžadovala anatomická stavba rukou studenta.

Velký význam přikládal Hřímálý vypěstování techniky pravé ruky a správnému držení smyčce. Pro vypracování klidného držení smyčce Hřímálý považoval za důležité provádět cvičení ve velmi pomalém tempu; zvláště zaměřoval studentovu pozornost na střídání směrů v držení smyčce. Podle jeho názoru musí žině při změně smyků pevně přiléhat ke struně. Podobná vyjádření nacházíme i v Mazasově „Škole hry na housle“, redigované Hřímálým\*/165/. Ve svých „Cvičeních ve stupnicích“ pak poukazyval na nutnost „*měnit smyk bez pauz*“\*/166/.

Jako pedagog-praktik, byl Hřímálý v jím vydaných publikacích skoupý na metodické pokyny a stručně vysvětloval pouze nejdůležitější z nich. Tak například je velmi podstatná krátká poznámka Hřímálého v části „Sexty“ v jeho „Cvičeních ve dvojhmatech“ o tom, že lámané sexty se mají hrát pružným otočením v zápěstí\*/167/. Zde je klíč k chápání způsobu přechodů z jedné struny na druhou, ke zvládnutí dobrého legata.

Velký význam věnoval Hřímálý práci na kráse zvuku. Podle jeho názoru napomáhají cvičení s různými dynamickými odstíny dosažení krásného tónu. Proto už na prvních hodinách dával studentům představu o různých nuancích a odstínech. Tak například na začátku první části jím redigované Mazasovy „Školy“, kde se studentům předkládají cvičení na prázdných strunách, píše: „...*Po několikerém zopakování předchozího cvičení, které bylo dáno v piano, se student musí snažit zahrát trochu silněji „mezzo forte*““\*/168/. I dále ve všech kapitolách „Školy“ jsou používány velmi bohaté a různorodé dynamické odstíny. Tak například si zasluhuje pozornost poznámka na straně 37: „*Následující metodická cvičení jsou v technickém směru dosti lehká, jejich cílem je rozvinutí dobrého zvuku. Proto je velmi důležité, aby student svědomitě prováděl všechny odstíny, které našel. Pedagog pak nesmí pominout příležitost předvést studentovi tyto malé úryvky, poněvadž takto je snadněji dosaženo přesného frázování*“. Důležitý je i pokyn na straně 76: „*Stupnice v dlouhých intervalech je třeba považovat za stejně důležité, jako cvičení na rozvíjení zvuku, proto je třeba jejich provádění věnovat stejnou pozornost, jako poslednímu*“.

---

\*165/. F. Mazas. „Škola hry na housle“ v redakci Hřímálého. Muzgiz, 1931. str.2.

\*166/. J. Hřímálý. „Cvičení ve stupnicích“. Moskva-Petrohrad, 1940, str.2.

\*167/. J. Hřímálý. „Cvičení ve dvojhmatech“. Moskva-Petrohrad, 1923, str.14.

\*168/. F. Mazas. „Škola hry na housle“ v redakci Hřímálého. Muzgiz, 1931. str.15.

Už v počátečním období výuky upozorňoval Hřímaly studenta nejen na sílu zvuku, ale i na jeho ráz. V tomto směru jsou důležité Hřímalyho krátké poznámky v úvodní části jeho „Cvičení ve stupnicích“: „*Táhle a s rozmachem*“; „*Piano má znít slabě, ale jasně*“; „*Stejně forte až do konce. Zvuk silný, ale ne napjatý*“; „*Široký a klidný zvuk*“<sup>\*169/</sup>.

Vypracování různých smyků, stejně jako práci na zvuku rovněž věnoval Hřímaly velkou pozornost. V jím redigované Mazasově „Škole“ opět napsal kapitolu a smyčích, které dělí na tři hlavní typy: přerývané, táhlé a skákající.

Hřímaly soudil, že větší zaměření na techniku se má pohybovat souběžně s uvědomělým zvládnutím technického materiálu, ale zdaleka ne mechanicky. J. M. Guzikov vzpomíná, že Hřímaly rozhodně odmítal tak zvanou „drezuru“ bez účasti studentova pochopení věci a zavrhoval příliš velký zájem o cvičení podle Otakara Ševčíka. Ve třídě Hřímalyho se usilovně pracovalo na stupnicích. O významu, který Hřímaly přikládal studiu stupnic, hovoří fakt, že napsal zvláštní pomůcku „Cvičení ve stupnicích“, která došla širokého rozšíření v Rusku i v západní Evropě, a rozšíření kapitoly o stupnicích v Mazasově „Škole“, jím redigované.

Mnohé v používaných Hřímalyových způsobech se zakládá na zásadách F. Lauba, které se jeho následovník snaží rozvíjet a v nich pokračovat. Technice levé ruky je věnována i druhá Hřímalyho pomůcka – „Cvičení v dvojhmatech“, kde zaměřuje studentovu pozornost na přesnost a pružnost pohybů prstů. Za účelem rozvíjení samostatného studentova myšlení uvádí Hřímaly pouze vzory přípravných cvičení a dává tak studentovi možnost, aby sám podle vzoru sestavoval cvičení ke studovaným stupnicím. Požadováním vykonání uvedených cvičení i na dalších strunách sledoval Hřímaly přirozeně i vytvoření návyků v transpozici.

Kromě „Cvičení ve stupnicích“ a „Cvičení v dvojhmatech“ byla důležitou metodickou pomůckou pro rozvoj techniky levé ruky v Hřímalyho třídě jím redigovaná a doplněná Mazasova „Škola hry na housle“, jmenovitě pak kapitola o polohách, kterou Hřímaly podstatně přepracoval. Rozvíjení techniky levé ruky – podle svědectví Hřímalyho studenta A. N. Kardaševa – napomáhala i některá zvláštní cvičení, která Hřímaly ve třídě doporučoval. Například cvičení s posouváním levé ruky ve stupnici v tremolu rozvíjela plynulost, a také zajišťovala větší svobodu levé ruky. Zpevnění prstů, rozvoj jejich nezávislosti a vypracování trylků sloužila pak cvičení, popsána v Mazasově „Škole“ na straně 34. A. N. Kardašev také vzpomíná, že Hřímaly vždy navrhoval neobyčejně racionální a velmi vhodné prstoklady.

**Podle slov Hřímalyho studentů byla hlavní pozornost tohoto vynikajícího houslisty a pedagoga v oblasti houslové techniky zaměřena na takové její důležité prvky jako zvuk, prstová technika, smyky a také měnění poloh.**

Všechny tyto a jiné technické prostředky dovedl Hřímaly podřídít uměleckému cíli; a o toto umění usiloval i u svých četných studentů.

---

\*169/. J. Hřímaly. „Cvičení ve stupnicích“. Str.2-3.



Světlou stránkou v Hřímálého životopisu je oslava 40.výročí jeho hudebně-pedagogické činnosti.

Oslav tohoto výročí Hřímálého jako jednoho z nejstarších moskevských hudebních osobností se účastnila nejen Moskva, ale i mnohé hudební instituce Ruska a jiných zemí. 7.března 1910 vystoupil Hřímálý před publikem ve Velkém sále konzervatoře v doprovodu ředitele konzervatoře M. M. Ippolitova-Ivanova a byl přivítán slavnostní fanfárou, kterou na jeho počest složil A. K. Ljadov a zpěvem „Slávy“ v provedení orchestru a sboru studentů konzervatoře. Jubilantovi přišly poblahopřát četné delegace. Delegace ředitelství RHS oznámila zřízení stipendia nesoucího jméno Hřímálého s tím, že bude poskytnuto nejlepšímu studentovi houslové třídy. Mnozí kolegové Hřímálého předali jubilantovi dárky, například jeho kolegové z Úmělecké rady mu předali diplom se jmenováním svobodného umělce honoris causa a bronzovou bustu Beethovena. S blahopřáním vystoupily také delegace Moskevské filharmonické společnosti, jubilantových žáků a studentů konzervatoře, moskevského publika, Společnosti orchestrálních hudebníků, orchestru Velkého divadla a další.

Hřímálý rovněž dostal velké množství telegramů od hudebních institucí – jak ruských tak zahraničních, například od Akademie Santa Cecilia v Římě, od Berlínské vysoké hudební školy a od konzervatoře ve Frankfurtu nad Mohanem. Blahopřejné telegramy poslali mnozí vynikající představitelé ruské a světové kultury: L. N. Tolstoj, E. F. Nápravník, S. V. Rachmaninov, A. Nikisch, O. Ševčík, České kvarteto a mnozí další.

Hřímálý byl hluboce dojat výrazy všeobecné lásky a úcty. V odpovědi na ně s dojetím děkoval všem přítomným a nazval den 7.března „svátkem svého života“\*/170/ a dodal: „*Obklopen takovou láskou nemohu ani mnoho mluvit, protože slova by byla prázdným zvukem; hluboce se Vám všem za projevenou přízeň klaním*“\*/171/.

Hřímálý se těšil velké úctě přátel z konzervatoře a upřímné lásce studentů. Výrazem důvěry k němu ze strany profesorského sboru bylo například to, že byl začátkem roku 1883 spolu s Kaškinem, Tanějevem, Galvanim a Albrechtem vybrán do výboru profesorů pro řízení konzervatoře.

Hřímálého přirozený takt, odpovědnost, pracovitost, oddanost věci napomáhaly upevnění jeho autority. Výborný houslista, znamenitý hudebník a vynikající pedagog byl zároveň nádherným člověkem – spravedlivým a plným pochopení, i když navenek vypadal dosti stroze.

Jednou z důležitých událostí v historii Moskevské konzervatoře byla soutěž houslistů, která se konala od 6. do 9.března 1910 \*/172/, houslistů, kteří ukončili konzervatoř ve třídě Hřímálého. V soutěžní porotě zasedala celá řada vynikajících hudebníků: Ippolitov-Ivanov, **Ondříček**, Brandukov, **Erlich** a další.

Úkolem soutěžících bylo zahrát jeden z koncertů, uvedených v programu soutěže, dále jednu ze šesti Bachových sonát a partit a jednu virtuózní skladbu podle vlastního výběru. Soutěže se zúčastnili takoví vynikající houslisté jako S. Barcevič, A. Vivien, G. Dulov, J. Konjus, D. Krejn, M. Press, A. Mogilevskij a další. Nakonec zvítězil M. Press. Po ukončení soutěže uspořádalo publikum přítomné v sále Hřímálému dlouhé ovace.

Soutěž vykazovala vysokou úroveň houslové třídy Moskevské konzervatoře. Tisk psal o této soutěži jako o zvláštním, zajímavém koncertu, trvajícím dva dny, vždy ráno a večer, ve Velkém sále konzervatoře. Tři dny jubilejních oslav na počest Hřímálého byly uznáním zásluh

---

\*170/. „Музыкальный труженик“, 1910, №7, str.20.

\*171/. „Русские ведомости“ z 9.března 1910.

\*172/. „Русские ведомости“ z 9.října 1910 a „Музыка и жизнь“ 1910, №4, str.5.

velkého českého hudebníka, který přispěl ohromným podílem k rozvoji ruské hudební kultury, zvláště pak houslové školy.

I když se Hřímaly usadil v Rusku, nikdy nezapomínal na svou rodnou zemi a často do českých měst zajížděl. Zdržoval se pak obvykle v Dobřichovicích u Prahy, na březích řeky Berounky, kde měl příbuzné.

Hřímaly se živě zajímal o hudební život v Čechách a udržoval styky s českými hudebníky. Během svých návštěv Čech navštěvoval koncerty, operní premiéry, někdy i vystupoval v dobročinných koncertech. Účastnil se i zkoušek Českého kvarteta, s jehož členy ho pojily přátelské vztahy a s nimi také nejednou vystupoval na koncertech\*/173/.

V létě roku 1912 se na pozvání českého umělce a hudebníka Aloise Kalvody zúčastnil se svou rodinou slavnostního odhalení pomníku F. Lauba a otevření muzea v domě, který Laubovi patřil na Křivoklátě. Hřímaly přečetl telegram od Moskevské konzervatoře, podepsaný Ippolitovem-Ivanovem. Pro sborník materiálů o Laubovi, vydaný nato Kalvodou k těmto akcím, napsal Hřímaly vzpomínky na léta společné práce s tímto velkým českým houslistou.

Hřímaly byl nejen vynikajícím hudebníkem, ale i znalcem literatury a malířství. Vnuk Hřímaleho – malíř M. M. Šemjakin o něm vyprávěl jako o výborném rybáři, lovcí, truhláři a dokonce ševci... V jeho bytě, kde bývali často hosty mnozí známí hudebníci a umělci – Čajkovskij, Rachmaninov, Skrjabin, Tanějev, Šaljapin, Nikisch, Něždanovová, Ippolitov-Ivanov, členové Českého kvarteta a další – zaujaly návštěvníky pracovní stůl a truhlářský ponk, kde Hřímaly kutil a vyráběl různé předměty. V letních měsících pobýval obvykle v přírodě, čas trávil rybolovem a lovem. Na konzervatoři, kde o jeho zálibě v rybaření věděli, o něm dokonce říkali: „Hřímaly nedá štikám pokoj“.

Oslava 70 let Hřímaleho 31. března 1914 se stala další příležitostí pro hudební veřejnost k vyjádření hlubokých sympatií letitému hudebníkovi. I když Hřímaly co nejrozhodněji oficiální oslavy odmítal, docházely v den tohoto výročí četné telegramy, květiny a dárky. Mezi hudebními činiteli, kteří jubilantovi osobně poblahopřáli, byli předseda moskevské pobočky RHS A. P. Čižov, ředitel Moskevské konzervatoře M. M. Ippolitov-Ivanov, F. I. Šaljapin, M. I. Čajkovskij, S. I. Tanějev, A. N. Koreščenko, A. A. Brandukov a mnozí další.\*/174/.

Hřímaly pracoval až do posledních dní svého života. V létě 1914 byl v Praze; návrat do Ruska přes Německo po vypovězení války byl spojen s mnohými problémy, které se odrazily na jeho zdraví. Ráno 9. ledna 1915 odešel Hřímaly jako obvykle na konzervatoř. Během výuky se mu udělalo nevolno. Ztratil vědomí, odnesli ho domů; bydlel v pravém křídle konzervatoře ve třetím patře. Snaha nejlepších moskevských lékařů nebyla úspěšná a **Jan Hřímaly v šest hodin ráno 11. ledna 1915 umírá na mozkovou mrtvici.**

Zpráva o tom byla velkou ránou nejen pro Moskevskou konzervatoř, ale pro celý hudební svět. Těžce prožívali Hřímaleho smrt jeho četní studenti, kterým zesnulý profesor během dlouhých let věnoval svůj pedagogický um a síly. 13. ledna 1915 Moskevská konzervatoř provázela na poslední cestě vynikajícího člověka, **který jí a ruskému umění věnoval čtyřicet pět let svého života.** Na pohřebním obřadu studenti Hřímaleho zahráli unisono

\*173/. Na mimořádném kvartetním večeru, který se konal v Moskvě v sezóně let 1895-1896, uvedlo České kvarteto spolu s Moskevským kvartetem Svensenův Oktet opus 3. 3. února 1894 se třetího kvartetního večeru druhé řady účastnil i vynikající český violoncellista Hanuš Wihan. Spolu s klavíristou P. Šletcerem uvedl Chopinovu Sonátu opus 65. Na stejném večeru uvedlo kvarteto ve složení J. Hřímaly, D. Krejn, N. Sokolovskij a H. Wihan Beethovenův kvartet cis-moll. Zprávu o tomto koncertu najdeme v knize L. Ginzburga „Hanuš Wihan a České kvarteto“, /Muzgiz, Moskva, 1955 – pozn. autora/.

\*174/.“Ruské vědomosti“ z 1. dubna 1914.

Bachovu Árii. Hřimalý byl slavnostně pohřben na Veděnském hřbitově. Bylo rozhodnuto, že ve třídě, kde vyučoval, bude umístěn jeho portrét.\*175/.

14.ledna 1915 byla na zasedání Umělecké rady Moskevské konzervatoře projednávána otázka náhrady profesora vyšší třídy houslové hry\*176/. Nástupci Hřimalého ve třídě houslí se stali jeho studenti G. Dulov a M. Press, později také A. Mogilevskij a D. Krejn. Vedení kvartetních tříd konzervatoře přešlo na G. Dulova, M. Presse a I. Ryvkinda\*177/. Mnoho dalších let – od roku 1923 do roku 1960 – pokračoval v tradicích kvartetní třídy Hřimalého na Moskevské konzervatoři jeho žák profesor J. M. Guzikov. Úryvky z jeho vzpomínek jsem uvedl výše.

Díky velkému pedagogickému umění přinesla práce, vykonaná Hřimalým na tomto poli, vynikající výsledky. Za léta působení na Moskevské konzervatoři vychoval Hřimalý více než sto houslistů, z nichž mnozí získali postavení svobodného umělce a byli poctěni zlatými a stříbrnými medailemi. O houslové třídě konzervatoře se psalo, že je to její pýcha. Z Hřimalého třídy vzešli známí sólisté-virtuosi, komorní interpreti, pedagogové a vynikající hráči orchestru.

Mezi absolventy Hřimalého třídy byli takoví vynikající houslisté jako I. Kotek, S. Barcevič, L. Ljubošic, A. Pečnikov, M. Erdenko, M. Press, A. Mogilevskij a mnozí další. Za zmínku stojí, že absolventi konzervatoře z Hřimalého třídy z let 1875-1876 I. Kotek, S. Barcevič, L. Arends, J. Vonsovskaja větší část studia na konzervatoři prošli ve třídě Ferdinanda Lauba.

Hřimalého žáci se proslavili na mnohých prestižních mezinárodních soutěžích houslových interpretů. Tak I. Kotek a I. Ryvkind byli prvními ruskými houslisty, kteří na mezinárodní soutěži v Berlíně získali Mendelssohnovy ceny. Mezi známé absolventy Hřimalého třídy patří i známý skladatel R. M. Glier; podle názoru uznávaného ruského muzikologa Igora Belzy – „v jehož (Glierově-pozn. autora) *komorně-instrumentálních dílech, stejně jako v symfonických dílech se v podstatě příznivě odrazila hluboká znalost smyčcových nástrojů, kterou získal u Hřimalého*“\*178/.

Hřimalý vychoval na Moskevské konzervatoři mnoho prvotřídních kvartetních a komorních interpretů. Všeobecně známými se staly soubory jako Ruské trio Maurinové-Pressové, Moskevské trio ve složení A. Šor, D. Krejn, **R. Erlich**; výbornými komorními hudebníky byli A. Mogilevskij, I. Ryvkind a V. Bakalejnikov. Dále je třeba uvést jména celé řady talentovaných pedagogů – žáků Hřimalého: N. Sokolovského, J. Konjuse, G. Dulova, M. Presse, A. Mogilevského, a také J. Vonsovskou. Jména Hřimalého žáků – Kotka, Barceviče, Konjuse, Presse, Dumčeva, Pečnikova, Erdenka, Žukovského, Mogilevského, Ljubošice, Ilčenka a Propkoviče jsou uvedena na mramorových deskách cti ve foyer Malého divadla Moskevské konzervatoře jako jména nejlepších a nejnadanějších absolventů této hudební instituce.

Hřimalý prožil v Rusku téměř půlstoletí a hluboce si ruskou hudbu zamiloval. Společné zájmy a osobní přátelství ho pojily s mnohými vynikajícími činiteli ruské a zahraniční kultury: Tanějevem, Čajkovským, Ippolitovem-Ivanovem, Nápravníkem a Jurgensonem.

---

\*175/. Portrét Hřimalého – práce M. F. Šemjakina – dodnes zdobí třídu №27 Moskevské konzervatoře, ve které kdysi veliký hudebník vyučoval.

\*176/.Centrální státní archiv literárního institutu – svazek 2099, odd.2, úložna 17,heslo 56-57.

\*177/. Škola Hřimalého, která po několik desetiletí zaujímalá v Moskevské konzervatoři vedoucí místo, začíná po jeho smrti ustupovat toto místo představitelům školy L. Auera. V letech 1917-1926 pak z konzervatoře odcházejí všichni vedoucí žáci Hřimalého - Press, Mogilevskij, Dulov a Krejn.

\*178/.Igor Belza: Poznámky k vývoji české hudební klasiky. Moskva-Petrohrad,1951,str.238.



Tvůrčí kontakty s těmito a mnoha dalšími hudebníky se pozitivně odrazily na jeho různorodé hudební činnosti.

Hřímálému jsou věnovány skladby: Druhý kvartet opus 5 S. Tanějeva, 4 kusy pro housle a klavír opus 30 A. Arenského, Kvartet opus 13 Ippolitova-Ivanova, Oktet opus 5 R. Gliera, Koncert pro housle Konjuse a Sonáta pro housle a klavír opus 10 Gedikeho.

Mnohaletý ředitel Moskevské konzervatoře Ippolitov-Ivanov nazval Hřímálého jedním ze sloupů Moskevské konzervatoře, věrným strážcem jejích dobových tradic od časů N. Rubinštejna a F. Lauba. Ve svých vzpomínkách píše: „*Vynikající umělec a pedagog....vychoval řadu výborných houslistů....a byl zahrnut bezmeznou láskou svých studentů a kolegů z profesorského sboru. Smyčcové kvarteto Moskevské konzervatoře, které vedl, bylo vždy tou nejlepší ozdobou komorních večerů Hudební společnosti a jako člověk byl Hřímálý člověkem s křišťálově čistou duší...V těžkých chvílích života Moskevské konzervatoře, zvláště pak po smrti N. G. Rubinštejna, Hřímálý značně přispěl k jeho zklidnění tím, že pracoval v různých dočasných komisích pro vedení konzervatoře a spolu s N. D. Kaškinem byli nespornými autoritami při řešení všech uměleckých otázek*“\*/179/.

Na závěr vyprávění o Janu Hřímálém bych chtěl uvést krátké zhodnocení jeho práce v Rusku:

na základě uskutečněného bádání je možno s jistotou říci, že přínos Hřímálého k rozvoji ruské hudební kultury jako celku - a hudební školy pak zvláště - je obrovský. Díky Hřímálého práci dosáhla ruská hudební škola vynikající a kvalitativně nové úspěchy. Jako výborný houslista-virtuos, nádherný pedagog a zakladatel tradic kvartetní interpretace na Moskevské konzervatoři ovlivnil Hřímálý prakticky všechna odvětví hudebního umění Ruska. Výsledkem jeho koncertní činnosti pak bylo, že ruské publikum se seznámilo s mnoha novými díly hudební klasiky. Hřímálý tak mnohé seznámil s novou úrovní interpretačního umění. Výsledkem jeho pedagogické činnosti pak bylo, že v Rusku vyrostla celá nová generace výborných houslistů-interpretů a právě díky Hřímálému ruská houslová škola uskutečnila kvalitativně nový krok v kvalitě hudební výchovy na úrovni konzervatoří. A nakonec – díky Hřímálému - se milovníci hudby v Rusku seznámili s uměním hry v kvartetech a zamilovali si ho. Podle svědectví současníků, právě Jan Hřímálý a Ferdinand Laub pozvedli tento druh hudebního umění na novou úroveň, dříve nepředstavitelnou.

Je velká škoda, že jen málo hudebních znalců oceňuje zásluhy tohoto vynikajícího hudebníka. Je to snad jeden z největších paradoxů v hudební historii Evropy a Ruska. Chtěl bych věřit, že uvedená kapitola pomůže alespoň trochu hudebníkům, milovníkům hudby nebo prostě posluchačům objevit pro sebe umění a osobnost tohoto bezesporu vynikajícího houslisty, jehož jméno je – **Jan Hřímálý**.

---

\*179/. M. M. Ippolitov-Ivanov: „50 let ruské hudby v mých vzpomínkách“. Moskva 1934, str.119-120.

### Velký sbormistr ve Velkém divadle

Zrod prvního ruského operního divadla – nyní Velkého divadla – v Rusku se datuje rokem 1776. V té době ruské operní těleso existovalo vedle dramatického. Mnozí talentovaní ruští herci hráli jak v operních, tak i v dramatických představeních. Koncem 18. a začátkem 19. století vystupovali na scéně Velkého divadla výborní ruští pěvci: P. Zlov, M. Poljanskaja, N. Repinová, N. Lavrov, J. Sandunovová, A. Ožogin, A. Bantyšev a další.

Výrazné zlepšení práce Velkého divadla je spojeno se jménem známého ruského skladatele první poloviny 19. století A. N. Verstovského. Jako inspektor ředitelství moskevských divadel, který se staral o zvýšení kvality operního umění vcelku, nemohl si nevyšimnout kvality divadelního sboru. Tento předpoklad se stává ještě zřejmějším, když vezmeme v úvahu, že na scéně Velkého divadla se dávaly opery samotného Verstovského /v roce 1828 – „Pan Tvardovskij, v roce 1835 – „Askoldova mohyla“/, ve kterých hodně místa zaujímají sborové scény. Nemáme bohužel přímá svědectví o kvalitě práce sboru v těchto letech, ale dá se předpokládat, že byla na vysoké úrovni.

V polovině 19. století až do 80. let procházel sbor Velkého divadla zřejmě obdobím úpadku. Bylo to spojeno s nepoměrným zájmem o zahraniční opery. Ruská opera pak více než kterýkoliv jiný žánr hudebního umění na sobě zakoušela silnou nepřízeň a nedůvěru ze strany především aristokratických kruhů společnosti. Při vytvoření nového italského operního tělesa v Petrohradě v roce 1844 byla ruská opera přeložena do Moskvy. Počet ruských oper, které se dávaly na scénách ruských operních divadel, byl mizivý ve srovnání se zahraničními představeními. Základem operního představení, podle ustálené tradice, byla vystoupení jednotlivých pěvců – „hvězd“. Organické jednotě, souhře všech částí, tvořících operní představení, nebyla věnována pozornost. Na orchestr bylo nahlíženo jen jako na doprovodný prvek. A ještě méně pozornosti bylo věnováno sboru. V té době operní představení – řečeno slovy známého ruského skladatele A. N. Serova – bylo: „...*ne dramatickým představením, ale koncertem na scéně v kostýmech*“. Ještě v 60. a 70. letech 19. století byly sbory moskevského a petrohradského operního divadla málo početné, sboristé byli krajně přetížení, poněvadž zpívali i v italské opeře. Sbory byly výrazně slabé nejen co do počtu, ale i co do kvality.

Když hovoříme o Velkém divadle, pak nemůžeme nezmínit jeho nenahraditelného sbormistra, výborného hudebníka a nádherného člověka – **Ulricha Josifoviče Havrána** (v ruském znění Avranek – pozn. autora), **1853-1937**.

**U. J. Havránek** se narodil 26. prosince 1853 v obci Klučenice / u Kutné Hory – pozn. autora/. Jeho otec – Josef Havránek – byl učitelem a varhaníkem při zdější faře. Pod otcovým vedením Ulrich získal základní hudební vzdělání.

Když skončil Pražskou konzervatoř jako violoncellista v roce 1870, pracoval 4 roky v německé opeře, poté byl pozván P. M. Medveděvem – operním impresáři – do Ruska jako dirigent a violoncellista-sólista v provinční opeře. Havránek pozvání přijal a působil několik let jako violoncellista a dirigent v řadě ruských operních divadel – v Saratově, Charkově, Kazani a dalších. Pak v roce 1882 přešel do Velkého divadla jako druhý dirigent a hlavní sbormistr. **V dubnu 1882 Havránek debutoval jako dirigent v moskevském Velkém divadle.** Po tomto začátku – opery „Aida“ a „Hugenoti“ – byl Havránek od prvního května 1882 ve Velkém divadle druhým dirigentem a hlavním sbormistrem. Více než 50 let usilovné a obětavé práce, všechen svůj umělecký talent věnoval vzestupu sborové kultury hlavního divadla Ruska. Velmi přesně se o něm vyjádřil vynikající ruský pěvec L. V. Sobinov, když řekl:

„ Ulrich Josifovič jenom v tom případě není Moskvan, že se narodil v Čechách, ale jinak je jeho jméno a činnost těsně spojeno s Moskvou“.

Pod Havránkovým vedením se ve Velkém divadle uskutečnilo více než **1300 představení!** Prvními představeními byly opery „Werther“ J. Masseneta, „Lovci perel“ G. Bizeta, „Kníže Igor“ A. P. Borodina, „ Noc před Vánoce“ a „Mozart a Salieri“ N. A. Rimského-Korsakova. Kromě toho sehrál Havránek hlavní roli ve znovuuvedení oper Mozartových ( „Kouzelná flétna“, „ Don Juan“), Serovových ( „ Nečistá síla“, „Rogněda“), Dargomyžského ( „Rusalka“), Verstovského ( „Askoldova mohyla“) a mnohých dalších.

Kromě představení a zkoušek U. Havránek stále dirigoval na zkouškách orchestru a neveřejných představeních.

„V té době,“ – vypráví L. V. Sobinov – „v době pravoslavného velikonočního půstu se představení ve Velkém divadle nekonala. Ale pátý nebo šestý týden postu se obyčejně konalo dosti zábavné představení ve formě hlasových zkoušek pro všechny zájemce zvenčí – s doprovodem orchestru. Dveře divadla byly dva-tři dny za sebou otevřeny pro všechny, kteří si přáli předvést svůj talent. Orchester vždy řídil U. Havránek. Stálo to opravdu mnoho úsilí a trpělivosti, aby člověk vydržel asi patnáctkrát dirigovat árii Siebela /z Gounodovy opery „Faust a Markétka“-pozn.aut./, stejně tolikrát i árii Váni z opery „Život za cara“ M. I. Glinky a celou řadu Démonů, Valentynů a Susaninů. U. Havránek se stoickým klidem vždy dobrácky snášel tuhle nevděčnou práci, snažil se hru orchestru přizpůsobit nedokonalým pěvcům. Tuhle zkoušku jsem absolvoval dvakrát za sebou i já bez větších nepříjemných incidentů“.

Podle Sobinova svědectví pro U. Havránka jako šéfa orchestru a sboru byla typická neúnavná láska k práci, ohromná pracovitost a všestranná znalost věci. K jakémukoliv jemu svěřenému úkolu přistupoval s tou největší svědomitostí. Zvláště mnoho práce a energie věnoval výchově mladých pěvců – sólistů a sboristů.

Během celého svého života se Havránek s výjimečným pochopením a péčí zabýval mladými interprety, kteří byli schopni. Takovým způsobem dal mnohým takovým „průvodní list do sféry umění“. Tak například právě Havránek nabídl Sobinovi, který tehdy začínal svou operní kariéru, árii Vladimira Igoreviče v opeře „Kníže Igor“.

Hlavní Havránkova práce ve Velkém divadle spočívala v práci se sborem. Havránkovi vděčí sbor Velkého divadla za svůj vynikající vzestup.\*50/ Od samého začátku Havránek usiluje o zřízení stálého složení sboru o 90 lidech, trochu později už tento počet vzrostl na 120. Plat sboristů se zvyšuje přibližně na pětinašobek. Málokdo ví, že hlavní zásluhu na tomto má jmenovitě Havránek. Po dosažení materiálního zabezpečení umělců sboru klade na ně Havránek i odpovídající požadavky na kvalitu jejich práce. Tato usilovná a vytrvalá činnost sbormistra vede pak k dobrým výsledkům. Četné ohlasy tisku, stejně jako živí svědci potvrzují, že znění sboru pod Havránkovým vedením se stává okrasou představení Velkého divadla. Výkon velkého kolektivu udivoval nejen svou technickou souhrou, ale i velkou hudebností a výrazností. Skončila doba nekvalitního a málovýrazného zpěvu statické a mdlé masy sboristů. Sbor se opravdu stává součástí celkového divadelního souboru a organickou částí představení. S velkou úctou se ke znění sboru Velkého divadla vyhadřuje Rimskij-Korsakov. U příležitosti premiéry své „Sněhurky“ ve Velkém divadle napsal:

„Zpěv sboru ladil se hrou na scéně, při současném dodržování dynamiky.“

„Orchestr a sbory byly výborné“, - píše v souvislosti s uvedením „Pana vojevody“\*51/.

---

\*50/. Nemaou roli v této věci sehrál i hlavní dirigent Velkého divadla I. K. Altani.(Mimocho-dem také Čech – pozn.autora).

\*51/. N. A. Rimskij-Korsakov. Celkový souhrn děl. Svazek I, str.185 a 231.

O vysoké kvalitě a šíři uměleckých možností sboru svědčí kromě základní práce v divadle i koncertní vystoupení.

Sbor Velkého divadla vystupoval i se samostatnými koncerty, rovněž se účastnil i symfonických koncertů. „*Sbor Velkého divadla pod řízením p. Havránek se výborně zhostil svého úkolu*“, - psal kritik N. D. Kaškin po vystoupení sboru v uvedení Beethovenovy Deváté symfonie pod řízením P. I. Čajkovského<sup>\*52/</sup>. Provedení sboru Velkého divadla se vyznačovalo krásou a vyrovnaností znění všech partů, výraznou procítěností a vzácnou pružností v nuancích.

S. N. Kruglikov takto oceňuje výkon sboru v jednom z koncertů:  
„*Už od prvního vstupu ženských hlasů se hrubé znění mužského sboru jakoby osvětlilo paprskem z protržených mraků...Připomeňme si výborný efekt horního G u prvních tenorů, z počátku hlasitého a postupně zanikajícího, a to s uměním, které by mohl závidět nějaký jiný draze honorovaný sólista*“.

Krásu znění sboru Velkého divadla byla spojena s dobrou vokální výchovou kolektivu. Havránek byl nejen výborným sbormistrem, ale i zkušeným pedagogem. Mnozí sólisté Velkého divadla, kteří prošli Havránkovou výchovou, vděčí za svoje úspěchy právě tomuto skromnému člověku.

Havránek, navenek měkký a velmi inteligentní, se ale vyznačoval rovněž vysokou náročností. Někdy se zdálo, že připravovaný sbor už zněl bezvadně, ale on přesto nebyl s tímto zněním stále spokojen. Co do náročnosti je možné Havránek srovnávat asi jenom s jiným geniálním „ruským Čechem“ – Eduardem Francevičem Nápravníkem. Havránek velmi rád vystupoval se svým sborem na veřejnosti. Podle svědectví současníků byla tato vystoupení pro něho mnohem větším potěšením, než operní představení. Zvláště pohostinská vystoupení Velkého divadla v Paříži v sezóně let 1908-1909 byla nádherná a nezapomenutelná; tehdy se sbor v čele s Havránkem předvedl z té nejlepší stránky nejen v operních představeních, ale i v koncertech ze sborových děl ruských skladatelů.

Aniž bychom snižovali Havránkovy zásluhy, musíme zmínit i přínos k rozvoji sboru Velkého divadla ze strany jeho pomocníků – N. S. Golovanova, který se nakonec stal velkým symfonickým dirigentem – a V. P. Stěpanova, který působil v divadle 17 let /1919-1936/. Hlavně jejich zásluhou byl v roce 1925 v pobožce Velkého divadla založen sbor.

B. V. Asafjev, když charakterizoval sbor Velkého divadla a shrnoval svoje dojmy o něm, napsal: „*Sbor Velkého divadla je pro mě vrcholem těch nejvyšších požadavků, kladených na hudební umění. Jak v čistotě intonování a svěžesti, v plném znění a táhlém ruském nápěvu, stejně jako ve scénické disciplíně a ucelenosti – všude vidíme stopy ohromné a namáhavé práce sbormistra. Sbor Velkého divadla bez ustání zdokonaluje své mistrovství. Provedení složitých sborových scén v takových operách jako „Chovanština“, „Boris Godunov“, „Ruslan a Ludmila“, „Sadko“, „Aida“, „Mistři pěvci norimberští“ a dalších toto přesvědčivě dokazují. Provedení závěru opery „Ruslan a Ludmila“, přede hry a známé scény pod hradbami Krom z „Borise Godunova“ a sborových scén z „Chovanštiny“ lze považovat za vzor*“.

Havránkův vliv a autorita ve Velkém divadle byly ohromné. O radu nebo o pomoc se na něho nejednou obraceli sólisté divadla – jak začátečníci, tak i zkušení – obraceli se na něho už ze zvyku a v letech, když on už zanechal dirigentské činnosti, aby se mohl plně věnovat práci na výchově sboru. I v době po skončení první světové války, když Havránek ze zdravotních důvodů zanechal své pravidelné práce v divadle, po mnoho měsíců ho mnozí z pěvců navštěvovali doma a dostávali od něho cenné rady a pokyny a „dobrušovali“ s ním studovaný part nebo nějaké složité číslo koncertního programu.

---

<sup>\*52/</sup> „Artist“, 1889, № 4, str.138.

Od roku 1892 až do posledních měsíců svého života Ulrich Havránek zůstal nenahraditelným vedoucím sboru Velkého divadla.

Abychom mohli plně docenit výsledky jeho 50-leté práce se sborem, je třeba poznamenat, co sbor před příchodem U. I. Havránka do Velkého divadla představoval.

Jeden z největších skladatelů 19. století – Hector Berlioz, když vypráví ve svých memoárech o vystoupeních v moskevském Velkém divadle, vzpomíná na svou první zkoušku se sborem. S údivem se tehdy dověděl, že na zkouškách sboru ve Velkém divadle nikdy nebyl používán klavír: „Studujeme podle sluchu, bez doprovodu,“ – odpovídali na nechápavé otázky známého skladatele členové sboru.

Ponechání sami sobě, byli umělci Velkého divadla povinni současně vykonávat dosti rozsáhlou práci. Vedle operních představení ve Velkém divadle, vystupovali rovněž v Malém divadle, kde hráli v nejrůznějších „představeních se zpěvem“. Plat členů sboru byl neobyčejně nízký. Většina sboristů byla nucena si přivydělávat jinde, především v kostelních sborech.

Jako jeden z prvních se do boje s tímto katastrofálním stavem věci dal v Petrohradě E. F. Nápravník, jak jsem se zmínil výše. V. Jakovlev psal: „Nápravník vznesl v roce 1872 na ředitelství dva požadavky: zvýšení svého platu a zvýšení platu sboristů. Tento druhý požadavek byl pro ředitelství neslýchanou drzostí, ale nakonec dirigentovi ustoupili“<sup>\*53/</sup>.

Po deseti letech byli I. K. Altani a U. I. Havránek nuceni předložit ředitelství podobné požadavky ve věci sboru i pro moskevské Velké divadlo. Na jejich nátlak byl místo poloamatérského sboru, který téměř skomíral, založen nový sbor o 90 lidech. A s tímto sborem zahájil Havránek novou kapitolu v historii sboru Velkého divadla.

Havránkova práce přinesla záhy první plody. Už za několik let sbor, vychovaný Havránkem, výborně zvládal nesnadné úkoly, které pro něho představovaly partitury takových oper jako „Kníže Igor“ nebo „Boris Godunov“. Sbor občas vystupoval i s koncerty „a capella“. Pro tyto koncerty složili ruští skladatelé celou řadu zvláštních děl. I sám Havránek je autorem několika sborových děl a úprav pro sbor.

Sbor Velkého divadla, vedený Havránkem, poté co získal zaslouženou lásku Moskvanů, se stal k roku 1900 známým po celé Evropě.

V letech 1903-1909 tento sbor, vedený svým šéfem, vystupoval v Paříži na pohostinských vystoupeních ruské opery. Kromě toho vystupoval sbor v Paříži s celou řadou koncertů. Za pařížská pohostinská vystoupení byl U. I. Havránek francouzskou vládou odměněn čestnou medailí a sbor Velkého divadla si získal pověst jednoho z nejlepších sborových kolektivů v Evropě.

Úspěch zdaleka nesnížil náročnost U. I. Havránka jak k sobě samému, tak ke kolektivu, v jehož čele stál. Podívejme se, co k tomuto napsal L. V. Sobinov: „*Léta ubíhala, lidé se vyměnili, hudební a vokální umění postoupilo kupředu, ale U. I. Havránek stále každé ráno byl na svém místě v sále, kde pracoval se sborem a nacvičoval sborové party s doprovodem klavíru./.../ A večer při představení seděl na obvyklém, stále stejném místě na židli za dekoracemi, v určitou dobu; a bez ohledu na věk vylézal na uvedenou židli, aby byl výše a mohl určovat sboru tempo, přičemž nahlížel přes mezeru v kulise nebo dekoraci na dirigenta“.*

Po událostech v říjnu 1917, pro Rusko tragických, zůstal U. I. Havránek na svém dosavadním pracovišti a ve stejné funkci. S velkou energií usiloval o stálé zdokonalování jím vychovaného kolektivu, který samozřejmě nebyl tak intenzivně doplňován jako před revolucí.

<sup>\*53/</sup> V. V. Jakovlev: „Moskevská operní scéna ve 40. letech“. „Vremennik Rossijskogo teatralnogo občestva“, svazek I, 1925.



A tak v plné práci ve věku 84 let zesnul v noci z 11. na 12. srpna roku 1937.

Hudební Rusko si vysoce cenilo hudebně-umělecké činnosti U. I. Havránka a jeho vynikající zásluhy v oblasti rozvoje sborové kultury. Byl mu udělen titul Národního umělce republiky v roce 1932 a Hrdiny práce v roce 1934.

### **J. J. Geništa – zapomenutý hudebník.**

Jméno Geništy (též forma Eništy-pozn.autora) – významného hudebníka českého původu I. poloviny 19.století - je dnes nezaslouženě zapomenuto. Připomínají jej jenom publikace jeho krásné romance „Uhasl denní svit“ ve sborníku „Puškin v romancích a písních svých současníků“\*/26/. Ve stejném sborníku jsou publikovány další dvě Geništovy romance na slova Puškina – „Černý šál“ a „Čerkeská píseň“.

Široký vliv Puškinovy poezie na tvorbu ruských skladatelů je obecně známý fakt. Mnozí Geništovi současníci skládali hudbu k Puškinovým básním, ale jejich snahy ve většině případů byly neúspěšné. Příkladem mohou být romance Varlamova, Titova a jiných autorů. Geništa ve srovnání s těmito autory byl hlubším a přesnějším vykladatelem poezie Puškina.

O Josifovi Geništovi se dochovalo velmi málo zpráv: dosti protikladné údaje o roku narození a smrti, některé ohlasy současníků, několik recenzí jím uspořádaných koncertů /s jeho účastí/ a přibližný soupis jeho děl. Bez ohledu na to byl Geništa v samém středu hudebního života Moskvy \*/27/ a byl v nejtěsnějším kontaktu s vynikajícími moskevskými básníky a spisovateli: pojily ho přátelské vztahy s Veněvitinovem, Pogodinem a s kroužkem literátů a umělců ze salónu Zinaidy Volkonské.

Josif Geništa \*/28/ se narodil v roce 1795 – podle některých údajů 13.listopadu – v Moskvě. Zemřel tamtéž 25.července 1853.\*/29/. Vyrůstal v české hudebnické rodině usedlé v Rusku, jeho otec – Josif Francevič Geništa a mladší bratr Alexandr Josifovič byli hudebníci. Vzdělání Geništa nabyl v Moskevském šlechtickém ústavu. Pobyt v něm byl základem té vysoké kultury, kterou zmiňují jeho současníci. Styky s ústavem nepřerušil do konce svého života a podporoval jeho činnost, jak mohl. Tak v roce 1824, když už byl známým skladatelem, vystupoval v dobročinném koncertě a zisk z něho věnoval ústavu.

Svědectví současníků nám dávají představu o Geništovi, jako o neobyčejně vzdělaném člověku a hudebníkovi. Michail Ivanovič Glinka v jednom ze svých dopisů vzpomíná pozoruhodnou knižní a notovou knihovnu, kterou viděl, když byl u Geništy na návštěvě\*/30/. Jurij Arnold\*/31/ se o něm vyjadřuje jako o skladateli s hlubokým klasickým vzděláním, veliký Robert Schumann jako o „vzdělaném umělci“\*/32/ a Pogodin – známý spisovatel a historik – píše o úplném souboru děl Jeana-Jacques Rouseau, který Geništa měl.

S Michailem Pogodinem se Geništa seznámil ještě v roce 1819. Známost rychle přešla do přátelství. Vídali se velmi často v sídle knížete I. Trubeckého\*/33/, kde Geništa působil jako učitel hudby. Sem byl také pozván Pogodin jako učitel literatury. Společný pobyt, každodenní intelektuální rozhovory, vášnivé spory o literatuře, hudbě a historii měly samozřejmě velký význam pro oba. Velké místo v těchto sporech zaujímal Jean-Jacques Rouseau a jeho názory

---

\*26/. Muzgiz. Moskva 1936.

\*27/. V roce 1841 časopis „Allgemeine Musik-Zeitung“ nazval Geništu „hudebním miláčkem Moskvy číslo jedna“.

\*28/. Geništovo příjmení se psalo různě, někdy místo „e“ se používalo staroslovanské písmeno „jat“, hudební historik Shtafford – Genišťův současník – psal „Genšta“, bez písmene „i“.

\*29/. Údaje o datech života a smrti jsem převzal z „Moskevského nekrologu“, Sankt-Petěrburg, 1908. Tamtéž jsou uvedeny údaje i o dalších členech rodiny Genišťových.

\*30/. Viz. „Zapiski“ Glinky, Sankt-Petěrburg, 1887, str.365 /dopis Bulgakovovi/.

\*31/. „Panteon“, 1852, str.16-17.

\*32/. R. Schumann: Gesammte Schriften über Musik und Musiker. Band IV, Leipzig, 1854, str.19.

\*33/. Barsukov: „Žizň i trudy Pogodina“. Svazek I. 1888, str.59.

































písni.\*40/. Promýšlí zpracování písně „Běžela cesta polem“ ve formě variací pro hlas a klavír, upravuje pro sólo se sborem píseň „Ulicí se žene metelice“\*41/, skládá píseň „Step“ na slova Benědiktova - rovněž pro sólo se sborem, na základě ruských lidových nápěvů.

Vrcholem Genišovy tvorby bezesporu je „Uhasl denní svít“ na slova A. S. Puškina. Puškin psal svou „Elegii“ během cesty po Černém moři z Kerče do Gurzufu. Nese se v duchu písně na rozloučenou Childa Harolda. Celou Puškinovu „Elegii“ prostupuje neklidné romantické hledání, snaha odejít do „čarovných krajů jasné země“. Tyto snahy stojí v protikladu k tragickým vzpomínkám na „ponuru vlast“ a uplynulé mládí\*42/.

Na protikladu dvou stavů – dramatického a lyrického – pak buduje Geništa svou romanci. Její základní obraz je dán v refrénu, znějícím hrdě a beznadějně: „Vzdouvej se, vzdouvej nade mnou, věrná plachto, vlň se, vlň pode mnou, bouřlivý oceáne...“. Po vzoru Puškinovy elegie staví Geništa hudební obraz, různorodý co do charakteru, s lyrickými nápěvovými epizodami, recitativy a s dramaticky znějícími klavírními mezihrami a pasážemi. V Genišově romanci je cítit vzácné pochopení Puškinovy poezie. Toho mohl Geništa dosáhnout jenom díky velmi vysoké intelektuální úrovni své tvorby. Tím, že byl v kontaktu s předními pokrokovými uměleckými a literárními kruhy Moskvy 20. – 40. let 19.století a tím že si osvojil tradice klasické a raně romantické školy, zaujal Geništa v dějinách ruské romance zvláštní a význačné místo.

Shrňme některé výsledky Genišovy práce v Rusku. Byl bezesporu jedním z nejvýznamnějších hudebníků na poli osvěty, člověkem, který udělal pro rozvoj ruské kultury velmi mnoho. Už samotné osvětové koncerty, které pořádal – v podstatě na svoje náklady, jejichž výsledkem bylo, že ruská společnost lépe poznala svou vlastní hudbu, literaturu a poezii. Jeho přátelství s takovými vynikajícími ruskými literárními klasiky jako byli Puškin, Veněvitinov a Pogodin hrálo neobyčejně důležitou roli v jeho životě. Styky s těmito význačnými lidmi získal pro sebe mnoho nového, sám se kulturně obohocoval a všechno toto mu potom velmi pomáhalo při realizaci tvůrčích úmyslů a plánů. Jako skladatel Geništa asi nedosáhl té výše, jaké by za určitých okolností mohl dosáhnout. Ale on si zvolil jinou cestu – cestu kulturní osvěty Ruska a v této oblasti dosáhl značného úspěchu.

Jsem přesvědčen, že Genišovo jméno může plným právem stanout v jedné řadě se jmény dalších vynikajících českých hudebníků, kteří působili v Rusku – E. Nápravníka, V. Suka, J. Příbík, U. Havránka, J. Palečka a mnoha dalších. Ti všichni dělali v podstatě stejnou věc - svou prací napomáhali kulturnímu rozvoji velkého ruského státu. Jejich přínos ruské hudební kultuře zůstane světlou stránkou v hudební historii, i když bych si upřímně přál, aby jejich jména byla připomínána častěji – plně si toho zaslouhují.

---

\*40/. V. Odojevskij ve svém článku o opeře M. I. Glinky „Život za cara“ mezi skladateli, kteří dovedli vystihnout původnost intonací lidové písně, zmiňoval i Geništu: „V překrásných dílech Verstovského, Vielgorského, Geništy nacházíme ruské melodie, které však nejsou napodobováním nějaké známé lidové písně“. – Viz. „Severnaja pčola“ 1836, №1280, prosinec, str.1118 a „Dopisy milovníkovi hudby“.

\*41/. Její nápěv se trochu liší od nápěvu známé romance Varlamovovy. Stojí také za zmínku, že melodie této písně se vyskytuje v romanci N. A. Titova s jiným textem: „Ach, povězte, lidé dobří“.

\*42/. Geništova „Elegie“ byla poprvé uvedena v domě Zinaidy Volkonské, jíž byla také věnována, v přítomnosti samotného Puškina. „Elegie“ byla zkomponována v době Puškinova návratu z vyhnanství v roce 1826. Tuto skladbu měli rádi a vážili si jí mnozí ruští skladatelé, jmenovitě pak Michail Ivanovič Glinka.

V následující kapitole této disertační práce se budeme zabývat jedním z nejpozoruhodnějších českých hudebníků, kteří působili v Rusku. Jeho přínos do ruského hudebního umění je opravdu ohromný. Právě jemu vděčí Rusko za jedno z nejlepších hudebních divadel na světě – Mariinské divadlo v Petrohradě. A díky jeho vedení byl orchestr Mariinského divadla považován za nejlepší v celé Evropě. Díky jemu začali hudebníci pracovat na zcela profesionálním základě. Jemu byli vděčni mnozí ruští skladatelé té doby za výborná uvedení svých oper. A opět to byl on, kdo vychoval celou plejádu vynikajících ruských dirigentů. Jméno tohoto významného hudebníka je **Eduard Francevič Nápravník**.

















V celé řadě zahraničních hudebníků vynikli hudebníci, kteří přijeli do Ruska z Rakouska, konkrétně z Čech. Tak například jméno rodiny Kerzelliových bylo v té době velmi dobře známo hudebním kruhům v Moskvě. Stejně známý a vážený byl i další český hudebník - Kercelliho společník – Antonín Díl. Ti se zasloužili o otevření první bezplatné hudební školy v Moskvě roku 1783 pro lidi z nižších vrstev. Tento čin byl opravdu průlomem v rozvoji hudebního vzdělávání v Rusku. Před Kercellim byla totiž veškerá hudební výchova vedena pouze soukromě a přitom za částky v té době dosti vysoké.

Zpráv o rodině Kerzelliových, která v hudebním životě Moskvy hrála takovou významnou roli, se dochovalo velmi málo. Přesto se hudebním badatelům podařilo zjistit některé zajímavé údaje. Tak se například podařilo zjistit, že mužská část této rodiny sestávala ze sedmi členů. Uvedu je zde v tom pořadí, v jakém se v hudebním životě Ruska objevovali:

1/ **Josef Kerzelli** – skladatel a pedagog. V letech 1774-1775 byl spolupracovníkem prvního ruského tištěného notového časopisu „Hudební zábavy“, kde mimo jiné otiskoval i vlastní práce (trio, sbory, tance a další). V roce 1773 zakládá v Moskvě první hudební učiliště pro osoby urozeného původu.

2/ **Ivan (Jan) Kerzelli** – bratr předchozího – skladatel, autor komických oper „Venkovská hadačka“ /klavírní výtah vydán v roce 1778/, „Rozanna a Ljubim“ /vedeno v divadle Na Znamence v Moskvě/ a další. Dlouhou dobu působil jako kapelník v Moskvě.

3/ **Franz Kerzelli** (narozený ve Vídni) – violoncellista, kapelník, pedagog a skladatel. Syn Josefa Kercelliho. Podle některých žil do roku 1770 ve Vídni, sblížil se s J. Haydnem, popularizoval jeho hudbu a zřejmě znal a uváděl jeho violoncellové koncerty. Přibližně do roku 1795 pořádal v Moskvě koncerty s účastí symfonických a rohových orchestrů, sám v nich vystupoval jako sólista i jako člen orchestru. V roce 1789 poprvé uvedl v Rusku Haydnovo oratorium „Sedm slov Vykupitelových na kříži“ a symfonie tohoto skladatele. Je autorem několika violoncellových koncertů.

4/ **Michajlo Francevič Kerzelli** (1740-1804, narozený v Moskvě) - byl houslistou, klavíristou, pedagogem a skladatelem. Byl synem Franze Kercelliho. Kromě své sólové koncertní činnosti je znám i tím, že v roce 1783 založil v Moskvě spolu s A. Dílem hudební školu, určenou hlavně pro hudebníky z řad nevolníků a osoby neurozeného původu.

5/ **Ivan Francevič Kerzelli** (narozen v Moskvě roku 1760, zemřel tamtéž 26.5.1820) – skladatel a dirigent. Syn Franze Kercelliho. Od roku 1801 byl kapelníkem Petrovského divadla v Moskvě. V roce 1802 bylo v Rusku poprvé pod jeho řízením uvedeno Mozartovo „Requiem“. Mezi jeho díly vyniká hlavně komická opera „Voldyrevova svatba“, uvedená v Petrohradě v roce 1795.

6/ **Lev Kerzelli** byl violoncellista, žák B. Romberga. V letech 1816-1820 vystupoval v moskevských koncertech spolu s J. Fieldem, Nikolajem Kubištou a dalšími známými hudebníky té doby.

7/ **Anton Kerzelli** byl majitelem velkého obchodu z hudebninami v Moskvě na začátku 19.století.\*2/

Jak je vidět, členové rodiny Kerzelliových působili v nejrůznějších oblastech hudebního umění, jejich jméno mělo ve své době velkou váhu, jejich názory byly důležité pro lidi z kruhů ruského a světového umění. Tím spíše udivuje, že v dnešní době o nich nenacházíme žádnou zmínku a jejich jména nejsou uváděna ani v mnohých hudebních encyklopediích.... Historie je občas zkrátka velmi nespravedlivá.

V jedné řadě s rodinou Kerzelliových stojí i jména takových v té době známých pedagogů

---

\*2/ Findeyzen N: Kapitoly z historie hudby v Rusku. Díl II, Moskva-Petěrburg 1928.



-klavíristů jako Schenlein, Stein, Pulleo, Gral, Anton Poschmann / zřejmě otec prvního ředitele Právnického učiliště/ a Johann Christian Firnhaber. Johann Wilhelm Hessler byl jedním z nejlepších hudebních pedagogů té doby /1747-1822/. Z učitelů hry na další nástroje je třeba uvést známého flétnistu Christiana Hartmanna /1750-1804/, z harfenistů pak Adalberta Fischera a Damüna. Dále pak je třeba zmínit výborného hudebního pedagoga Ivana Antona Cantona, který vyučoval hře téměř na všechny dechové nástroje. \*/3/. Všichni tito pedagogové vychovali spoustu hudebníků, čímž velmi přispěli k rozvoji ruské hudební kultury.

Jestliže Petrohrad té doby udával tón hudební módy a pro ruskou společnost té doby znamenal autoritu a do jisté míry mohl propůjčovat jakýsi punc popularity a autority prosazovaným dílům, pak Moskva byla jakýmsi centrem, odkud ruská provinční města získávala jak hudebníky-praktikanty /učitele a kapelníky/, tak i samotnou hudbu, to znamená noty a nástroje. Neobyčejné množství publikací na zakázku a nabídka hudební práce v „Moskevských vědomostech“, které se zvýšilo v letech 1780-1790 ukazuje na to, že právě Moskva byla hlavním hudebním trhem Ruska i v této době.

Když hovoříme o rozvoji ruské hudební kultury 18.století, pak nemůžeme opomenout takový významný jev, jakým byly orchestry ve statkářských usedlostech a jejich hudebníci; toto téma nebylo dosud nijak zpracováno. Přitom doba trvání takových orchestrů, složených z nevolníků, představuje více než jedno půlstoletí /1775-1825/, je obdobím jejich největšího rozkvětu v provinčních oblastech. Přispěly k rozvoji **rohové hudby** – instrumentálního souboru, a tento rozvoj je tedy nemyslitelný mimo sféru nevolnické masy interpretů; a nepochybný vliv, který měly tyto orchestry na hudební vývoj některých vynikajících ruských hudebníků / Glinka, Verstovskij a další/ - všechno toto jen zdůrazňuje roli těchto kolektivů v historii ruské hudby.

Nevolnické orchestry nelze považovat za přirozený projev kulturního růstu uměleckých nároků ruské společnosti, ale spíše za napodobování módy panující v domech dvorské šlechty. Tyto orchestry postupně zanikaly s tím, jak zanikala tato hudební móda. Přesto historický význam orchestrů ve statkářských usedlostech není tímto nějak zmenšován, poněvadž ony napomáhaly šíření hudby do širších vrstev ruské společnosti, až do těch nejdlehlějších koutů říše a vyvolaly v Rusku nebývalý vzestup hudebního, i když spíše povrchního, zájmu.

Z publikací dirigentů Mich.Kerzelliho a Ant. Dila \*/4/ se dovídáme, že v Moskvě existovaly zvláštní hudební školy, ve kterých byli připravováni nevolniční hudebníci na službu do místa, kam byli odesíláni. V těchto školách se učili nevolniční hudebníci svému umění od hudebních základů, nebo nacvičovali s kapelníky repertoár, který ve své další práci potřebovali. Nejlepšími školami v tomto směru byly školy Němců Augustina a Konstantina Rossowských, Ivana Morziuse a také škola Mathiase Stabingera. Nevolniční hudebníci byli připravováni i soukromě – jeden z nejznámějších dirigentů té doby Karl Swentický se touto prací aktivně zabýval, dosáhl v ní výborných výsledků a jen za období let 1792-1799 připravil pro orchestry statkářských usedlostí více než padesát hudebníků.

Dochované archivní údaje nám umožňují udělat si dosti podrobnou představu o tehdejším složení nevolnických orchestrů a přibližném trvání doby výuky jejich hudebníků. Tato výuka trvala od jednoho a půl roku do pěti až šesti let. Z různých údajů pak vychází následující přehled složení orchestru:

- 
- 1) Kapela dechové hudby o 8 hráčích: 2 klarinety, 2 flétny, 2 fagoty a 2 lesní rohy – někdy s náhradníky.
  - 2) Smíšená kapela o 6 hráčích: 2 housle, 2 flétny, 2 lesní rohy.
- 

\*3). Findejzen N.: Kapitoly z historie hudby v Rusku. Moskva-Leningrad 1928., str.66.

\*4). „Moskevské vědomosti“, 1783, №3.

















Koncem roku 1778 odjíždí Práč pracovat do Petrohradu, kde nejdříve vyučoval hru na klavír ve Smolném institutu /1780-1795/, současně pak pracuje jako učitel v nižších třídách Divadelního učiliště /od roku 1784/. Doporučujícím dopisem jej tehdy vybavil jeden ze členů ředitelství dvorských divadel, v jehož domě Práč v té době bydlel jako domácí učitel hudby.\*7/. Po složení nevelké přijímací zkoušky, na které přijímací komise ocenila úroveň jeho znalostí, byl Práč přijat „jako učitel hry na clavichord u chlapců a děvčat při Divadelním učilišti a některé schopnější učil opisovat noty“\*8/. Za jeho práci mu bylo přiznáno 400 zlatých rublů ročně. Jak dlouho Práč ve službě divadelního ředitelství byl, není známo. Nezávisle na této práci se Práč samozřejmě zabýval i soukromým vyučováním. O tom svědčí i jeho „Škola hry na klavír“ z roku 1816 a věnování některých jeho děl jeho žákům nebo mecenáškám, což bylo jevem v té době běžným. Dá se i předpokládat, že rovněž vydání znamenitého sborníku ruských lidových písní bylo spojeno s Práčovým vyučováním v domě jednoho z petrohradských mecenášů N. A. Lvova.

Když hovoříme o Práčově skladatelské činnosti, pak je třeba poznamenat, že mnohá jeho díla jsou instruktivního, řemeslného charakteru. Avšak celou řadu jeho děl je možno označit jako díla zajímavá, se kterými stojí za to se seznámit a interpretovat je. Dnes můžeme sestavit následující chronologický soupis Práčových děl, která vyšla tiskem nebo byla uváděna:

1789. *Hudba ke komické opeře „Nešťastný bohatýr Kosometovič“*, jejímž autorem byl kapelník V. Martin y Soler, pro klavír a zpěv upravil Práč./Vydala tiskárna báňského učiliště/. *Hudba ke komické opeře „Feveja“*, jejímž autorem byl V. Paskevič, pro klavír a zpěv upravil Ivan Práč. Petrohrad.

1790. *Sborník lidových ruských písní; hudbu pro klavír napsal Ivan Práč; 2.část Petrohrad 1790.*

1794. *Allemande favorite de la Composition de dr. Mr. Martini avec 6 variations p.le Clav. De Mr. Pratsch (№5 “Magazine de Musique de Sankt Petersbourg p. Le Clavecin ou Forte-Piano).*

1795. *Fandango (Španělský tanec), upravil variacemi s libovolným doprovodem houslí. /Vydavatelství Gerstenberg a spol.Petrohrad/.*

1796. *Dvě ruské písně pro cembalo. Petrohrad 1796 /Gerstenbergovo vydavatelství/ Second Quartetto de Mozart arr. Pour Deux Clavecins et ded. A M-selles Sophie de Soy-monoff et Sophie de Davidoff par. J. Pratsch. Oev.4. St. Pet. Chez Gerstenberg et Dittmar. Grande Sonate p.Clavecin et V-cello op.6\*9/.*

1802. *12 variací pro klavír. Petrohrad. Vydal Dittmar.\*10/.*

1806. *Sborník ruských lidových písní, zhudebněných I. Práčem, znovu vydán /2.vydání/ s příložením druhé části... Vydáno v Petrohradě Šnorovou tiskárnou roku 1806.*

*Velká sonáta z Ruských písní pro klavír. Petrohrad. 1806\* /11/.*

1813. *Smuteční pochod při pohřbu Jeho Jasnosti zesnulého Gen.-Polního maršála knížete Mich.Lar. Goleniščeva-Kutuzova Smolenského, zkomponováno pro klavír Ivanem Práčem, Petrohrad, Pecovo vydavatelství.*

1815. *Huit Variations sur l’Aire Russe – „Jdem, kravičko, domů“ Comp. P. le Pf. Et ded. A Mr. Le Baron de Schlütter...op.XV, a St. Pet. Chez Paez.*

*Sborník Ruských lidových písní, zhudebněných I. Práčem, další vydání s přidáním druhé části /3.vydání/. Petrohrad, Lekářská tiskárna, 1815.*

---

\*7/ N. Findejzen. Kapitoly z historie hudby v Rusku. Moskva 1928, str.322.

\*8/ N. Findejzen. Kapitoly z historie hudby v Rusku. Moskva 1928, str.323.

\*9/. N. Findejzen. Kapitoly z historie hudby v Rusku. Moskva 1928, str.322.

\*10-11/ N. Findejzen. Kapitoly z historie hudby v Rusku. Moskva 1928, str.322-323.



*1816. Úplná škola hry na klavír, složená I. Práčem, čili nový a snadný způsob, podle kterého se může začátečník naučit hře na klavír, s poznámkami o notách, o italských termínech a všech nezbytných pravidlech, nutných pro tento nástroj. S uvedením různých příkladů pro cvičení, složená ze Sonát, Polonéz, Rond, Valčíků, Écossaise, Cadrill a některých dalších písní. V Petrohradě při Imperátorské Akademii věd, 1816.\*/12/.*

Uvedený soupis dodržuje formulace a pravopis, jakož i názvy z dokumentů, použitých pro jeho sestavení.

V příloze k dané práci je možno se blíže seznámit s některými Práčovými díly, jmenovitě s jeho Rondem z klavírní sonáty C-Dur.

Když hovoříme o sborníku ruských lidových písní v Práčově redakci, pak nemůžeme nezdůraznit ohromný kulturní a hudební význam tohoto sborníku pro hudební kulturu celého světa. Je totiž vynikající studií ruského hudebního folklóru, která pak posloužila jako základ pro řadu následujících sborníků ruských lidových písní; melodie z něho totiž použili i M. I. Glinka /“Kamarinská“/, M. P. Musorgskij /“Boris Godunov“/, „N. A. Rimskij-Korsakov /“Carská nevěsta“, „Sněhurka“/ a P. I. Čajkovskij /“Opričnik“/. Posloužily rovněž jako tématický materiál pro četná zpracování, variace pro klavír, kytaru a sbor. Sborník sehrál velmi důležitou roli v propagaci ruské lidové písně jak v Rusku, tak v zahraničí. Mnozí západoevropští skladatelé začínají aktivně využívat ruské lidové písně ve své tvorbě a vycházejí z daného sborníku. Tak například dva nápěvy z něho použil Ludwig van Beethoven v Prvním a Druhém ze tří smyčcových kvartetů, věnovaných hraběti A. K. Razumovskému /op.59/, další nápěvy jsou využity v následujících dílech západoevropských klasiků: G.Rossini, opera „Lazebník sevillský“ /ve finále nacházíme melodii písně „Oj, na hoře, hůrce...“, jakož i v kantátě „Aurora“/. Avšak pokládat Práče jenom za sběratele ruských lidových písní v žádném případě nelze! Jan Bohumír Práč – skladatel, je hlavně autorem skladeb pro klavír – sonát, variací na téma ruských lidových písní a dalších skladeb, včetně „Smutečního pochodu“ na pohřbu M. I. Kutuzova, Sonáty pro cembalo, úprav starých ruských oper - „Feveja“ V. A Paškeviče a „Nešťastný bohatýr Kosometovič“ Martina y Soler. Kromě toho, jak jsem uvedl výše, byl Práč vynikajícím pedagogem a metodikem, který vychoval množství výborných žáků a napsal uvedenou „Úplnou školu hry na klavír“, která – i když se nedochovala úplně – z dochovaných zlomků svědčí o tom, že plně odpovídá i moderní době a je z hlediska teoretického pro studujícího zcela pochopitelná a přístupná.

Dnes je bohužel Práčovo jméno prakticky zapomenuto. Nezmiňují se o něm dokonce ani některé současné hudební slovníky. Navíc se někteří současní hudební badatelé snaží snížit Práčův význam jako „objevitele ruské lidové písně“ a snaží se připsat vznik sborníku ruských lidových písní jenom jeho spoluautorovi N. A. Lvovi.

Jesm názoru, že takový postoj je krajně nepřijatelný a to ve všech směrech. Myslím, že příčiny takového vztahu k Práčovi ze strany některých – v tomto případě ruských badatelů hudební minulosti - se skrývají především v jejich zaujatém vztahu k cizímu hudebníkovi Práčovi, v jejich neochotě přiznat fakt, že prakticky cizinec objevil pro takovou velkou zemi, jakou je Rusko, ohromné bohatství původní kultury – ruskou lidovou píseň. Z tohoto bohatství později vznikl celý hudební směr s názvem „ruská symfonická hudba“.

Při psaní kapitoly o Janu Práčovi jsem si stanovil za cíl především probuzení zájmu světové hudební veřejnosti o tohoto vynikajícího českého hudebníka, šířitele osvěty, kulturního činitele, jehož přínos k rozvoji ruské a světové hudební kultury není dodneška oceněn co do významu a zásluh. Chtěl bych věřit, že mnou napsaná kapitola aspoň částečně zaplní existující mezeru a pomůže rovněž napravit historickou nespravedlnost.

---

\*12/. N. Findejzen. Kapitoly z historie hudby v Rusku. Moskva. 1928, str.323.



Následující kapitola mé práce bude věnována vynikajícímu českému hudebníkovi **Janu Antonínu Marešovi**, který svou mnohaletou hudební činností v oblasti ruské rohové hudby značně přispěl k rozvoji tohoto, v dnešní době už prakticky neznámého, druhu hudebního umění. Mareš je právem pokládán za „zakladatele a duchovního otce“ umění ruských rohových orchestrů.

### **Ruská rohová hudba. Jan (Johann) Antonín Mareš.**

Nejsvéraznějším druhem hudby v orchestru složených z nevolnických hudebníků v Rusku byla rohová hudba. Od dob Petra I. pozorujeme zájem o tuto hudbu ze strany ruské šlechty. Z různých pramenů té doby, konkrétně pak z „Deníku“ statkáře Berchgolce víme, že ve druhém desetiletí založení Petrohradu zde byly pořádány serenády. Hráče na rohy měli někteří příslušníci šlechty a pyšnili se jimi při různých společenských příležitostech. Dokonce sami někdy na podobné akce přicházeli přestrojeni za hráče na lovecké rohy; byla to jakási móda. Carevna Jelizaveta Petrovna rovněž milovala podobné hudební zábavy. Podle slov markýze de-Chetardy – francouzského velvyslance v Rusku v době vlády Anny Joanovny – carevna Jelizaveta často jezdila na lodi po Něvě a Fontance v doprovodu rohové hudby. Proto nemůžeme s jistotou tvrdit, že teprve s příjezdem Jana Antonína Mareše se v Rusku objevily rohové orchestry. Byly zde už před jeho příjezdem. J. Mareš **zdokonalil lovecké rohy a jejich hru.**

Lovecký roh /Waldhorn/ je původní forma rohu /Horn/, který během času změnil svůj tvar a konstrukci a stal se nástrojem zvláštního druhu dechového orchestru. Z jediného tištěného pojednání té doby, věnovaného jmenovitě rohové hudbě, jehož autorem je **Johann Hinrichs**, víme, že ve starých dobách se rohová hudba skládala z 12 rohů, 2 trubek a 2 poštovních trubek – právě tolik /16/ hudebníků bylo v lovecké kapele knížete Naryškina, když v jejím čele stanul v roce 1751 Jan Antonín Mareš. Toto složení dechových nástrojů zečtyřnásobovalo sílu zvuku D-durového kvintakordu (D-Fis-A-D), podle kterého byly laděny tyto nástroje, které hrály fanfáry, znělky a jednotlivé signály během lovu. Se zdokonalováním rohové hudby začala tato sloužit spíše uměleckým cílům a přestávala zřejmě být pouze loveckou záležitostí. Byla přenesena do koncertních a divadelních sálů a jako lovecká hudba existovala dále na dřívějších základech. Loveckou hudbu – předchůdkyni rohové – zastihl Mareš v roce 1751 zcela neuspořádanou. Byla mu svěřena její reorganizace a je možno předpokládat, že právě tehdy byl položen základ nového druhu rohové hudby, tohoto zvláštního hudebního projevu, který vyvolával údiv a možná i jiné pocity u cizinců /Francouzů, Němců/, kteří prohlašovali, že podobný hudební instrumentální soubor je možný jenom v Rusku s jeho tvrdým nevolnickým základem.

**Jan Antonín Mareš** byl rozeným „dechařem“. Od mládí se zabýval loveckým rohem a brzy byl jedním z nejuznávanějších hráčů na lesní roh. Narodil se v Chotěboři v Čechách v roce 1719. Jeho otec byl dozorcem nad vodními zařízeními; syna dal na výchovu do místního katolického kláštera, kde se chlapec naučil zpívat a zamiloval si hudbu. V té době mladí lidé dostávali svůj první plat po ukončení vzdělání kde se ještě předpokládalo uskutečnění cesty „na zkušenou“, často pěšky a daleko od vlasti. Takto poznávali svět, seznamovali se s novými lidmi a začínali samostatný život. Mareše lákala královská kapela v Drážďanech, proslavená v té době v celé Evropě, proto odjel do Saska. Během cesty se zastavoval v knížecích rezidencích, aby se tam seznámil s místními hudebníky. V Drážďanech pak pracoval dosti dlouho pod vedením známého hornisty Hampela, poté žil krátkou dobu v Berlíně a u známého violoncellisty Zicka se učil hře na violoncello. \*/13/. V Berlíně se Mareš také začal zabývat pedagogickou praxí. Jedním z jeho žáků byl mladý hrabě A. E. Bestužev-Rjumin, syn kancléře carského Ruska, který později doporučil Mareše svému otci jako virtuosa hry na lesní roh. V roce 1748 Mareš přijel do Petrohradu do služby k hraběti A. P. Bestuževovi-Rjuminovi (1692-1767) a hned obrátil na sebe pozornost jako

---

\*13/. J. C. Hinrichs. Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusic. Sankt-Petěrburg 1796.



















problém přivedl Mareše na myšlenku vytvoření rohů stejného typu, ale různých co do velikosti, a tudíž s různými tóny. Rozsah se zvýšil na dvě oktávy, přičemž rohy, které měly rovný protažený tvar poštovního rohu-trubky místo zatočeného rohu, měly temperované ladění; každý nástroj pak vydával jen **jeden tón**.

Rohy, které se dochovaly, stejně jako jejich zobrazení uvedená v Hinrichsově knize, umožňují vytvořit si jasnou představu o vnějším tvaru a konstrukci těchto rohů. Tvar měděných, později někdy ze dřeva vyráběných rohů, byl podlouhlý, s parabolickým ohybem u náustku. Velikost rohů se zvětšovala v závislosti na hloubce zvuků – čím větší roh, tím hlubší tón. Největší roh měl délku 98 coulů /jeden coul rovná se cca.24.5 mm.-pozn.aut./, v koncové části – zvonu měl 9 coulů a zahrál tón A kontraoktávy. Nejmenší roh měl celkem 3 couly délky, 5 coulů v koncové části-zvonu a zahrál tón D dvoučárkované oktávy; později se přidaly ještě dva diskantové rohy Dis a E třičárkované oktávy a takovýmto způsobem tónový rozsah orchestru dosahl čtyři a půl oktávy od A kontraoktávy až po E třičárkované oktávy se všemi chromatickými intervaly. Poněvadž bylo obtížné rohy navzájem sladovat, vynalezl Mareš zvláštní zařízení ve tvaru pohyblivého nástavce /viz.obrázek v Příloze k dané práci/, který se připevňoval na konec široké části rohu a zjednodušoval naladění nástroje. Velké rohy byly umístovány na zvláštních podstavcích; mohly na ně hrát i malé děti; naopak největší potíž při interpretaci představovaly nástroje nejmenšího rozměru – diskantové, na které mohli hrát jenom zkušení hudebníci se zdravými plicemi. Mareš rovněž později zdokonalil i náustky.

Partitura rohového orchestru, jak je vidět z příloženého snímku /obrázek 111/, se dělila do čtyř skupin: diskanty /D-D horní oktávy/, alty / D-Co dvoučárkované oktávy/, tenory /D-C malé oktávy/ a basy /A-C kontraoktávy, D-C velké oktávy/. Krajiní hlasy tónového rozsahu rohového orchestru zvláště vynikaly co do zvučnosti, proto za účelem zesílení střední části tónového rozsahu orchestru byly některé noty /obvykle od D malé oktávy/ hrány větším počtem nástrojů, a pak úplné složení orchestru dosahovalo až 91-92 nástrojů. Dochovaná vyobrazení rohového orchestru ukazují, že hudebníci seděli ve čtyřech řadách podle výše uvedených skupin \*(15).

Od hráče rohového orchestru se hlavně vyžadovalo správné odpočítávání rytmu, poněvadž na tom závisel správný nástup, tudíž, i veškerá souhra rohového orchestru. Vždyť hudebníci ani nemuseli znát noty! Party byly psány bez řádek, takty byly vyznačeny tečkami, přičemž byly očíslovány do repetice, pak číslování taktů začínalo znovu; často byl prostě vyznačován počet pauz, jak je vidět ze snímku tehdejšího partu /E-Dis/ rohového orchestru /obr.110/. Noty byly označovány obyčejnou kulatou notou: celá – o, půlová - , čtvrtinová - , osminová . Pauzy se označovaly zvláštními znaky: základní pauza  $\Pi$  – ¼ taktu, 1/8 se značila - Q, 1/16 jako přeškrtnuté Q.

Takže například part jakéhokoliv nástroje rohového orchestru byl zapsán následovně:  
..... \*16\*. To znamená, že v prvních třech taktech se určitá nota hrála od druhé čtvrtiny druhého taktu a trvala půl taktu v taktu následujícím – ostatní byly pauzy. Za touto částí následovalo 16 taktů pauzy. Potom byl znak  $\Pi$  pro ¼ pauzy nahrazen znakem Q, 1/8 se označovala přeškrtnutým Q a takty s notami nejmenší délky (1/16 a 1/32) a melismaty se rozdělily na dva zvláštní – aby se usnadnilo počítání.

Tak tomu bylo už při rozvoji repertoáru rohových orchestrů. Potom kapelník šlechtice F. F. Vadkovského (1764-1806), původně pravděpodobně jeho nevolník **Sila Dmitrijevič Karelin** zavedl dnes obvyklou řádkovou notaci. Hinrichs píše rovněž o následujících dynamických odstínech, kterých rohový orchestr dosahoval: rf., sf., crescendo, diminuendo, mf., .

---

\*15). Findeyzen N.: Kapitoly z dějin hudby v Rusku. Ruská rohová hudba. Moskva 1928, str.80.

pf., cal. a další.

Nejen Mareš pracoval na přebudování a zdokonalování rohové hudby. Tomu se věnovali i další hudebníci, kteří podobně jako výše uvedený Sila Karelin se snažili vylepšit nebo zjednodušit technickou stránku rohového orchestru, zaučování hudebníků v něm nebo kteří sestavovali pro takový orchestr repertoár. Nicméně to byl právě Jan Antonín Mareš, který byl jakýmsi „hlavním motorem“ modernizace rohových orchestrů. Hlavně díky jeho práci se rohové orchestry z nemotorných, hlučných kapel s krajně omezeným repertoárem změnilly v sehrané, snadno ovladatelné a pro posluchače lépe pochopitelné soubory. Mareš byl znám také uměním při výběru svých pomocníků. Všichni to byli velmi profesionální hudebníci a mistři svého povolání.

Jedním z Marešových pomocníků byl komorní hudebník **Johann Baptist Gumpenhuber**, virtuos na pantaleon (zdokonalený cimbál – předchůdce kladívkového klavíru). Gumpenhuber podle Hinrichsova svědectví se zabýval úpravami a s největší pravděpodobností je autorem několika děl pro rohovou hudbu. Je velká škoda, že ani jeden z dostupných archivů neobsahuje podrobnější informace o tomto nadaném hudebníkovi rakouského původu. Je o něm pouze známo, že v prosinci 1755 odejel z Petrohradu do Vídně. Byl prvním z hudebníků, kteří v Rusku skládali pro rohovou hudbu, pokud nepočítáme úpravy děl samotného Jana Antonína Mareše. Gumpenhuberova díla se nám nedochovala. V příloze k uvedené Hinrichsově knize máme však úryvky ze skladeb jiných skladatelů, kteří pro rohovou hudbu skládali. Jsou to úryvky: plynulé Tevesovo Larghetto v Haydnově stylu a Menuet **Karla Laua** s velmi složitou figurací – s 32- v diskantovém hlase. Karel Lau byl Marešův nástupce ve funkci ředitele rohového orchestru při ruském carském dvoře.\*16/

Karel Lau – rovněž vynikající hornista a Čech rodem – sloužil v 80. letech 18. století u hraběte K. G. Razumovského, kde – mezi jiným – řídil inscenaci Raupachovy „Alcesty“, s doprovodem rohové hudby, v roce 1775. Lau tehdy pravděpodobně poprvé nahradil měděné rohy dřevěnými, lakovanými uvnitř a kůží potaženými na povrchu. Tím se zvuk rohů stal tlumenějším a neohlušoval tak příliš posluchače při hraní v uzavřené místnosti; dřevěné rohy kromě toho umožňovaly provádění rychlejších pasáží. To byl opravdu revoluční vynález. Během dvou let rohový orchestr vybavený těmito dřevěnými nástroji nastudoval úryvky z tehdy módních komických oper: Martiniho „Jindřich IV“, Guglielmiho „Dezertér“, Grétryho „Zemira a Azor“ a dalších. V roce 1784 Lau vstoupil do služeb ke knížeti Potěmkinovi, který jej jmenoval jedním z profesorů jekatěrinoslavské Hudební akademie. V roce 1789 se přihodilo Janu Antonínu Marešovi velké neštěstí – byl postižen mrtvicí. Lau nastoupil na místo onemocnělého krajana. To znamená, že nahradil Mareše ve funkci kapelníka dvorského rohového orchestru. Po roce 1790 se Lau stal také kapelníkem několika pluků: Horských myslivců / 1796/, Moskevského a Jezdecké gardy. V archivech se bohužel nedochovaly zprávy o jeho další službě. Při zmínkách o ruské rohové hudbě mnozí muzikologové ihned připomínají jméno Jana Antonína Mareše. Ale byl tu přece ještě i Karel Lau! Už za pouhou jeho úpravu, která změnila rohový orchestr z hlučné kapely na orchestr s údivujícím ténbrem, si zaslouží poctu. Jeho vynález je možno srovnávat s úpravami jiných hudebních nástrojů, včetně klavíru.

Z dalších českých hudebníků působících v Rusku, kteří měli nějaký vztah k rohové hudbě, je možno uvést především nám už známého moskevského Čecha Michala Kerzelliho. Ten se především také zabýval rohovou hudbou, jak to vyplývá z jeho tiskoviny z roku 1794, kde zve do své třídy žáky se slibem naučit je hře na roh během tří let.\*(17).

Z dalších významných následovníků českých kapelníků rohové hudby bych chtěl zmínit i jednoho ruského kapelníka. Jde o nám už známého **Silu Dmitrijeviče Karelina**. Svoji kariéru

---

\*16/. Findejzen N.: Kapitoly z dějin hudby v Rusku. Ruská rohová hudba. Moskva 1928, s.28

\*17/. „Moskevské vědomosti“, 1794.



začal v roce 1782, tehdy jako nevolnický hudebník, později propuštěný na svobodu. Pak začíná pracovat jako kapelník rohové hudby u různých šlechticů a zámožných lidí, například u F. F. Vadkovského, N. N. Děmidova, A. V. Šeremetěva. Tyto informace nalezneme v jeho velmi zajímavém pojednání, datovaném rokem 1800, které má životopisný charakter.\*<sup>(18)</sup>. Hinrichs, který ve své knize o rohové hudbě uvádí až 9 kapel tohoto nástrojového souboru, považoval Karelinův orchestr za nejdokonalejší: „Karelinův orchestr“, - píše Hinrichs, - „vyniká nejen neobyčejnou čistotou provedení i těch nejtěžších kusů při velmi rychlých tempech, ale také se vyznačuje měkkým tónem rohů, díky většinou umění hudebníků, ale ještě více díky kvalitě jejich nástrojů“. Rohy orchestru Vadkovského byly vyrobeny v Moskvě, stály 900 rublů a byly mnohem lepší než petrohradské. Interpretace orchestru Vadkovského se velmi lišila od jiných té doby, což svědčilo o výši jeho talentovaného dirigenta a umění hudebníků. Ti podle Hinrichse byli téměř všichni dobře hudebně připraveni. Karelin zjednodušil notový zápis tím, že jako první zavedl pro rohový orchestr obyčejný pětiřádkový systém notového zápisu s jednoduchým vyjádřením pro označení různých znaků interpretace. Party byly psány tak, jak se v dnešní době píšou party pro rohy nebo pro tympány. V Karelinových šlépejích se vydali i další kapelníci.

Orchestr rohové hudby se rozšířily hlavně v domech šlechticů a významných osob. Orchestr takového druhu byl dražší a náročný na počet hudebníků, který vyžadovala už sama technika rohové interpretace. Takže za téměř čtyřicetileté období existence rohové hudby – od roku 1753 (rok Lomonosovovy ódy „Na zrození rohové hudby“) do roku 1796 (rok vydání Hinrichsovy knihy) uvádí Hinrichs v hlavním městě celkem devět takových orchestrů. Rohová hudba existovala samozřejmě i v Moskvě\*<sup>(19)</sup> a v dalších městech, ale mnohem méně než v Petrohradě, kde její účast na různých slavnostech se v té době považovala téměř za povinnou kvůli větší pompéznosti akce. O složení rohových orchestrů a jejich veřejných vystoupeních nacházíme zprávy v tiskovinách té doby, především v novinách. Majitel hlavního holandského obchodu s hudebními, moskevský kupec Ivan Šoch, nejednou inzeroval prodej nástrojů rohové hudby v počtu 11, 21 a 42 rohů s klapkami\*<sup>(20)</sup>. Takové bylo tedy obvyklé složení rohových orchestrů v hudební praxi. Potěmkinův rohový orchestr, stále ho doprovázející, sestával ze 36 hudebníků. V některých publikacích té doby je možno se setkat s oznámeními o prodeji neobvykle vysokého počtu rohů, tak například v „Moskevských vědomostech“ z roku 1799 v čísle 42 čteme oznámení o prodeji celých 48 rohů. Ve výjimečných případech existovaly i početnější soubory rohové hudby, například na jednu ze slavností Tauridského paláce v roce 1793 nebo pro slavnostní oratorium skladatele **Giuseppe Sartiho**, který působil tehdy jako ředitel orchestru u knížete Potěmkina a který napsal na jeho objednávku různá díla, zvláště pro orchestry s větším obsazením.

Rohová hudba byla vhodná právě pro velkolepé slavnosti. Sila zvučnosti takového souboru vynikala v otevřeném prostoru – pod širým nebem. August Schletzer, který slyšel rohový orchestr hraběte Grigorije Orlova, popsal takto svůj dojem: „*Zdalo se, že slyšíš z dálky několik velkých varhan*“. Dochovala se nám řada zpráv o oslavách – dvorských i soukromých, ve kterých rohová hudba hrála jednu z hlavních rolí. V roce 1763 u příležitosti korunovace Kateřiny II. byla v Moskvě předvedena „Dianina hora“, zbudovaná na ohromných saních o výšce 6 sáhů (jeden sáh představoval necelý jeden metr – pozn. autora) a obvodu 40 sáhů, tažených 22 páry volů. „Hora“ představovala les s divočáky, liškami a zajíci, v houští pak byl ukryt orchestr rohové hudby, který během dlouhého svatebního průvodu hrál různé hudební skladby, repertoár byl předem dojednan.

V roce 1787 v době setkání Kateřiny II. s rakouským císařem Josefem II. v Chersonu hrál

---

\*18). „Sankt-Petěrburgské vědomosti“, 1800, № 5.

\*19). „Moskevské vědomosti“, 1798.

\*20). „Moskevské vědomosti“, 1797.

Potěmkinův rohový orchestr fugu G. Sartiho, ale neomezil se asi jenom na tuto skladbu. Sarti využíval vůbec rohový orchestr pro svoje slavnostní díla. Svoji kantátu „Sláva Bohu na výsostech“, napsanou v roce 1792, upravuje pro dva symfonické orchestry, rohovou hudbu, vokální sbor a využívá i pyrotechnické efekty včetně dělové střelby. V partituře, chované v archivu moskevského „Glinkova muzea hudebního umění“ můžeme vidět 40 partů (určité řádky jsou věnovány i pyrotechnickým efektům), přičemž rohový orchestr je v této partituře vyznačen jako klavírní part, poněvadž partitura rohového orchestru byla nepochybně vypsána zvlášť, a orchestr řídil zvláštní kapelník – v tomto případě Karel Lau. Na jedné ze slavností, které Potěmkin pořádal ve svém Tauridském paláci, vystoupil pod Sartiovým řízením rohový orchestr v počtu 300 hudebníků! Tři sta lidí, „hrálo rohovou hudbu, která při příjezdu a odjezdu císařovny zněla střídavě se zpěvem na počest panovnice jedné sedminy světa“. Verše oslavné kantáty napsal slavný básník Děržavin. Tento soubor se tři sta hudebníky nepochybně sestával z několika jednotlivých orchestrů, rozdělených na stupních v různých částech sálu. Tyto orchestry hrály buď po řadě nebo s větším počtem nástrojů, poněvadž současná hra takového počtu rohových nástrojů by asi připravila přítomné na této Potěmkinově slavnosti o sluch.

Jaký byl repertoár rohové hudby, to už přibližně víme. Sestával z uvedených skladeb a úprav J. A. Mareše, K. Laua, Tevese, Sartiho, Gumpenhubera, Karelina, Kašina a dalších. Pravděpodobně existovaly i úpravy pro rohovou hudbu, jejichž autorem byl M. Kerzelli a další kapelníci. Později se repertoár rohové hudby už jen málo lišil od obyčejného orchestrálního nebo symfonického. Za vlády Alexandra I. hrál Naryškinův rohový orchestr – podle svědectví J. Arnolda – v létě na ostrovech v Petrohradě nejen přehry Rossiniho, Méhula, Cherubiniho a Spontiniho, ale i takové technicky neobyčejně složité věci, jakou například je Weberova přehra k opeře „Čarostřelec“. Z repertoáru podobného rohového orchestru, který se dochoval a který ve své době věnoval roku 1821 velkokníže Konstantin Pavlovič vévodovi Sasko-Kobursko-Gotskému, je vidět, že v repertoáru rohové hudby byly zastoupeny Mozartovy symfonie a přehry, díla J. Haydna, různé úpravy tehdy módních oper, jakož i díla zvláštního loveckého repertoáru, i programového charakteru. Výše uvedený rohový orchestr se nakonec vrátil do Ruska a nyní je jako exponát v Hudebně-historickém muzeu v Sankt-Petěrburgu\*(21). Ale vraťme se k repertoáru rohových orchestrů. V tomto směru je velmi zajímavý lovecký koncert, jehož program se dochoval v notových partiturách Koburgského rohového orchestru. Složení programu vypadá takto:

*Představa rána. Lovecká píseň. Plán lovu. Pochod. Znělka. Lovci se shromažďují ke svolávači. Opět znělka. Štěkot psů. Soupeřící skupina. Znělka. Hraná rvačka, po níž se poražení zachraňují útekem, zatímco vítězové se radostně smějí. Znělka. Píseň vítězů. Lovecká scéna jako znamení vítězství nad soupeřovou loveckou skupinou. Přejít z ostrova na ostrov. Lovčí jízda. Hon na vlka. Pochod – návrat z lovu domů. Sestup s koní – scéna sesedání s koní. Lovecká píseň, kterou zpívají vodiči psů, kteří vedou psy do dvora. Závěr loveckého koncertu\*(22).*

Značnou část repertoáru rohových orchestrů tvořily také úpravy ruských lidových písní a jejich napodobenin pro tyto orchestry. V notových partech Koburgského orchestru je mimo jiné i pravděpodobně zvláštní „lovecká píseň“ – „Čert nám tohle spískal“, jejíž text není asi neznámý četným tištěným zpěvníkům z konce 18. a začátku 19. století\*(23).

---

\*21). Findejzen N.: Kapitoly z dějin hudby v Rusku. Ruská rohová hudba. Moskva 1928, str.89.

\*22). Program je chován v Hudebně-historickém muzeu v Sankt-Petěrburgu.

\*23). „Vybraný zpěvník 1799“. Vydavatel Gerstenberg a spol. Sankt-Petěrburg.



Ke Koburgskému rohovému orchestru je třeba poznamenat, že tento byl asi jediným, který působil za hranicemi Ruska, a současně jedním z posledních rohových orchestrů za celou dobu jejich existence. Rohová hudba přežila 18.století asi o něco víc než 30 let, pak doslova náhle zmizela a na dlouhou dobu přestala existovat. Sledování jejího vývoje a jejího následného zmizení v 19.století nepatří do rámce našeho historického přehledu o tomto druhu hudby. Ještě je třeba poznamenat, že v době nedlouhého panování Pavla I. byly rohové orchestry jaksi nuceně omezeny, a to pod vlivem tvrdých dvorských podmínek této vlády. O tom svědčí i dochované ilustrace rohového orchestru z doby Pavla I., kdy tento orchestr byl ve srovnání s dobou kateřinskou značně menšího rozsahu. \*(24). Rohová hudba znovu ožila a pokračovala ve své existenci po celou dobu vlády Alexandra I. Velkolepé slavnosti, pořádané na počest vnuka císařovny Kateřiny, vyžadovaly stejně jako dříve účast rohové hudby. Ani styk se západní kulturou, ke kterému došlo v době tažení ruských vojsk do Paříže po porážce Napoleona, neosvobodil nevolnické hudebníky ani trochu od namáhavé hry v ohromném instrumentálním souboru rohového orchestru.

Podle zajímavého svědectví O. A. Pržeclavského rohová hudba, která v době panování Mikuláše I. téměř zanikla, ukončila svoji takřka nedobrovolnou existenci ve stejném kolektivu hudebníků šlechtice Naryškina /zesnulého v roce 1826/, ze kterého právě byla poprvé vytvořena velkým Čechem Janem Antonínem Marešem. \*(25).

Význam takových vynikajících osobností, jakými byli Jan Antonín Mareš a Karel Lau, je pro ruskou hudební kulturu neobyčejně velký. A to přesto, že působili v oblasti hudebního umění, které není širokému kruhu milovníků hudby příliš známé. Důležitý je druhý fakt – že oba tito bez jakých koliv pochyb vynikající čeští hudebníci usilovali ze všech svých profesionálních sil a znalostí o rozvoj a zvýšení úrovně ruské hudební kultury. A jak můžeme soudit podle dochovaných archivních svědectví, toto se jim podařilo v plné míře. Právě díky jejich úsilí se rohová hudba – tento zvláštní hudební žánr – rozvíjel, modernizoval, prošel etapy zrodu, rozkvětu a zániku. Na konci této kapitoly bych chtěl vyjádřit naději, že tato kapitola pomůže čtenářům objevit nová jména vynikajících českých hudebníků, kteří obětavě sloužili ruské hudební kultuře.

---

\*24). Ilustrace – viz.Přílohu k této práci (pod číslem 115).

\*25). Rytinové zobrazení J. A. Mareše.-viz.příloha

### **Jevgenij Francevič Vitáček – český Stradivari v Rusku.**

V dané disertační práci jsem vyprávěl o mnohých významných a nezaslouženě zapomenutých hudebnících. Byli mezi nimi dirigenti, instrumentalisté, pedagogové, představitelé nejrůznějších oblastí hudební kultury. Ještě jsme nehovořili o jedné osobnosti – rovněž významném českém představiteli v oblasti hudby, a to o Jevgeniji /Jindřichovi/ Vitáčkovi – výborném houslovém mistrovi, jehož přínos pro rozvoj nejen ruské ale i světové hudební kultury je neocenitelný. Jeho hudební nástroje byly instrumentalisty vysoce ceněny. Kterýkoliv hudebník, který hrál na nástroje, vyrobené Vitáčkem, řekne, že hrát na tyto nástroje – to je něco zvláštního, co se nedá slovem ani písmem vyjádřit. Byl to opravdu geniální mistr, jehož přínos k rozvoji ruského houslového umění byl velmi významný.

Jevgenij Francevič Vitáček se narodil 29.dubna 1880 ve Sklenařicích v severních Čechách. Jeho otec byl houslařem, na počátku pracoval samostatně, potom došlo ke spojení s jiným výrobcem a Vitáčkův otec se dostal do úplné finanční závislosti na různých podnikatelích. Vitáčkova matka byla dělnicí v tkalcovně. Dětství Jevgenije Vitáčka nebylo jednoduché, od svých deseti let byl nucen žít u příbuzných – chudých lidí, kteří stále trpěli nouzí. Po ukončení školy mladý Vitáček pracoval v místní tkalcovně. Ve svých vzpomínkách popisuje toto období takto: „ Pracovní doba byla 12 hodin denně, výdělek směšně nízký, nestačil ani na obživu“.

Nový život začal pro mladého Vitáčka v roce 1895, když jeho strýc František Špidlen, který v té době pracoval v Kyjevě, kde se zabýval výrobou a opravou smyčcových hudebních nástrojů, pozval mladého člověka k sobě, aby ho naučil povolání houslaře.

Je třeba poznamenat, že houslařská profese byla v rodině Vitáčkovy matky /rozené Špidlenové/ dědičná. Její příbuzní Špidlenové a Metelkové se zabývali výrobou hudebních nástrojů od začátku 19.století.\*(1).

V roce 1895 přijíždí tedy Vitáček do Kyjeva a začíná pracovat ve Špidlenově dílně. A tak začíná tvůrčí cesta budoucího významného houslaře J. F. Vitáčka. Jeho zaměstnavatel – strýc František Špidlen byl mistrem dobré techniky při výrobě a opravě smyčcových hudebních nástrojů, i když nové housle zhotovoval zřídka a hlavně se zabýval právě opravou starých nástrojů.

Na počátku Vitáček vykonával jednoduché pracovní úkony, pozoroval a učil se z práce svého strýce, pozorně sledoval způsob opravy nástrojů a vůbec stavbu těchto nástrojů. Brzy ovládá svoji novou profesi a již v roce 1895 zhotovuje své první housle.

V roce 1898 odjíždí spolu se Špidlenem do Moskvy, kde dále probíhá veškerá jeho tvůrčí činnost. V těchto letech Vitáček kromě řady jednotlivých nástrojů zhotovuje sadu o pěti nástrojích: dvoje housle, viola, violoncello a kontrabas. Ve Špidlenově dílně byl Vitáček zaměstnán hlavně prací na opravách a restaurování nástrojů, takže neměl příliš možnost věnovat se plně zhotovování nových nástrojů. Protože si byl vědom, že v takovýchto podmínkách nebude mít možnost věnovat se soustředěné tvůrčí práci, odchází v roce 1899 ze Špidlenovy dílny, přijímá ruské občanství a plně se věnuje výrobě nových nástrojů. Svou práci koná s velkou láskou a ohromnou trpělivostí a pokouší se o nové způsoby práce. Tato neustálá snaha po experimentování a hledání nového byla houslaři Vitáčkovi vlastní. Toto úsilí mu ale na počátku zvláštní úspěchy nepřinášelo, ani co se týká materiálních výsledků. Proto musel Vitáček získávat prostředky pro svou existenci hrou na housle v nevelkých

---

\*1). Poprvé se houslařstvím začal zabývat jeden z předků Vitáčkovy matky – Václav Metelka z Paseky nad Jizerou /1815-1868/. Vitáčkův otec František byl žákem syna V. Metelky Josefa /1842-1880/. Žákem F. Vitáčka /1854-1908/ byl jeho švagr František Špidlen.



plesových orchestrech.

Bez ohledu na značné problémy pokračuje Vitáček ve své práci. Během šesti let usilovně samostatně práce vyrábí asi 70 různých nástrojů, včetně houslí, na které hrál na koncertech známý ruský houslista K. Dumčev. Sám Vitáček na toto vzpomíná ve svém životopise takto: „ Toto bylo tehdy pokládáno za významnou událost v hudebním životě, poněvadž vedoucí interpreti té doby používali výhradně italské nástroje“.

Vitáček si uvědomoval nutnost prověření svých praktických pokusů podrobnějším studiem nástrojů starých mistrů-klasiků. Proto se v roce 1905 vrací do Špidlenovy dílny, která v těchto letech už hodně znamenala. Vitáček byl v té době už zkušeným houslařem a v dílně mu byly svěřovány ty nejdůležitější práce při restaurování starých nástrojů. „V mém životě to bylo neobyčejně zajímavé období,“ – píše Vitáček. – „ Nebylo dne abych neměl v rukou nějaké vzácné dílo houslařského umění“.

Když takto Vitáček v dílně měl možnost studovat různým způsobem velké množství výborných nástrojů, pečlivě si všímá zvláštností jejich stavby a způsobů práce a o těchto svých pozorováních si vede poznámky. Právě do těchto let spadají základy Vitáčkových poznatků v oblasti expertizy starých smyčcových nástrojů.

Pobyt ve Špidlenově dílně měl také velký vliv na rozšiřování Vitáčkova rozhledu. „.....stálý styk s vynikajícími umělci-hudebníky, profesory a dalšími představiteli inteligence obohatil můj vnitřní svět a přiblížil mi celkový kulturní život“\*(1).

V roce 1909 se Špidlen vrací do vlasti – do Čech. Vitáček zůstává a vede jeho dílnu. Pokračuje vytrvale a cílevědomě ve své činnosti a v důsledku mnohých, pečlivě přiravených a promyšlených pokusů stanoví základní principy, kterými se řídili staří houslaři, včetně systému harmonického ladění desek. Protože nebyl spokojen s výsledky studia nástrojů, které měl v Rusku k dispozici, podniká celou řadu zájezdů za hranice Ruska, aby se tam seznámil se sbírkami vynikajících starých nástrojů. Tak v létě roku 1911 studoval sbírku Medici ve Florencii, dále pak různé sbírky v Cremoně, Brescii, Miláně, Benátkách, jakož i vynikající housle Guarneriho Del Jesu, které kdysi patřily samotnému velikému Paganinimu.

V roce 1912 studoval sbírky v Drážďanech, Berlíně, Lipsku, Norimberku, a také v Malmö ve Švédsku. Část léta roku 1914 věnoval Vitáček seznámení se s Krausovou sbírkou ve Florencii a Hammerleho a Lobkowiczovou ve Vídni. Všechny tyto výzkumy, které byly konány na velkém množství vynikajících vzorů houslařského umění, posloužily Vitáčkovi k dalšímu rozpracování principů stavby smyčcových nástrojů a tyto principy se pak staly základem vlastní tvůrčí Vitáčkovy činnosti. Zhotovuje nástroje pro celou řadu ruských interpretů, z nichž můžeme pak uvést jenom část – například Sibor, Bljum, Erděnko, Vivien. Vitáček byl velmi hrdý i na to, že právě u něho si objednali koncertní nástroje takoví významní housloví virtuosové, známí v celém světě, jako byli Kubelík a Ysaÿe. Vitáčkovi se podařilo zhotovit pro ně vynikající koncertní nástroje.\*(2).

V roce 1913 na celoruské soutěži nových houslí, kterou organizovala Společnost přátel hudby, obsadil Vitáček první dvě místa a získává zlatou medaili; a ještě několi dalších jeho nástrojů bylo soutěžní komisí vysoce ohodnoceno.

V roce 1916 byl Vitáček povolán do armády jako voják, ale v důsledku onemocnění plic byl přeložen do služby do neřadového oddílu, na výrobu protéz. V srpnu roku 1917 kvůli silně zhoršenému zdravotnímu stavu je zproštěn vojenské služby. Teprve koncem následujícího roku 1918 se jeho zdravotní stav poněkud zlepšuje a dostává možnost opět pracovat ve svém vlastním oboru.

---

\*1). Jampolskij I. J.: „ J. F. Vitáček“. Sovětskaja muzika, 1946, № 2-3.

\*2). Dobrochotov B.: „J. F. Vitáček“. Tiskárna Muzgiz, Moskva 1952, str. 5.

Po známých říjnových událostech v Rusku získává Vitáček neočekávaně široké pole působnosti pro svoji činnost. Zdálo by se, že v zemi, která prožívala v té době ohromné změny, by hudba a tím spíše výroba hudebních nástrojů byla odsunuta do pozadí. Tak tomu i bylo, ale ve značně menší míře. V každém případě byl zájem o Vitáčka a jeho činnost ze strany nové moci velký. Bylo mu navrženo, aby se zabýval organizací první státní houslařské školy v Rusku a po jejím otevření mu bylo navrženo místo náměstka ředitele a vyučujícího. Koncem roku 1919 je v Rusku vytvořena Státní sbírka starých smyčcových nástrojů.\*<sup>(1)</sup>. Vitáček se organizace této nádherné vzácné sbírky od samého začátku aktivně účastní. V této sbírce bylo soustředěno velké množství nádherných nástrojů, vyrobených význačnými starými houslaři. Vitáček je brzy jmenován odpovědným správcem této sbírky, jejím odborníkem a restaurátorem.\*<sup>(2)</sup>. Sám Vitáček k tomuto píše ve svých vzpomínkách: „ Ve sbírce jsem odvedl velkou práci při restaurování mnohých zcela zdánlivě zničených starých nástrojů. Patříčná údržba těchto exponátů, starých někdy 100 let, ode mě vyžaduje velkou a složitou práci. Sestavil jsem úplný soupis a podrobný popis všech nástrojů Státní sbírky“. Taková odpovědná práce, kterou udělal Vitáček ve Státní sbírce, měla jednoznačný vliv i na další rozvoj jeho houslařského umění. O tom byl přesvědčen i sám Vitáček: „ Moje dlouholetá práce ve Státní sbírce byla pro mě užitečná i jako pro houslaře, poněvadž jsem měl v ruce desítky italských starých nástrojů a měl jsem tak možnost podrobně studovat tak zvaná „tajemství“ italských mistrů“.

Na základě svých mnohaletých zkoumání zhotovuje Vitáček v těchto letech celou řadu prvotřídních koncertních nástrojů. Na počátku 20.let vstupuje do nástrojové sekce Státního institutu hudební vědy /ruská zkratka GIMN – pozn.aut./, kde koná velkou vědecko-výzkumnou práci. Píše spoustu článků, věnovaných různým nástrojovým problémům, koná veřejné přednášky a referáty. V roce 1924 byl Vitáček za úspěchy v oblasti zhotovování nových nástrojů poctěn čestným titulem „Zasloužilý mistr republiky“.\*<sup>3/</sup>.

Viola a housle, zhotovené Vitáčkem v tomto období, získaly nejvyšší ocenění na první Všesvazové soutěžní výstavě smyčcových nástrojů, pořádané v roce 1926 Státním institutem hudební vědy.

Vitáček všestranně propagoval význam a důležitost houslařského umění a v roce 1932 poprvé v Rusku sestavuje cyklus přednášek hudební vědy o smyčcových a strunných nástrojích a tyto přednášky čte na Moskevské konzervatoři po řadu let. Snaží se předávat svou během mnoha let získanou zkušenost a připravovat nové kádry houslařských mistrů. Z toho důvodu aktivně působil v organizaci, kterou založil v roce 1932 – byla to dílna smyčcových nástrojů při Moskevské konzervatoři a v této dílně byl uměleckým vedoucím. Nástroje zhotovené v této dílně podle Vitáčkovy metody a za jeho vedení J. I. Kosolapovem, G. A. Morozovem a N. M. Frolovem obsadily v roce 1933 na předváděcí soutěži smyčcových nástrojů prvních pět míst, zatímco nástroje starých italských mistrů, které byly také přihlášeny do soutěže, se umístily až za nimi.

Za vynikající zásluhy v oblasti rozvoje ruské školy houslařského umění byl Vitáček 10.února 1932 poctěn titulem „Zasloužilý pracovník umění Ruska“.\*<sup>4/</sup>.

V roce 1936 se Vitáček účastní organizace a vedení dílny smyčcových nástrojů při Nejvyšší radě hudebního umění Ruska. V soutěži smyčcových nástrojů, pořádané rok na to,

---

\*1). Pro správu Státní sbírky byla vytvořena zvláštní komise, v jejímž čele stál A. V. Lunačarskij.

\*2). Vitáček byl správcem Státní sbírky až do konce svého života.

\*3). Archiv Moskevské státní konzervatoře. Hudební oddělení. Číslo katalogu 1557.

\*4). Archiv J. F. Vitáčka. Ústřední Státní literární archiv.



obsadily nástroje zhotovené v této dílně pod Vitáčkovým vedením první čtyři místa.

V roce 1939 byla dílna Moskevské konzervatoře přetvořena na dílnu při Všeruském výboru pro umění. Vitáček pak byl jmenován jejím uměleckým vedoucím. Nástroje z této dílny byly následovně široce používány po celém Rusku, jakož i na území Ukrajiny, Ázerbajdžánu, Běloruska a dalších republik.

Pečlivé zkoumání velkého množství nástrojů z rukou mistrů z nejrůznějších houslařských škol, které Vitáček konal během téměř padesáti let, stejně jako jemu vlastní talent, umění pozorování a výjimečný cit udělaly Vitáčka největším expertem, významným znalcem nástrojového umění.

Když hovořím o Vitáčkových nástrojích, pak považuji za nutné alespoň krátce popsat jejich charakteristické zvláštnosti. Tyto nástroje Vitáček zhotovoval z pečlivě zvoleného dřeva. Vrchní desky byly vždy vyrobeny ze smrkového dřeva o výborných akustických vlastnostech, s rovnoměrně uloženými vrstvami. Spodní desky a luby byly z javoru s pěknou kresbou s výrazně viditelnou vlnkou. Na houslích a violách vidíme spodní desky, zhotovené z jednoho kusu dřeva, stejně je tomu i u vrchních desek.

Nástroje jsou vnějškově elegantní: poměrně ploché desky mají pečlivě opracované lemy se zaokrouhlenými hranami. Proporcionální a obrysově zakončené efy jsou umělecky vyřezané a vždy poněkud asymetrické. Zvláště pozoruhodný je plasticky velmi zpracovaný spodní konec efy. Kobylka o střední tloušťce je provedena s velkou zručností. Količky jsou zhotoveny z vlnitého javoru a obvykle jsou dosti masivní; závit šneku pak není příliš hluboký.\*1/.

Při zhotovování nástrojů se Vitáček vždycky přidržel metody harmonického ladění desek, přičemž se používalo ladění v intervalu jak velké sekundy, tak i kvarty, podle jím vypracovaného způsobu. Vitáčkovy nástroje byly v dřívějších dobách jeho činnosti pokrývány nahnědlým nebo nažloutlým lakem; později používal světlý oranžovo-červený lak, v jehož složení byla silně zbarvená smůla – tzv. dračí krev. Lak byl průzračný a byl na zlatitém podkladě, který obsahoval včelí lepidlo, tzv. propolis. \*2/. Lak nepokrýval povrch ve stejné vrstvě – hustší byl blíže ke středu vrchní desky a u krajů spodní.

Vitáčkův styl představuje technické mistrovství a volnost provedení, které při pečlivosti a promyšlenosti tvůrčího úmyslu vytvářejí dojem jakési volné improvizace. Podle opravdových zásad umění výroby a vysoké kvality zvuku, spojujícímu v nejlepších exemplářích měkkost se silou a intenzitou, jsou Vitáčkovy nástroje pozoruhodnými vzory světového houslařského umění a velmi dobrými koncertními nástroji.\*3/.

Po zhotovení nástroje Vitáček delší dobu prověřoval jeho výkon a prováděl celou řadu pozorování co do jakosti jeho zvuku. K tomuto napsal: „ Pro zhotovení opravdového pokladu houslařského mistrovství je nutné dlouhodobé zkoušení nástroje při stálém pozorování a vyvozovat z toho patřičnou zkušenost, případně různé úpravy. Takto pracovali staří italská mistři a to je také jediná cesta, jakou je možno vytvořit nástroje podobné těm starým. Myslím, že nástroj má „dozrávat“ po dobu několika měsíců, a po celou tu dobu musí být v provozu. Jedině za takových podmínek může nástroj patřičně „vyzrát“ a všechny jeho části získají nezbytnou schopnost „přizpůsobovat se“ co nejlépe k vytváření zvuku“.\*4/.

---

\*1-2). J. F. Vitáček. B. Dobrochotov: Kapitoly z dějin zhotovování smyčcových nástrojů. Moskva 1952, str.9-10.

\*3). M. F. Gněsin, J. F. Vitáček.: „Kronika sovětské hudby“, Moskva, časopis „VOKS“, 1946, č.5.

\*4). J.F. Vitáček.: „Tloušťka desek u smyčcových nástrojů starých houslařských mistrů a jejich roztrídění“. Ve sborníku „Práce Státního institutu hudební vědy“, Moskva 1926.

Během své neustálé, usilovné tvůrčí činnosti zhotovil Vitáček více než 400 nástrojů - houslí, viol, violoncell a jeden kontrabas.

Noviny „Pravda“ o něm a jeho práci napsaly: „ Ve svém umění spojil J. Vitáček úspěšně mistrovství zkušeného praktika, vynalézavost umělce a pozoruhodnou vnímavost opravdového vědce“\*/1/.

Když hovoříme o mistru Vitáčkovi jako o odborníkovi, pak je třeba dodat několik slov také o jeho lidských vlastnostech. Byl to člověk velmi skromný, soucitný a laskavý. Měl smysl pro rodinu, jeho žena byla jedna ze sester Gněsinových – v Rusku velmi známých - zakladatelek Hudební Akademie - Jelizaveta Fabianovna Gněsinová-Vitáčková. V manželství se jim narodil jeden z nejvýznamnějších pedagogů a skladatelů v Rusku 20.století - vynikající odborník v oblasti instrumentace – **Fabij Jevgeňjevič Vitáček**. Tento význačný hudebník, odborník v oblasti instrumentace a rozboru partitur vychoval celou řadu výborných hudebníků, skladatelů a muzikologů\*/2/.

Ale vraťme se k Vitáčkovi staršímu. Podle vyjádření jeho současníků měl jednu – pro jeho profesi udivující – vlastnost. Tou byl fakt, že si nikdy nenechával svoje znalosti pro sebe, ale vždycky se o svoje objevy, nová zjištění a různé zajímavosti ochotně děлил se všemi, kdo se zajímal o otázky smyčcových nástrojů. Tato vlastnost byla opravdu zvláštní, poněvadž je všeobecně známo, jak si houslařští mistři bedlivě střeží svoje „výrobní tajemství“ a jak brání cizím očím proniknout do jejich dílny.

Vitáček se plně zabývá svou oblíbenou činností až do konce života. Nedlouho před smrtí, když už byl těžce nemocný, prověřuje všechny nástroje ve Státní sbírce, která byla jeho „dítětem“. V archivech je zaznamenáno přesné datum této kontroly – 22.prosinec roku 1945. Za tři dny, když už jen těžko mohl vstát z postele, opravuje Stradivariho housle, patřící rovněž do exponátů Státní sbírky. 27.prosince je pak převezen do Kremelské nemocnice, určené jinak pro vysoce postavené osobnosti sovětského státu. Tam strávil téměř dva měsíce a tam také zemřel. Bylo to 16.února roku 1946. Hrob J. F. Vitáčka je na moskevském Vveděnském hřbitově vedle hrobu jiného velkého Čecha – Váši /Ivanoviče/ Suka.

Jevgenij Vitáček – Čech původem, který našel v Rusku svou druhou vlast, svojí mnohostrannou činností houslařského mistra, výzkumníka a pedagoga v podstatě založil ruskou houslařskou školu. Jeho přínos k rozvoji ruského hudebního umění je velký a zasahuje různá odvětví hudby. Tisíce ruských hudebníků hrají na jeho nástroje a mnozí z těchto hudebníků jsou známými interprety v hudebním světě. Mnoho současných ruských houslařů se buď přímo pokládá za Vitáčkovy žáky, nebo využívá jeho poznatků a vědomostí, které tento velký Čech nezištně věnoval ruské hudební kultuře.

Vitáček po sobě zanechal velké vědecko-literární dědictví. Do něho patří: Monografie o Státní sbírce, poznatky o dřevu, laku a podkladu vynikajících starých mistrů\*/3/, výzkumy o tloušťce desek, cyklus o smyčcových hudebních nástrojích pro konzervatoř a hudební učiliště, řada článků pro Technickou encyklopedii a Velkou sovětskou encyklopedii, materiály pro učebnici houslařského umění, populární články, uveřejněné v novinách „Sovětskoje iskusstvo“ a časopisech „Ogoňok“ a „ Sovětskij kompozitor“. Vitáček kromě toho zpracoval materiály pro práci **„Typické zvláštnosti nástrojů starých mistrů a zásady jejich**

\*1). „Pravda“ ze 6.března 1946, číslo 55.

\*2). Jedním z mnoha žáků F. J. Vitáčka je i můj otec, skladatel Vjačeslav Grochovskij starší, laureát Evropské ceny G.Mahlera a Světové ceny A. Dvořáka.

\*3). Tato monografie je podle slov I. Jampolského „biblií“ houslařů.

**stavby**“ – práce velké, založené na výsledcích mnohaletých zkoumání. Velmi zajímavé jsou i podrobné měrové popisy, kresby a popisy každého nástroje, zasluhujícího pozornosti, který se dostal do jeho rukou; tyto údaje shromažďoval Vitáček během své celé tvůrčí životní cesty. Počet těchto údajů, uchovávaných v mistrově archivu je nevyčísitelný. Samotný archiv J. Vitáčka se nachází v Ústředním Státním literárním archivu v Moskvě.

Ve všech uvedených pracích jasně vynikají všechny rysy mistrovny tvůrčí a vědecké osobnosti: přesnost a jasnost charakteristik, ohromná pozorovací schopnost a výborné umění předávat svoje zjištění a výsledky svých pozorování. Vitáček se snažil rozšířit svou zkušenost a učinit ji široce přístupnou všem zájemcům o problematiku hudebního nástrojářství a zhotovování smyčcových nástrojů. Říkal: „Vím, že se mají dělat housle, které se vyrovnají zvukem italským, ale nevím proč. To je pochopitelné, poněvadž zatím neexistuje vědecká teorie o stavbě houslí“. Sám Vitáček vysvětluje tuto situaci tím, že výzkumem složitých teoretických otázek, týkajících se akustiky houslí, „se zabývá buď učený fyzik, člověk vědy, který obvykle nemá příliš smyslu pro hudbu, nebo hudebník-amatér, který zase nemá patřičné vědecké znalosti“\*/1/.

Proto při předávání svých bohatých zkušeností a sdělování zákonitostí, přesně vypořádaných na nejlepších vzorech nástrojářské tvorby, se Vitáček nesnaží dávat jim punc vědecké teorie. Nejednou zdůrazňoval, že jím shromážděný rozsáhlý praktický materiál může posloužit jako podnět k myšlence na výzkum a čistě vědecké zpracování otázek, spojených se stavbou smyčcových nástrojů. Když se vracel k historii houslařského umění a jejím zdrojům, pak poukazoval na důležitost a aktuálnost studia tvorby mistrů-klasiků, kteří zhotovovali nástroje, které si plně zachovaly svůj umělecký význam až po naše časy.

Poněvadž byl jedním z neaktivnějších představitelů české houslařské školy jako mistr, pedagog a organizátor, Vitáček jako výzkumník pak věnoval hlavní pozornost klasice, s výhledem, že vytvoří zvláštní práci ke splývání ruské a české houslařské kultury. Je velká škoda, že náhlá mistrova smrt mu nedala možnost tyto úmysly uskutečnit a shromáždit připravené materiály do velké obsažné práce.

Ve svých přednáškách a tvůrčích setkáních s jinými hudebníky\*/2/ J. Vitáček nejednou hovořil o svém úmyslu napsat knihu, věnovanou základním otázkám teorie a historie houslařského umění – knihu, která by zdůrazňovala tvůrčí a umělecký význam houslařské profese. Podle autorova záměru měla tato kniha také sloužit jako pomůcka k provádění expertiz a rovněž plnit jakousi popularizační funkci k dané oblasti hudebního nástrojářství. Zdůrazňoval důležitost studia historie tohoto oboru na základě tvorby největších mistrů, kteří zhotovili svoje vlastní charakteristické druhy nástrojů.

V závěru kapitoly bych chtěl říci následující: v předešlých kapitolách dané práce jsme hovořili o význačných hudebnících, dirigentech, interpretech a skladatelích a v této kapitole jsme se seznámili s poněkud jiným druhem hudebního umění – s uměním zhotovování hudebních nástrojů. Když hovoříme o vlivu takových vynikajících českých hudebníků jakými byli E. F. Nápravník, V. I. Suk, J. Přibík, J. Hřímálý, J. A. Mareš, U. O. Avránek a dalších na ruské hudební umění, pak trochu zapomínáme, že i v jiných oblastech hudební kultury dostalo ruské umění významné dárky od českých hudebníků. Když tedy máme spravedlivě ocenit přínos Jevgenije Vitáčka pro ruskou houslařskou školu, pak i tenhle přínos je krásným, neopakovatelným dárkem velkého mistra své druhé vlasti.

Chtěli bychom věřit, že nástroje „českého Stradivariho“ budou i nadále těšit milovníky hudby celého světa svou nepřekonatelnou intonací, svými výraznými barvami a dokonalostí

\*1). B. Dobrochotov: „Hovory s J. F. Vitáčkem“, rukopis. Ústřední Státní literární archiv.

\*2). J. Vitáček: Umění Stradivariho. „Muzyka“ ze 16. prosince 1937.



svých forem. Vitáčkovy nástroje jsou nejlepší památkou na svého tvůrce - jednoho z největších houslových mistrů, kteří působili v Rusku.

listy. Klamrot byl německé národnosti, žijící od roku 1851 v Moskvě. Více než 40 let /1856-1901/ byl činný ve Velkém divadle, kde stále vystupoval jako sólista. V.Suk, který sám dva roky působil jako koncertní mistr, mnohé z Klamrotova repertoáru znal. Sukovi se zvláště líbila svéráznost, procítěnost a kouzlo Klamrotovy interpretace. To všechno otevíralo Sukovi nové možnosti uměleckých řešení a obohacovalo jeho interpretační zkušenost.

Mezi jinými výbornými hudebníky-sólisty té doby je třeba vyzvednout houslistu V.V.Bezeckirského a flétnistu F.F.Buchnera. Suk se spřátelil také s Avránkem. O tomto pozoruhodném hudebníkovi bychom se měli zmínit podrobněji. Ulrich Avránek absolvoval Pražskou konzervatoř v roce 1870, pak odejel za prací do Ruska, kde pracoval v divadelních souborech v Astrachani, Kazani, Samaře, Saratově, Charkově a v Nižním Novgorodě. Nakonec na Altaniho pozvání začal pracovat ve Velkém divadle v Moskvě. S jeho příchodem se úroveň sboru Velkého divadla nejen zvýšila, ale podstatně změnila lepším směrem a mnozí posluchači téměř nepoznávali v tomto novém, přesně sehraném mechanismu dřívější nesourodý, často nesehraný sbor starého typu. Avránek byl mimo jiné i výborným violoncellistou.

Dále se Suk spřátelil i se svým krajanem R.I.Erlichem /1866-1924/, absolventem Pražské konzervatoře ve třídě violoncella profesora F.Hegenbarta. Tento 16-letý violoncellista stejně jako Suk úspěšně prošel konkurzem do orchestru Velkého divadla, kde byl zařazen jako koncertní mistr orchestru. Zde strávil asi 40 let své tvůrčí činnosti. Byl to člověk vzácného osobního kouzla, výjimečných osobních kvalit. Brzy si získal hudební veřejnost Moskvy svým mistrovstvím, vynikající profesionalitou a procítěností interpretace. Spolu se Sukem se účastnil všech koncertů, sdílel všechny jeho radosti a neúspěchy prvních let života v Rusku, které se stalo pro oba hudebníky něčím jako druhou vlastí.

Kolem roku 1880 se život hudebníků divadla ubíral dvěma rozdílnými směry, a to směrem operním a směrem symfonickým. Tím, že se orchestr účastnil koncertu RHS, značně zvyšoval svou kvalifikaci. Od roku 1882 řídil koncerty známý německý dirigent M.Erdmannsdörfer. Tento vždy pečlivě studoval hudební díla nejrůznějších stylů a v důsledku toho přístup členů orchestru k věci musel být co nejzodpovědnější.

Už v první sezóně 1882-1883 se Suk účastnil provedení pod Erdmannsdörferovým řízením takových děl jako Třetí, Páté, Sedmé a Osmé Beethovenovy symfonie, k těm přistoupily předehry „Egmont“ a „Leonora №3“, Čtvrtá, Šestá a Devátá symfonie a také symfonie „Jupiter“ W.A.Mozarta. Na programu symfonických koncertů těch let – hovoříme o období od roku 1882 do roku 1885 – vystupovala tvorba skladatelů-romantiků Schuberta, Webera, Mendelssohna, Wagnera, Brahmsa a Schumanna, rovněž zněla hudba Liszta, Dvořáka, Berlioze, Saint-Saënsa a dalších. Kromě toho byla Sukova sluchová zkušenost obohacena množstvím ruské hudby, byl to Valčík-fantasia, „Aragonská jota“ M.I.Glinky, symfonická báseň „Tamara“ a předehra na tři ruská témata M.A.Balakireva, Intermezzo, úryvky z opery „Chovanština“ M.P.Musorgského, „Ve Střední Asii“ A.P.Borodina a symfonie a další díla A.G.Rubinštejna. Uváděn byl rovněž N.A.Rimskij-Korsakov - symfonický obraz „Sadko“, dále P.I.Čajkovskij - tři svity a První symfonie, fantasia „Bouře“ a slavnostní předehra „1812“. **Provedení kantáty „Moskva“ P.I.Čajkovského orchestrem Velkého divadla, který řídil E.F.Nápravník a ve kterém V.Suk hrál první housle, je historické tím, že se zde setkali a spolupracovali oba nás zajímající hudebníci – V.Suk a E.F.Nápravník.** Koncert se konal v Granovitém sále moskevského Kremlu a těšil se neobyčejnému zájmu kritiky a moskevské hudební veřejnosti.

Nesmíme opomenout ani další vynikající sólisty, kteří dosti často s orchestrem vystupovali - L.Auer, I.Hřimali, I.Kotek, S.Barcevič, V.Fitzengagen, A.Brandukov, D.Popper, E. d'Alber, A.Rubinštejn, S.Tanějev a H.von Bülow. Orchester byl také často zván na koncerty Filharmonické společnosti, kde často vystupovali pozvaní pohostinští dirigenti, což představovalo

téměř vždy nové podněty pro práci orchestru.

Avšak základní školou pro V.Suka byla přece jen jeho práce ve Velkém divadle. V první sezóně Altani obnovil představení - Mozartova „Dona Juana“, který byl uveden 19.listopadu roku 1882 a rovněž Glinkova „Ruslana a Ludmilu“ - 10.prosince 1882. Jako novinka v uvedené sezóně poprvé zazněla v ruštině Meyerbeerova „Afričanka“, a to 9.ledna roku 1883. V dalších letech byl repertoár doplněn následujícími operami: „Lazebník sevillský“ /15.září 1883/, „Karel Smělý“ / „Vilém Tell“ /11.listopadu 1883/ Rossiniho, „Evžen Oněgin“ Čajkovského /21.září 1883/ a „Nepřátelská síla“ Serova /23.října 1884/. Kromě toho musel orchestr pracovat na operách běžného repertoáru – „Život za cara“ Glinky, „Rusalka“ Dargomyžského, „Rogněda“ Serova, „Askoldova mohyla“ Verstovského, „Démon“ a „Makkabějští“ A.Rubinštejna, „Aida“, „Rigoletto“ a „Traviata“ Verdiho, „Hugenoti“ Meyerbeera, „Faust“ Gounoda a „Fra-Diavolo“ Aubera.

S.Kruglikov, známý moskevská hudební kritik, o 20 let později v dopise Altanimu vzpomíná: „Velmi mě zajímaly Vaše první kroky v Moskvě a upozorňoval jsem v tisku, jak hned po dlouhé době spánku se probuzená moskevská operní scéna zlepšila“ /105/6,158/.

Velké divadlo svým každodenním životem dávalo V.Sukovi šťastnou možnost kontaktů s vynikajícími hudebníky, kritiky, pedagogy a režiséry. Mohl sledovat a slyšet, jak pracují na scénických obrazech a výraznosti vokálního partu umělci M.N.Klimentovová /první interpretka role Taťany v „Evženu Oněginovi“, E.K.Pavlovská /Marie v „Mazepovi“, Rozina/, P.A.Chochlov /Oněgin/, D.A.Usatov /Lenskij, Almaviva/ a B.B.Korsov /Mazepa, Don Juan/. Zde také na inscenaci svých oper pracovali A.Rubinštejn /“Makkabějští“, premiéra 23.února 1883/ a **Nápravník /“Nižegorodci“, premiéra 30.listopadu 1884/**, ve druhé polovině ledna roku 1884 pak na zkouškách opery „Mazepa“ byl přítomen Čajkovskij, premiéra této opery se konala v Moskvě 3.února roku 1884.

Seznámení se s procesem práce na operách, ujasňování si úmyslů a přání autorů dalo V.Sukovi jako autorovi opery a symfonických děl velmi mnoho, stejně jako vedoucímu operního kolektivu.

V těchto letech tvoří Suk četná díla, jak velká, tak i malá co do formy. Mezi nejvýznamnější díla uvedeného časového období patří symfonická báseň „Jan Hus“, Slovanské tance, Dramatická předehra, Slavnostní pochod – toto vše pro symfonický orchestr. Ze zajímavých děl pro komorní orchestr je třeba zmínit dvě serenády a „České písně“. Z komorních skladeb je pak třeba uvést dva kvartety, klavírní kvintet, instrumentální skladby, dále romance, z nichž mnohé byly vydány v různých hudebních vydavatelstvích.

Sukovi se podařilo dosti rychle dosáhnout ve skladatelské oblasti značných úspěchů. Jeho díla jsou uváděna – a co je důležité – s dosti velkým úspěchem. Jako jedna z jeho prvních skladeb uváděných v Rusku zazněly jeho „České lidové písně“ pro smyčcové kvarteto /tehdy v provedení Suka, Kratiny, Vichera a Erlicha/, dále dvě písně – „O nevěstě“ a „Černé oči“ - v interpretaci pěvce A.Barcala a autora. Po úspěchu uvedených děl se o mladého talentovaného skladatele začala vážně zajímat moskevská Filharmonická společnost a nabídla mu, aby uvedl něco ze svých větších děl. Tisk té doby /144/1, 146, 154, 160/11/ reagoval na první veřejné vystoupení mladého umělce velmi příznivě. Kromě výborné kompozice byl zdůrazňován jeho nevšední dirigentský talent: „V.Suk se i zde předvedl výborně,“ - psal recenzent. – „Může z něho být schopný a vynikající dirigent“. /154/.

Na rozdíl od běžné práce houslisty v orchestru, i když Velkého divadla, v roli dirigenta a skladatele se Suk cítil zcela jinak, tuto činnost prožíval s velkým duševním, vnitřním nadšením, což se samozřejmě odráželo na obsahu jeho hudby.

V té době Suk začíná vážně pomýšlet na kariéru skladatele a dirigenta. Současně byly všechny jeho myšlenky spojeny pouze s Moskvou. Jen tím je možno vysvětlit fakt, že v roce 1884 odmítá Suk nabídku na místo druhého dirigenta v Kyjevské opeře /166,21/. V té době se vážně uvažovalo o uvedení jeho skladeb v Moskvě a o jeho skladatelském nadání se už začíná hodně mluvit.

Sukovy skladatelské úspěchy se staly známými i v jeho vlasti. Tak například z dopisu z datem 3. října 1884 /166,21/, který Suk dostal od známého českého houslisty, profesora Moskevské konzervatoře **J.V.Hřímálého**, se dovídáme, že tento mu naléhavě radí, aby pro něho složil houslový koncert.

Tuto myšlenku vřele podporoval i přítel a spolužák Sukův z Pražské konzervatoře, vynikající houslista, „český Paganini“ – **F.Ondříček**, který přijel do Ruska na pohostinská vystoupení v prosinci roku 1884. Ale Suk si nejspíše uvědomil, že pro vytvoření nějakého většího díla v podobném žánru nemá prozatím ani potřebnou zkušenost, ani tvůrčí rozhled. Avšak ani perspektiva působit celý život jako hudebník v orchestru ho nelákala. A Suk začíná všechno pečlivě zvažovat...

Jeho volba dopadla ve prospěch dirigentské kariéry. A co přispělo k Sukovu výběru právě v oblasti dirigování? Znal totiž jako hudebník-praktik, houslista do nejmenších podrobností orchestr a díky své fenomenální paměti znal téměř nazpaměť celá znění partitur. Kromě toho měl Suk výborný pozorovací talent, mohl vyprávět, jak studovali partitury a jak pracovali s orchestrem a sborem takoví vynikající dirigenti jako byli **Avránek, Altani, Bevignani, Erdmannsdörfer, co vyžadovali od orchestru Nápravník, Čajkovskij, A.Rubinštejn a další...** Jako hudebník-umělec usiloval Suk o něco více, než jen o hru v orchestru: nestačily mu už jen housle, chtěl celý orchestr.

Proto tedy přechod V.Suka od interpretační činnosti k dirigentské proběhl tak organicky a lehce. Byl prostě k tomuto přechodu vnitřně připraven. Když už se rozhodl co nejrychleji začít svou dirigentskou činností, v podstatě „nový život“, zanechává bez váhání výhodné místo ve Velkém divadle. Dává před ním přednost ne právě snadné cestě operního dirigenta provinčních divadel. Je třeba říct, že jeho volba se ukázala správnou. Už při jeho prvních vystoupeních jeho dirigentská „hvězda“ doslova zazářila na ruském hudebním nebi. Během 20 let tohoto působení objel Suk téměř celé Rusko, střídal města, hudební tělesa, představoval a vychoval celé orchestry, seznamoval publikum ohromné země s velkým operním uměním – přičemž pro mnohé to byl první zážitek.

Tři roky práce v Moskvě sehrály beze sporu velkou roli ve formování Suka jako hudebníka. Byla to léta v prostředí, ve kterém se rozvíjel Sukův talent, obohacovala se jeho zkušenost, rozšiřovaly se jeho znalosti a zvyšovala se úroveň uměleckých kritérií. Během svého pobytu v Rusku a kontaktů s uměleckou inteligencí si Suk osvojoval mnohé pokrokové myšlenky, které v té době byly blízké ruskému umění. Díky tomu, že rychle zvládl ruský jazyk a že si získal velké množství ruských přátel se prakticky v zemi přestal cítit jako cizinec. Jako člověk od přírody upřímný a přátelský, pro které Rusové mají výraz „otevřená duše“, Suk přijímal všechno to dobré, co kolem sebe viděl a potom ve svých vztazích to lidem vracel.

Koncem února roku 1885 přijeli do Moskvy dva známí ruští umělci – herec **V.N.Andrejev-Burlak** a pěvec **P.I.Bogatyrev**. Ti se rozhodli společně založit na příští sezónu pro Charkov operní a dramatické těleso, proto prováděli nábor herců, seznamovali se s tvůrčí mládeží v konzervatoři a v divadlech a když byli ve Velkém divadle, nabídli V.Sukovi a P.A.Ščurovskému místa dirigentů v jejich podniku. Organizátoři měli v plánu uvedení následujících oper: „Život za cara“ Glinky, „Askoldova mohyla“ Verstovského, „Démon“ A.Rubinštejna, „Evžen Oněgin“ Čajkovského, „Aida“ a „Trubadur“ Verdiho, „Carmen“



Bizeta a celou řadu dalších oper. Z této lákavé nabídky se Sukovi málem zatočila hlava. Zatím bylo rozhodnuto o uvedení „Hugenotů“ Meyerbeera, „Fausta“ Gounoda a „Života za cara“ Glinky.

V době, která zbývala do zahájení sezóny, se Suk s vytrvalostí a energií jemu vlastními pustil do studia partitur. Mnohé už znal z poslechu. Mnohé pak věděl od Altaniho: gesta, požadavky na různé skupiny nástrojů, práce s pěvci, sborem... - a to se mu zdálo zcela dostačujícím. Později Suk pochopil, jak velmi se mýlil, když si myslel, že o dirigování už ví prakticky vše. V praxi se totiž všechno ukázalo být úplně jiným.

Když tedy Suk přijal nabídku Bogatyreva a spol., požádal písemně ředitelství Velkého divadla o uvolnění z pracovního poměru „v souvislosti s přestupem do Ruské opery v Charkově ve funkci kapelníka s datem od 8.srpna“/181/4/ a ředitelství Velkého divadla 1.srpna jeho žádosti vyhovuje /181/5/.

Charkov byl v té době jedním z velkých kulturních center Ruska. Byla zde univerzita s vynikajícími vědci, v roce 1871 zde byla založena pobočka Ruské hudební společnosti, potom otevřeno hudební učiliště a založen symfonický orchestr. Ve městě bylo několik divadelních budov a jedno z nejstarších dramatických divadel v té oblasti. Vystupovali zde pohostinsky P.A.Strepetovová, T.Salvini, občas sem zajížděla různá operní tělesa.

V tom roce, když sem přijel V.Suk, v Charkově kromě operního a dramatického tělesa Andrejeva-Burlaka a Bogatyreva, které hrálo v divadle Ďukovové a v Novém operním divadle Komerčního klubu, vystupovaly divadelní skupiny v letním divadle „Tivoli“, dále divadelní těleso Něvského v Lidovém divadle. Andrejev-Burlak a Bogatyrev, kteří chtěli pracovat „ve velkém“, nešetřili na tento účel penězi. Když nahlédneme do tisku té doby, dozvíme se, že ještě před prvním představením věnovali na divadlo více než 20 000 zlatých rublů, což byla na tu dobu ohromná částka.

Ale už po prvních představeních – sezóna byla zahájena 9.září operou „Hugenoti“ – se ukázalo, že operní těleso je sestaveno z poloviny z nováčků, kteří nedávno vyšli z konzervatoře, z poloviny pak z osob, které svoji uměleckou kariéru končily. Tisk té doby o zahájení činnosti nového tělesa píše:

„V nevyváženém operním tělese je zárodek neúspěchu opery. Proto také se publiku opera líbila mnohem méně, než v minulých letech za pánů Rappoporty, Palčinského a Medveděvových. Proto se nedá říci, že by ten nebo jiný umělec měl velké nedostatky, protože vcelku si odnáší publikum z opery dojem, jaký má člověk ze studentských zkušebních představení. Kromě toho velkým nedostatkem opery je absence zkušeného dirigenta. Je sice pravda, že pan Suk je velmi schopný, nadaný hudebník; ale dirigentskou taktovku má v ruce poprvé, takže nemůže dobře řídit ani pěvce, ani orchestr. A naše nová opera, právě proto, že je napolovinu složena z nováčků, potřebuje dobrého dirigenta“/161/1b/.

Jiný recenzent má o mladém dirigentovi V.Sukovi trochu lepší mínění:

„Z kapelníků je třeba zmínit p.Ščurovského a p.Suka, známého moskevskému publiku. P.Suk je ještě mladý, ale velmi nadaný kapelník. Řídí orchestr s velkým uměním i v těch nejobtížnějších místech; například ve 3.dějství opery „Hugenoti“, jejíž finále je pokládáno pro dirigenta za zkušební kámen, se p.Suk projevuje hodný svého úkolu“/159/1b/.

Dnes už samozřejmě můžeme těžko posoudit, kdo z tehdejších recenzentů měl pravdu. Soudě podle ohlasů v tisku, měl Suk v práci velké problémy. I když orchestr sestával ze 45 osob a co do počtu nástrojů byl na tehdejší dobu pro provinční operu velký, přece jen to byli hudebníci ne příliš dobré úrovně. Nebyli mezi nimi žádní vynikající interpreti, kteří bývají v každém velkém seriózním symfonickém orchestru. Podle názoru jednoho kritika „kromě dvou hudebníků nejsou v orchestru žádní dobří sólisté. To se pak projevuje v těch případech, kdy opera vyžaduje sólo na některém hudebním nástroji. Celý večer se dalo pozorovat, že

orchestr ještě není sehraný a že si nezvykl na nového dirigenta“/159/1a/.

V provinčním divadle bylo třeba si zvyknout na mnohé: jestliže v Moskvě mohl Altani vyžadovat plnění všech svých uměleckých požadavků, poněvadž měl k dispozici výkonný a vysoce kvalifikovaný orchestr Velkého divadla, pak Suk v provinčním divadle, kde těchto možností byl zbaven, byl ve svých tvůrčích úmyslech velmi omezen a občas pro něho bylo obtížné vyžadovat od orchestru plnění i těch základních požadavků partitury. Suk už pracoval v provinčním divadle /v Kyjevě-pozn. autora/, ale tehdy šlo o práci houslisty v orchestru. Teď se ale Suk ocitl doslova na druhé straně „barikády“.

Měl fenomenální paměť, byla mu vlastní hudebnost, umělecká intuice – toto všechno znásobeno neuvěřitelnou pracovitostí mu pomáhalo s úspěchem mnohé problémy zvládnout.

Neúplné složení orchestru, jeho chudost a různorodost, nepřiliš vysoká úroveň připravenosti hudebníků, nesehranost souboru, pomalá reakce, problémy v chápání dirigentových úmyslů a mnoho jiného, co nazýváme „nízká kultura orchestru“ – to bylo to první, s čím se Suk v Charkově setkal, s čím se i dále potýkal i v jiných ruských divadlech. Musel vynakládat velké úsilí, aby „dal kolektiv dohromady“, aby ho sjednotil za účelem dobrého výsledku a aby mu vštěpoval „hudební orchestrální kulturu“. Bohužel, ale často musel Suk poté, co se mu podařilo vytvořit nový orchestrální kolektiv, odjet za prací do jiného města a... tam tuto svou nesnadnou práci začínat znovu. Suk zasvětil všechnen svůj tvůrčí život práci pro orchestr, zvyšování jeho kvality a interpretační kultury. V tomto jeho úsilí ho podporovali takoví vynikající čeští dirigenti, působící v Rusku, jako **J.V.Přibík**, **J.O.Palice** a jiní dirigenti, kteří souhrou osudu velkou část svého života strávili pracovně v provincii a měli stejné potíže jako Suk.

Byl ještě jeden problém, se kterým se Suk při své práci v provinčních divadlech musel potýkat a tím byla práce s pěvci, kteří nepřiliš rádi studovali nové party. Někdy se stávalo, že Suk musel s každým pěvcem procházet jejich party takt po taktu zvlášť! V takových případech už šlo nejen o vysoce uměleckou interpretaci díla, ale o banální studování textu, cvičení rytmu a dynamických nuancí!

Mladý dirigent se setkával i s jevem pro provinční scény typickým, a tím bylo velké množství představení v sezóně a jejich časté střídání, což velmi ztěžovalo nebo vůbec zbavovalo možnosti inscenaci do detailů propracovat. Vyžadovalo to neuvěřitelné vypětí sil během zkoušek na představení, zručnosti, šikovnosti a umění „dát za několik dní představení do pořádku“. Muselo se brát v úvahu, že pěvci měli různou přípravu, scénické nadání a dirigent z nich musel vytvořit sladěný soubor. V té době se režisérství nepřikládalo větší význam a dirigent tedy vlastně do určité míry plnil funkci režiséra. Všechno záviselo na kapelníkovi. Ten musel vysvětlit i partituru, i hudební dramaturgii a nakonec vytvořit ucelené představení.

Líbivý, i když značně „otřepaný“ italský a francouzský repertoár se hodil jak pěvcům, tak i pokladnám majitelů divadel. Avšak jeho stylistická jednotvárnost neposkytovala možnost růstu ani pěvcům, ani dirigentovi, zužovala tvůrčí obzory a práci měnila na rutinu. Boji s ní, zápasu za nový repertoár – tomu bude Suk věnovat všechny svoje síly, v tom je objevovatel nových, neprobádaných „výšek“.

Poněvadž v provinčních městech neexistovalo profesionální ohodnocení, správná a objektivní kritika, byl interpret zbaven opravdových uměleckých cílů, v úsilí o dosažení lepší umělecké úrovně byl ponechán sám sobě a sebekontrola byla ponechána také na něm, jak se s ní vypořádá. Tisk v té době mohl dirigenta i vynést i jej zničit v očích veřejného mínění. Proto bujela servilnost vůči tisku a úsilí být s ním v dobrých vztazích. Váša Suk se na toto téma vyjádřil následovně:

„Ale vždyť tohle /podlízavost-pozn. autora/ je hanebnost! Je to nedůstojné dobrého hudebníka. Altaniho jsem měl rád proto, že se nikdy nevtíral do přízně recenzentů!...“/175/41/.

V té době se plně projeví rysy, bez kterých by nebylo V.Suka-dirigenta: vůle, vytrvalost, pracovitost, soustředěnost a plné sebeobětování; schopnost podívat se na sebe kriticky a výjimečná náročnost ve všem a na všechny, v první řadě ale na sebe samého. Jeho intelekt a bezvadně vytříbený vkus ho vedl k tomu, že se nejen nepodřizoval banálnímu vkusu herců z malých měst, ale nacházel v sobě stále sílu je vychovávat. Zároveň se sám dále vzdělával. Když se ho jednou po mnoha letech zeptali, proč se mu tak nádherně daří opery Čajkovského, odpověděl: „V tom mi byl nápomocen sám Petr Iljič. Při setkáních s ním jsem se ho vždycky zeptal na to nebo jiné místo v jeho hudbě, které mi nebylo zcela jasné. Někdy to odbýval jen poznámkou, jako že „vždyť vy to víte stejně jako já“. Ale potom přece jen mi začal moje pochyby vysvětlovat. A co je hlavní, poučil mě, že ty dvě opery / „Evžen Oněgin“ a „Piková dáma“ - pozn.aut./ je třeba hrát trochu volným tempem. To podle něho umožňuje udělat hudbu zpěvnější. A právě zpěvnost je zárukou úspěchu těchto oper. Ale zároveň mi Petr Iljič vyjádřil velmi důležitou výtku na příliš velkou dynamiku orchestru. A já jsem v mládí opravdu zatěžoval orchestr hlasitou hrou, zvláště u dechových nástrojů. Takže po besedě, kde mě Petr Iljič na toto upozornil, jsem téměř hned změnil svůj způsob dirigování orchestru“/175/8L/.

V tomto směru je názorné Sukovo vyjádření **ke srovnání tempa u E.Nápravníka a u něho samotného**: „*Nápravník měl ve zvyku, - říkal Suk, - interpretovat pomalá tempa poněkud rychleji, zatímco rychlá naopak pomaleji. A u mne to bývalo naopak: pomalá tempa jsem interpretoval s rozvahou a u rychlého tempa jsem se nebál zdůraznit jeho živost*“/152/1/.

A ještě s něčím se musel Suk potýkat ve své první sezóně, a to byla nedokonalá, krajně neprofesionální organizace nebo zase z druhé strany „přehnané“ hospodaření impresáriů, kteří měli nad divadelním tělesem neomezenou moc. Jedni si mastili kapsy na úkor nelitostně využívaných herců, druhí pak pohořeli z různých příčin, jak subjektivních, tak objektivních, na vině byla malá návštěvnost divadla, nedostatek nezbytných profesionálních vlastností u sólistů-pěvců, nepřízeň místních úřadů a tisku nebo ekonomické a finanční potíže. Divadelní tělesa obvykle jakžtakž dožila do konce sezóny a pak se rozpadla. Ale muselo tomu asi tak být, že i Suk měl zkušenost s krachem divadelního podniku:

v jedněch charkovských novinách byl uveřejněn dopis, podepsaný téměř všemi operními umělci, ve kterém tito prohlašovali, že od 30.září s Charkovskou operou končí, protože dva měsíce pracovali téměř bezplatně na p.Bogatyreva /impresária divadla – pozn.aut./ a jeho věřitele. Umělci chtěli pokračovat v činnosti sami, ale v tom případě by na sebe bývali museli převzít dluh ředitelství ve výši 18 000 rublů, což samozřejmě pro ně nebylo možné /161/1v/. Jeden z novinářských kritiků té doby, když vyjadřoval čtenářům svou lítost nad ztrátou operního tělesa, napsal: „Ještě víc je člověku líto těch umělců, kteří kvůli krachu vlastně jsou vyřazeni z divadla, poněvadž naděje na získání nových angažmá uprostřed sezóny je nulová“ /155/1b/.

Chudák kapelník, stejně jako jeho umělci, zůstal bez groše v kapse /peníze nebyly vyplaceny ani jemu/, bez místa, bez práce, samotný v cizí zemi, v cizím městě....Zdalo se, že tohle bylo první varování! Ale Suk už měl před sebou vytčený životní cíl.

Ale úplně tak sám Suk v Charkově nebyl. Byli tam někteří jeho krajané a bývalí spolužáci, kteří s ním spolupracovali – byl mezi nimi například i A.Jiránek – a značně mu pomohli, zvláště ve finančních otázkách, vždyť po krachu divadelního podniku zůstal Suk vlastně zcela bez peněz. Na radu svých přátel začal dávat hodiny hudby v bohatých rodinách a takto si na nějakou dobu zajistil svou existenci.

Soukromé hodiny, různé všední problémy a kontakt s přáteli – toto všechno však bylo pro

Suka jaksi druhořadé: tvůrčí elán zůstával a přání skládat hudbu ho neopouštělo. Ve svém dopise do vlasti z 26.dubna 1886 Suk popisuje svoje setkání a známost s vynikajícím německým houslistou **A.Wilhelmem**, který v té době v Charkově pobýval na pohostinských vystoupeních. Německému houslistovi se Sukova díla natolik zalíbila – jedná se především o skladby „Jan Hus“ a „Lístek do alba“, že po svém návratu do Berlína doporučil vydavateli Schlesingerovi, aby skladby mladého českého autora vydal./166,29/. Podpora ze strany takové osobnosti, smlouva o vydání děl, uznání ze strany českých a ruských přátel vyvolaly v Sukovi nadšení, se kterým se pustil do nových tvůrčích nápadů s pevným rozhodnutím tyto nápady realizovat.

Přibližně ve stejné době začíná Suk pracovat na opeře „Lesní car“ na námět vzatý z romantické básně K.H.Máchy. Tato opera je první v Sukově tvorbě a možná proto k ní měl autor důvěrný a zvláštní vztah.

Téměř každý rok do roku 1914 a potom od roku 1923 do roku 1932 trávil Suk letní měsíce ve vlasti, kde ho netrpělivě očekávali rodiče a sourozenci, přátelé a známí. Přivázel čerstvé novinky z Ruska, často vystupoval před svými krajany a ti na něho byli velmi hrdi, zvláště pak na fakt, že úspěšně působí v samotném Velkém divadle v Moskvě. Velkou roli v Sukově vývoji jako hudebníka sehrál J.V.Frič, se kterým Suk dlouho a plodně spolupracuje. Frič jako představitel tvůrčí inteligence vštípl Sukovi nanejvýš demokratické názory na umění a na hudbu zvláště. Frič zemřel v roce 1891 a pro Suka jeho smrt znamenala velkou ztrátu, o čemž ve svých vzpomínkách nejednou píše.

Vraťme se ale k Sukově osobnosti. Byl sice nucen se často zabývat na hodinách dosti průměrnými a nenadanými žáky, ale nikdy neztrácel naději, že se vrátí do opery. A taková příležitost se naskytla. V roce 1886 se připojuje ke kočující divadelní skupině M.J.Medveděva. Podívejme se podrobněji, co to bylo za divadelní skupinu. Podobné kočující skupiny se zpravidla vytvářely na nepříliš dlouhou dobu a rozpadaly se na konci krátkých sezón. Kvůli vratkosti a existenční nejistotě se pracovalo i v létě. Jezdilo se většinou po centrálním Rusku; ale častěji po jihu země, kde oblasti byly bohaté, zámožné a teplé. Tady se dalo i vydělat, i upevnit si zdraví a kdo bral s sebou celou rodinu, mohl si udělat i zásoby na zimu. Pokud jde o úroveň takových skupin, tak pak nebyla zpravidla velmi vysoká. Skupina byla doprovázena obyčejně malým orchestrem, kterému se stále nedostávalo nástrojů. Repertoár byl obvykle rutinní, zpěváci průměrní, protože kolektiv byl doplňován z herců, kteří se z těch či oněch důvodů operním divadlům nehodili. A právě s takovým – s dovolením – „kolektivem“ musel Suk pracovat, často až do úmoru, protože počet představení za den dosahoval někdy až tří! Všechno toto samozřejmě nemohlo vyvolávat u mladého dirigenta nadšení, ani ho uspokojovat, poněvadž přece usiloval o pevné zajištění a působení ve Velkém divadle. Nespokojený, zklamaný a není divu že trochu unavený od nepřízně osudu v roli provinčního operního dirigenta se Suk rozhoduje „usadit se“ na nějakém místě, trochu „se vzpamatovat“ a pustit se do nějaké trvalé seriózní práce. A tímto místem se stává přímořské město Taganrog, známé v té době jako jedno z nejvýznamnějších kulturních center na jihu Ruska; tam byl Suk pozván ředitelem místní pobočky RHS. /166,23/.

Taganrog byl tehdy mezinárodním obchodním přístavem. Zasluhou místních zahraničních kupců – hlavně Řeků a Italů – ve městě působila italská opera. Tak tedy ještě do poloviny let 1870 se obyvatelé Taganrogu mohli obecně kochat melodickou lyrikou Verdiho, Donizettiho, Rossiniho, Belliniho a dalších italských skladatelů. Ve městě bylo velmi rozšířeno i domácí provozování hudby, byly pořádány četné večery komorní hudby. V době příjezdu Váši Suka zde ještě byla živá vzpomínka na pohostinská vystoupení ruské operní skupiny, čile byla provozována opereta, zesílil zájem o drama. Obyvatelé města byli svědky vystoupení tako-

vých známých umělců, jakými byla D.Artot, dále umělci Auer, Tanějev, Bezekirskij a mnozí další.

Ve městě často zněla i symfonická hudba – v zimě v prostorách divadla a v létě v městském parku, kam byl volný přístup. Takže z hlediska kulturní úrovně se nedá v žádném případě říci, že by Suk přijel na nějaké „prázdné místo“. Do jeho příjezdu sehrála v hudebním životě Taganrogu velkou a plodnou roli mnoholetá a úspěšná činnost zahraničních dirigentů - Kleffela a zvláště Molla./76/. Zajímavý je ten fakt, že v té době v Taganrogu pobýval i později světově známý spisovatel Anton Pavlovič Čechov. Ten byl samozřejmě tehdy ještě mladý.

Avšak vraťme se k Sukovi. Ten si Taganrog hned z celého srdce zamiloval. Malebné, nepříliš velké město na břehu Azovského moře ho zaujalo. Práce se symfonickým orchestrem ve srovnání s operou vyžadovala méně času a dávala možnost zabývat se tvorbou, ve které Suk tehdy viděl svoje poslání. Kromě toho se naskytovala možnost prověřovat si svoje umění v praxi.

Suk – mladý, plný energie a síly se aktivně ujal svých dirigentských povinností. Vedení orchestru se pro něho stalo důležitou školou, nebyl zde žádný nikomu nepotřebný spěch jako tomu bylo v operním divadle. Mohl v klidu zdokonalovat svoje mistrovství a zlepšovat své návyky v řízení kolektivu. Suk se v praxi učil volit repertoár, sestavovat programy, studovat a provádět díla různých stylů. Nebyla to zrovna lehká práce, když vezmeme v úvahu nepříliš rozsáhlé složení orchestru. Ale Suk přece jen v této složité záležitosti dosáhl výborných výsledků. Z jednotlivých recenzí té doby můžeme posoudit, s jakým nadšením se mladý dirigent pustil do své práce. Dnes už je prakticky nemožné dopít se podrobností veškeré Sukovy činnosti v Taganrogu, ale zřejmě tam udělal velký kus práce. Až mnohem později, v lednu roku 1916 poslala taganrogská pobočka RHS Sukovi, který v té době už z města odjel, diplom čestného člena pobočky. Toto vyznamenání mu bylo uděleno 13.prosince roku 1915 „za zásluhy na poli popularizace vážné hudby mezi obyvatelstvem města Taganrogu ve funkci dirigenta symfonického orchestru Taganrogské hudební společnosti“./178/2/. 17.května roku 1935 v den 50 let hudební činnosti V.I.Suka, mu přišel z Taganrogu telegram následujícího znění: „Obyvatelé Taganrogu nezapomněli na mladého, talentovaného dirigenta hudební společnosti, plného života a posílají mu pozdrav a přání všeho nejlepšího“/58,50;178/1/.

Ale Suk se přece jen nemohl spokojit se sice dobře zajištěným ale jednotvarným životem v provinčním Taganrogu. Měl už za sebou úspěšnou práci v takových velkých městech jakými byly Kyjev a Moskva a toužil po něčem více....Přitahovaly ho velké věci, a tak se pokouší přejít na jinou práci. Když se dověděl, že v Alexandrovském divadle v Petrohradě hledají dirigenta, rozhoduje se účastnit se konkurzu na uvolněné místo a poněvadž k tomu byla potřebná doporučení vlivných hudebníků, obrací se Suk o pomoc k Čajkovskému, se kterým se dobře znal. Když tedy v létě roku 1888 byl ve vlasti v Čechách, posílá odtud Čajkovskému dopis, datovaný 29.července, ve kterém prosí Petra Iljiče o pomoc v uvedené záležitosti. Protože si nebyl jist, jestli dopis adresátovi došel, posílá ještě jeden dopis, a to 8.srpna z Petrohradu, ve kterém znovu prosí Čajkovského, aby mu byl nápomocen v uvedené věci. Petr Iljič na prosbu ochotně reagoval:

„Vážený kolego! – psal 5.září. – Pospíchám, abych Vás zpravil, že hned po obdržení Vašeho prvního dopisu jsem o Vás psal řediteli divadel a ten mi odpověděl, že ze své strany upozornil p.Pogoževa a skrze něho další osoby o mém doporučení pro Vás jako kapelníka. Teď napíšu ještě p.Albrechtovi. Doufám, že v konkurzu uspějete před všemi Vašimi konkurenty. Myslím, že se pan E.F.Nápravník mýlí, když soudí, že zde hraje roli protekce. Dejte mi, prosím, vědět, jakmile věc skončí. Odpovídám tak pozdě, poněvadž jsem nebyl doma a Váš dopis mě dostihl až včera. Upřímně oddaný P.Čajkovskij“./80,520/.

Bohužel se Nápravník, který dobře znal všechny „temné proudy“ v petrohradských divadlech, ve věci protekce nemýlil. Bez ohledu na výborné výsledky v konkurzu a přímluvy samotného Čajkovského, Suk dirigentské místo v Alexandrovském divadle nezískal. Zřejmě opravdu byly v pohybu skryté mechanismy zákulisního života. Kypící hudební život hlavního města by opravdu dal Sukovi mnoho užitečného, ale... Sukovi nevyhovovalo ani postavení dirigenta tzv. „přestávkové hudby“ v dramatickém divadle, kteréžto místo mu bylo nabídnuto ihned po neúspěchu v konkurzu. Jeho posláním byla opravdu opera, což zdůrazňoval například i Čajkovskij. Tento psal:

„...měl jsem příležitost zhlédnout opery v Charkově pod jeho řízením a jeho dirigentskému talentu **jsem se musel opravdu obdivovat**./podtrženo P.I.Čajkovským./. Při tom nijak nezveličuji; od té doby už uplynulo hodně let a jeho zkušenost se ještě zvýšila”/80,499/.

Neúspěch v konkurzu byl pro Suka hořkým zklamáním. Odjíždí do Simferopolu, kam ho pozvali na začátek sezóny, aby dirigoval operní a operetní skupinu, počemž – ještě zklamanější – se vrací do Taganrogu./166,26/. V dopisech svým blízkým ve vlasti v tom období převládá zklamání, touha po rodných Čechách a pochyby o správnosti zvolené cesty. A jen milovaná práce, do které se střemhlav vrhá, mu pomáhá najít východisko z hluboké vnitřní krize. V únoru roku 1889 ukončil Suk nanečisto operu „Lesní car“, takže pak mohl přistoupit k napsání partitury/166,33/.

V prosinci roku 1889 se Suk s Taganrogem loučí a odjíždí do Moskvy s nadějí na uvedení jím zakončené opery /partitura k té době už byla hotová – pozn.aut/. Ale uplyne ještě 10 a 13 let, než bude opera uvedena v Rusku a v Praze....A zatím je znovu umělcem „beze všech závazků“....

Ale Suk se postupně stával stále více známým, dostává pozvání na sezónu let 1890-1891 do Vilna, k operní skupině **A.F.Kartavova** – známého zkušeného impresária, který 30 let svého života věnoval osvětové práci v oblasti hudby v operním umění. Kartavov uměl dobře sestavovat skupiny a jezdil s nimi po celém Rusku. O jeho zkušenostech svědčila i nová vilenská skupina, ve které podle mínění místního tisku zvláště vynikal mladý dirigent Suk. Ten se ihned přizpůsobil akustickým podmínkám vilenského divadla a sestavil orchestr patřičných rozměrů. „Kromě hudebního umění jeho řízení, - psal tehdejší dopisovatel kulturních novin, - je třeba novému dirigentovi přičíst k dobru i to, že umí ovládat orchestr a držet ho ve zvukových hranicích, čímž vyniká vokální provedení oper. To značně ulehčuje úkol pěvcům, ale získává tím velmi i hudební stránka provedení“/118/1a/. Taková byla odezva anonymního kritika, co se týkalo jeho prvního dojmu z vyslechnutých oper - „Ivana Susanina“ a „Démona“.

Teď se Suk jistě cítil „na svém místě“. Jak se zdá, nevnímal si ani katastrofického stavu divadelní budovy, která připomínala zvenku spíše stodolu ani malé scény s jejími vytrvalými průvany, které vyvolávaly u umělců nachlazení. /118/1d/. Ale Suk se pevně rozhodl pokračovat v práci bez ohledu na to všechno. Vždyť na něm záviselo uvedení ohromného repertoáru, který obsahoval 25 oper. Mezi nimi byly takové opery jako „Život za cara“, „Rusalka“, „Démon“, „Aida“, „Rigoletto“, „Trubadúr“, „Carmen“, „Evžen Oněgin“, „Faust“ a mnohé další. A vůbec prvním uvedením Sukovým na novém místě byla opera Čajkovského „Mazepa“ /3.října 1890/.

Zvláště je třeba si všimnout faktu, že Suk, i když už byl zcela plně vyzrálým hudebníkem, se zápalem, vlastním spíše mladým, než třicetiletým, zvládal nový repertoár. Při práci v opeře Suk postupně znovunabýval duševní klid, který během práce v Taganrogu postrádal.

Vilenský dopisovatel psal o práci skupiny s hrdostí: „V Rusku byl Verdiho „Otello“ uveden poprvé v Petrohradě v Mariinském divadle 26.listopadu 1887 a za 3 roky nato už posloucháme tuto operu v našem divadle. Opera měla v pondělí 12.listopadu roku 1890 velký



úspěch“/118/1g/.

Avšak bez ohledu na úspěch to Suk neměl vůbec lehké. V mnoha ohledech to bylo spojeno s možnostmi místního divadla. Vždyť jen orchestr, který měl být symfonický, čítal celkem 26 lidí!

Velkému úspěchu se těšila premiéra opery A.Rubinštejna „Makkabejští“, která si vyžádala velkého vypětí sil celé skupiny. Opera, která se těšila u publika velkému úspěchu, byla dávana jako benefice A.F.Kartavova a jako benefice mladé sólistky skupiny Olgy Petrovny Karpovové /mezzo-sopráno/, která se v listopadu roku 1891 stala ženou a věrnou životní družkou V.Suka.

Ještě koncem zimní sezóny tisk sdělil, že Kartavov má v úmyslu si pronajmout na tři roky budovu Charkovské opery. Od roku 1886 do roku 1891 v Charkově nebyla stálá opera a je tedy pochopitelné, proč obyvatelé Charkova s takovým nadšením tuto zprávu přivítali: „Konečně je po mnoha letech čekání v Charkově Ruská opera jako stále divadelní zařízení, plně slušně vybavené.“,-psaly noviny „Južnyj kraj“/164/1b/.

Takže, opět Charkov – město neúspěšného Sukova debutu. Ale tentokrát se město zdá Sukovi jiným: zřejmě našel ve vedení podniku stejně smýšlející osoby. V každém případě se impresárió Kartavov velmi přičinil o to, aby Sukovi poskytl k dispozici dobrý orchestr. Charkovský tisk před zahájením sezóny informoval svoje čtenáře:

„Včera začaly v operním divadle zkoušky sboru a orchestru. Hudebníci se sjíždějí pomalu, poněvadž přicházejí z různých měst Ruska; někteří jsou pozváni i ze zahraničí. Při formování opery se ukazuje v nynější době jako nejtěžší sestavit orchestr ze slušných interpretů. Pan Kartavov si přál získat pro svůj orchestr za dosti vysokou finanční odměnu harfistu a harfistku z řad absolventů našich dvou konzervatoří, ale nakonec přece jen musel hledat harfu za hranicemi“/164/1a/.

Samo divadlo co do možností – když ho srovnáme, řekneme, s vilenským – bylo jiné. Charkovští novináři s hrdostí psali, že po Oděské opeře je jejich divadlo nejlepší v oblasti; má elektrické osvětlení a plastickou výzdobu, je dokonce „příliš zdobené a bohaté“, krásné a prostorné. „Scéna, vybavená nejmodernějšími technickými prostředky, umožňuje inscenaci a vystoupení velkých lidových scén a v co nejkratší době jejich střídání./146/1b/. V opeře „Hugenoti“ vystupoval například dechový orchestr Penzenského pluku a ve druhém dějství byla předvedena na scéně „fontána ze živé vody“.

Hudební život města byl celkově vůbec dost čilý. Tak například 7.října, když v divadle byla dávana Verdiho opera „Otello“, se konalo zahájení symfonické sezóny. Orchestr místní pobočky RHS pod řízením I.Slatina hrál předehru Wagnerova „Tannhäusera“, Šestou symfonii Beethovena, „Španělskou symfonii“ Lalovu, kde jako sólista hrál K.Gorskij.

V podstatě se dával téměř každý den celý měsíc stejný tradiční repertoár: „Ivan Susanin“, „Rusalka“, „Démon“, „Evžen Oněgin“, „Mazepa“, „Carmen“, „Aida“, „Rigoletto“, „La traviata“, „Trubadúr“, „Otello“, „Faust“, „Halka“. Pěvci se opravdu na rozdíl od mnoha jiných provinčních divadel vyznačovali dobrými hlasy, tvůrčím přístupem k práci a rovněž z hlediska režisérského a inscenačního byly opery v Charkově dávány velice dovedně, s aktivním zapojením statistů.

Kartavov pozval na pohostinská vystoupení v listopadu sólistku imperátorských divadel O.A.Pustkovovou a uprostřed prosince – M.Sembrichovou. Avšak účast zpěvačky v operách „La traviata“ a „Rigoletto“ /11.,15.,17.prosince/, které dával tisk takovou publicitu, byla předstížena mnohem význačnější událostí – premiérou opery Čajkovského „Piková dáma“ /16.,18.,20.prosince 1891/. Tisk s hrdostí zdůrazňoval, že dekorace byly zhotoveny podle nákresů první petrohradské inscenace, jejíž premiéra proběhla 7.prosince roku 1890 **za řízení E.Nápravníka**. Pouhý rok tedy dělil charkovskou premiéru od petrohradské a 43 dny od mos-



kevské, která se konala 4.listopadu roku 1891 za řízení Althaniho při stejných dekoracích a scénickém vybavení petrohradského představení. Suk jakoby přejal štafetu od svých starších kolegů.

„První představení opery P.I.Čajkovského „Piková dáma“ se konalo včera při zcela zaplněném sále“, – psal kritik. – „Nedá se říci, že by nové dílo vynikajícího skladatele u nás nemělo úspěch, ale publikum se zachovalo k němu poněkud zdrženlivě. Zdá se, že se ještě nestačilo zorientovat ve svých dojmech. Není pochyb, že na dalších představeních, až toto publikum hlouběji pronikne do svérázné hudby uvedené opery/.../ a až si interpreti více osvojí svoje partie, bude mít „Piková dáma“ velký úspěch. Všichni, kdo se na uvedení opery podíleli - herci, pěvci a personál vůbec udělali všechno, co bylo v jejich silách, aby podpořili úspěch opery. Výprava opery/.../ vyniká nádherou a vkusem/.../. Orchester a sbor vykonaly svou práci bezvadně, nic jim nelze vytknout“./164/1v/.

„Umělecký personál“ byl opravdu na výši. Při uvádění některých nedostatků ve výkonech umělců psali kritici o velkém úspěchu těch, kteří zpívali tyto partie už na jiných scénách, jako například **M.J.Medveděv /German/, A.N.Solovjevová-Maculevičová/Líza/ a M.D.Smirnovová /hraběnka/**. „Druhé představení „Pikové dámy“ mělo mnohem větší úspěch, než první...odezva u publika byla daleko větší. Panu Sukovi je třeba vzdát patřičný dík za to, jak řídil orchestr“, - psaly jedny charkovské noviny./164/1g/.

Opera se V.Sukovi opravdu podařila. Po mnoha letech se pro něho stane jeho nejoblíbenějším dílem. Od druhého uvedení opery se Suk stává horlivým propagátorem tvorby P.I.Čajkovského. Třicetiletý dirigent měl opravdu lví podíl na úspěchu umělců a stal se jedním z prvních interpretů mistrovského díla velkého ruského skladatele v Rusku. Pro Suka osobně nastala doba hodnocení dosavadních úspěchů. Tyto úspěchy byly pro něho zcela uspokojivé, ale on, jako kterýkoliv hudebník, který si vytknul vysoké tvůrčí cíle, chtěl více. O tom, jak Suk začal těchto výšin dosahovat, pohovoříme v následujících kapitolách této práce.

### **Toulavá léta.**

K roku 1890 byl už V.I.Suk známým operním kapelníkem. Když se sólista Velkého divadla **N.G.Veljašev** rozhodl na léto pro zájezd na jih vytvořit operní těleso z pěvců a hudebníků Velkého divadla, nabízí místo kapelníka právě V.I.Sukovi – člověku, který dovede během krátké doby připravit malý soubor k provedení operních představení. Mezi členy orchestru byl tentokrát pozounista Velkého divadla **I.V.Lipajev**, který nám zanechal vzpomínky na tento zájezd, na atmosféru pohostinských vystoupení, na práci V.I.Suka jako dirigenta s bohatou zkušeností, který se na uvedeném podniku výrazně podepsal. Tyto zápisky představují pro nás zajímavou informaci o tom, jak všechno probíhalo, a proto se snažím uvést je co možná doslovně.

„Brzy na jaře roku 1893“, - píše Lipajev, - „se herec Velkého divadla N.G.Veljašev rozhodl dát dohromady velké operní těleso, které by bylo pro provinční města jakýmsi vzorem. Těleso bylo prakticky hotové v dubnu. Zbývalo ještě najít dirigenta. Když ve Velkém divadle ani I.K.Altani ani U.O.Avránek /Havránek/ na tuto nabídku nereagovali, přicházel jako další v úvahu V.I.Suk. Ten souhlasil s účastí na zájezdu za podmínky, když orchestr bude složen alespoň z poloviny z hudebníků orchestru Velkého divadla. Veljašev se tedy obrátil s prosbou na I.K.Altaniho, vedoucího orchestru, aby uvolnil několik lidí na dva-tři dny před ukončením sezóny prvního května. Souhlas byl dán. Na pohostinská vystoupení jsem jel i já. Trasa nám začínala v Poltavě.

Dovedete si představit, s jakým zájmem jsem očekával setkání s V.I.Sukem, se kterým jsme se tak dlouho neviděli. Jeho jméno už mělo zvuk, chválili ho v novinách, což na tu dobu znamenalo mnoho. Svědčilo to o tom, že pracovní pobyt Vjačeslava Ivanoviče se ustálil, počítají s ním a jeho práce si našla cestu k posluchačům. A co bylo hlavní, jiný dirigent by zapomněl na bývalou známost, plně zaměstnán svou osobou, zatímco Vjačeslav Ivanovič mi jako první se svou obvyklou přirozeností nejen podal ruku, ale mě i políbil. Zkrátka – setkali jsme se jako dobří přátelé. Dlouho jsme si povídali o našich vztazích během pobytu v Moskvě, o Velkém divadle, o Sukových plánech, jeho úspěchu atd.

Začala zkouška – jestli se nemýlim – na „Evžena Oněgina“. Od samého začátku dirigování Vjačeslava Ivanoviče bylo cítit jeho perfektní znalost partitury, charakteru hudby, a dále pak umění sestavovat hudební kolektiv. Se vzácným pochopením témburu, zvučnosti, krásy zvláštností té či jiné hudební epizody, dělal všechno, co by mohlo zapůsobit na publikum. Pěvci, sboristé a hudebníci bedlivě sledovali každý jeho pokyn, každou radu a podřizovali se všem jeho přáním.

Pro V.I.Suka bylo dosti obtížné uskutečňovat své představy s malým sborem a nedostatečně obsazeným orchestrem. Bez většího zvládnutí podrobností partitury by orchestr nemohl odpovídat svému úkolu. V.I.Suk toho dosahoval doplňováním prázdných míst tím či oním instrumentálním hlasem. „Doplňky“ a „vписы“ musel často lepit do instrumentálních partů. Například známý violoncelista A.P.Verbov musel prakticky kromě svého partu hrát i part druhého fagotu...

Musím říci, že za celá desetiletí hry s Vjačeslavem Sukem jsem nikdy nepozoroval, že by se v nějaké opeře dopustil nějakých chyb. Byl rozhodný vždy a všude a to mohlo svědčit pouze o tom, jak dalece byl seznámen s hudbou. Navíc rychle poznával slabší hudebníky a takové vždy zvláště upozorňoval na nástup. Ty nejslabší dokonce vždycky upozorňoval na nástup o několik taktů dříve, zvláště na obtížných a složitých místech. Stávalo se dokonce, že Vjačeslav Ivanovič notoval melodii hudebníkovi, který se ztratil v textu! Proto u něho v orchestru vše probíhalo bez problémů, díky jeho „doplňkům“ a „vписům“ znění orchestru bylo plnější a dávalo pěvci dostatečně velkou představu o tom, co doprovází jeho zpěv. Orchester a sbor měl zvláště výborné. Ve scénách, kde vystupovalo hodně interpretů, používal Suk svůj oblíbený způsob dirigování, a sice vstávat ze svého dirigentského místa a obracet se hned k jedněm, hned ke druhým skupinám interpretů, ukazoval na ně taktovkou a takovým způsobem upozorňoval na zdůrazňování různých hlasů z celkového množství. Tak postupoval v masových scénách „Aidy“, „Hugenotů“ či „Lohengrina“. Toto všechno pak dodávalo představení skvělý nádech.

Nesmíme si myslet, že taková příprava operního představení byla pro celý kolektiv a dirigenta snadná. Je pravda, že Vjačeslav Ivanovič byl zcela výjimečným pracovníkem co do vytrvalosti. Jeho zkoušky trvaly někdy šest až sedm hodin, načež odcházel ze zkoušky domů a vracel se na představení zcela svěží. Někdy byl Suk v práci „nelitostný“, mohl klidně zkoušet **bez přestávky pět až sedm hodin!** Byl tak zaujat prací, že ani nevnímal volání a prosby z kolektivu o „malou přestávku“ – výraz, který si oblíbil.

V Poltavě orchestr uskutečnil dosti rychle zkoušky na značné množství oper pro pohostinská vystoupení. To všechno vyžadovalo ohromné, možno říci, nelidské vypětí sil. Suk přicházel přesně v dohodnutou dobu a zkoušel tak dlouho, jak to úspěšné provedení repertoáru vyžadovalo. Kromě toho se Suk často vracel k chybám, ke kterým na zkouškách nebo na představeních došlo. Samozřejmě nikoho ani nenapadlo hrát na představení nepozorně, ale k chybám přece občas docházelo. V takovém případě Vjačeslav Ivanovič „fotografoval“: téměř během celého dějství hleděl na hudebníka, který chybně zahrál melodii, nebo na sboristu, který se dopustil chyby ve zpěvu. Výjimku nečinil Suk ani u vlastní ženy – Olgy Petrovny

Karpovové... Několikrát se stalo, že po příliš ostrých Sukových výtkách na adresu ženy, vybuchoval mezi nimi přímo na zkoušce spor, který vyústil ve skandál... V takových případech obyčejně do věci vstoupil impresáριο, byla ohlášena „technická přestávka“, během které znepřátelené strany vychladly a zkouška pak klidně pokračovala. Někdy byli všichni až udiveni Sukovou vznětlivostí na zkouškách, ale musíme být spravedliví a zdůraznit, že jeho poznámky k hudebníkům a pěvcům byly vždycky věcné a Suka rozčilovaly především neprofesionální reakce ze strany umělců na jeho osobu“./175/15-16/19-28/.

Úsilí V.I.Suka jako dirigenta „pozvednout“ operu na určitou úroveň ho vedlo k tomu, že v sezóně let 1893-1894 znovu odjíždí za prací do Vilna, potom do Minsku v rámci činnosti impresária Šumana. Podzimní sezónu let 1894-1895 pak tráví v Omsku v operní společnosti Malinina, 1895-1896 ve společnosti L.G.Jakovleva v Charkově a dále v Moskvě v italské operní společnosti F.Colettiho. V létě opět následovaly „lázeňské“ zájezdy v rámci činnosti různých operních impresáriů, které byly často velmi špatně financovány: 1895-impresáριο Veljašev, 1896-impresáριο Jakovlev, 1897-Suk s impresáriem Andrijejským/110/1,287/.

Takže na podzim roku 1893 přijel Suk do Vilna. Našel zde téměř všechny místní hudebníky, se kterými pracoval minule. Vilenské divadlo bylo přes všechny své nedostatky pokládáno za jedno z nejlepších divadel Ruska. Kromě toho, tu tentokrát bylo velmi solidní vokální složení: soprán – M.G.Cibuščenko, tenor – F.A.Ošustovič, baryton – I.S.Tomars. Sukově manželce – Olze Petrovně Karpovové – připadl základní repertoár mezzosoprán – Váňa /“Život za cara“/ a Olga /“Evžen Oněgin“/. Ona také nastudovala složitou partii Carmen. Orchestru „chyběly pro španělský kolorit různé bicí nástroje a my jsem jasně cítili“, - psal kritik, - „že nejsme na náměstí v Seville, ale v divadle ve Vilně“/118/2b/. Přesto kritici od představení k představení zaznamenávali vzrůstající úroveň dirigentova mistrovství, sehranost orchestru, stejně jako sladěnost celého scénického kolektivu.

O uvedení „Života za cara“ psala kritika takto: „Takový silný a nádherný operní orchestr ještě ve Vilně v minulých operních sezónách nebyl. Na orchestru je vidět sehranost, sladěnost – zkrátka je vidět schopná ruka zkušeného dirigenta p.Suka, který řídí orchestr energicky a dovedně“/118/2a/.

A o uvedení Leoncavallových „Komediantů“ psala kritika následovně: „Orchestr se vyrovnal se svými ne právě lehkými party bez výtek a vůbec ve všem byla vidět pečlivost a přesnost“/118/2g/.

Nemělo by smyslu vyjmenovávat všechny repertoár sezóny, ten byl zcela standardní. Poznámáme jen, že kromě jiného uvedl Suk do repertoáru ještě jednu, pro tu dobu novou operu, a to Mascagniho „Sedláka kavalíra“, jejíž premiéra se konala 24.září roku 1893.

Samozřejmě, že mnohé záleželo na impresáριοvi. Suk se vrátil do Vilna, ale to už nebylo někdejší divadlo Kartavova. Impresáriem teď byl I.A.Šuman, který ve Vilně vlastnil nejen dvě divadla, ale i ve městě největší restauraci s bufetem. Šuman si příliš nelámal hlavu uměleckou stránkou věci, tím, jak a co hrají jeho herci a co jmenovitě hrají. „Hlavně, aby byl dobrý výnos a aby lépe fungoval bufet“, - takový byl jeho „umělecký program“ /15,262-263/.

Z Vilna odjela skupina do Minsku, kde se ale také dlouho nezdržela – kvůli malému počtu diváků. Ale i tady byla kritika vůči Sukovi více než přátelská. Uvádím několik recenzí na uvedení oper pod jeho řízením: „Sbory a orchestr se zhostily svého úkolu velmi úspěšně, živě a s nadšením, čemuž samozřejmě přispělo hlavně dirigování p.Suka, který přesně zná svoji věc a ke všemu přistupuje se zájmem, což vždy na interprety působí velmi kladně“/128/1/.

„Orchestr hrál velmi dobře, p.Suk řídil operu „Aida“ se zápalem a vysokou znalostí své věci, což svědčí o tom, že detailně prostudoval charakter a styl Verdiho hudby. Je vidět, že si získal definitivně sympatie publika, které si nenechá ujít příležitost vyvolat ho na scénu a zatlaskat mu“/128/2/.

Je typické, že téměř stejná hodnocení čteme v kritice Sukovy práce v Omsku, městě, kde i ještě v dnešní době končí asfaltované silnice a cesty a začíná neprůchodná tajga. Dopisovatel jedněch z omských novin tehdy napsal: „Prvního prosince se konalo představení na rozloučenou se společností p.Malinina. Byli hráni „Komedianti“, potom byla dávana opera „Rusalka“. Umělce uvítal bouřlivý potlesk. Publikum uspořádalo rovněž ovace dirigentovi p.Sukovi za jeho vysoce zodpovědný vztah k jeho dirigentským povinnostem“/112/86/.

Uvádím takový obsáhlý výběr recenzí především proto, aby čtenář lépe pochopil fakt, že umění V.Suka – operního dirigenta – docházelo uznání prakticky všude a jeho jméno bylo známo snad po celém Rusku.

Když hovoříme o Sukově práci v italském tělese v Moskvě, pak je třeba poznamenat, že toto angažmá pro něho nebylo zcela úspěšné. Zaprvé proto, že pracoval v Šelaputinském divadle, přitom v tělese, které se skládalo převážně z umělců, kteří předtím vystupovali v operetě. Kromě toho hudební úroveň těchto hudebníků a pěvců byla daleka dokonalosti... Ale i zde recenzenti psali, že „opera byla uvedena se sehraným kolektivem, k čemuž do značné míry přispěl p.Suk, který řídil orchestr s velkým uměním a zápal“/129/1b/.1\*/.

Ale přesto, nehledě na kladné kritiky a recenze ke své práci, Suka jeho práce neuspokojovala. Více méně příležitostné složení kolektivu, pohostinsky vystupujícího, nejistota a dočasnost postavení, kdy nebylo možno připravit představení dobré kvality – všechno toto se přičilo náročnému vkusu a přísným požadavkům V.Suka. V takových okamžicích si Suk uvědomoval, že pro něho není důležité město, ale orchestr, operní kolektiv, opravdová seriózní pravdivá tvůrčí práce. A tak se – stejně jako v roce 1885 – rozhodl znovu opustit Moskvu.

Bohužel i po přechodu na práci do petrohradské Soukromé opery, která mívala svá představení v Sále V.I.Kononova, nenašel ani tady Suk těleso, které by odpovídalo jeho vysokým požadavkům. Kromě tradičního repertoáru se Suk zde věnoval i dvěma novým představením - šlo o opery „Samson a Dalila“ Saint-Saënsa a „Mezi loupežníky“ A.Rubinštejna. Ale tato práce byla jen chabou náplastí na další zklamání z neúspěšně zvoleného pracoviště. Kromě toho, podle svědectví současníků, „Kononovův sál nebyl vhodný pro uvádění operních představení. Akustika byla taková, že orchestr ostře a nepříjemně ohlušuje posluchače a přehlušuje svou zvukovou masou zpěv pěvců na scéně. Dirigent je tedy nucen se stále uchýlovat k umělým dynamickým efektům, a nikdy nedopustit *sforzando*, ale dosáhnout toho není snadné“. Kromě toho si Suk velmi přál pracovat na nějakých nových operách jako „Kníže Igor“, „Sněhurka“, „Májová noc“, „Pskovanka“, avšak jeho názor na repertoár nikoho nezajímal. Byl nucen dirigovat ohraný, starý, i když klasický repertoár, který se mu už omrzel.

### **Zralé období mistrovství.**

Na přelomu 19. a 20.století byl V.I.Suk už uznávaný mistr. V letech 1897-1906 působí v největších operních divadlech Ruska – Charkově, Kyjevě, Oděse, Kazani, Kišiněvu, Saratovu a Petrohradě.

Impresářiové, jejichž zájmem bylo mít v čele svého tělesa takového známého hudebníka a dovedného organizátora, naslouchají jeho autoritativním názorům, snaží se uvádět díla nová, do té doby málo uváděná, převážně ruských autorů. Takový byl požadavek doby, proto která-koliv divadelní společnost, která si přála úspěch svého podnikání, byla nucena přistoupit na nová pravidla hry. Je pozoruhodné, že téměř všechna představení, uskutečněná Sukem, se

---

\*1/Recenze se týká opery Verdiho „Rigoletto“, uvedené v Moskvě V.Sukem /pozn.aut./.

stávají významnými událostmi, přesahujícími daleko rámec kulturního života toho či jiného města Ruska. Nebudeme zveličovat, když řekneme, že Sukova činnost v tomto období spolu s novým vzestupem moskevské Soukromé opery Savvy Mamontova, který nastal v roce 1896, byla jedním z významných uměleckých jevů v operním umění země. Spolu s dalšími českými hudebníky – Pribikem /Přibíkem/, Palicynem /Palicem/ - Suk položil základ vysoké operní kultury v různých ruských městech. Jeho přínos tomuto druhu umění je ohromný, ale do dnešního dne bohužel současníky nedocenen.

Už první Sukova představení v charkovské soukromé společnosti A.A.Cereteliho /1897-1901/ přinutila všechny o nich hovořit. Začínající impresárió správně ocenil situaci: úspěch podniku je možný jen při dlouhodobé spolupráci dirigenta s operním tělesem. Tak tomu bylo v Mamontově opeře a tak to chtěl udělat i Cereteli. Volí jedno z nejlepších provinčních operních divadel – v Charkově, přičemž operní těleso vyjíždí i na pohostinská vystoupení do Kyjeva, Oděsy, Moskvy a Petrohradu. Sukovi se tak nabízí možnost – poprvé od Kartavovy skupiny – řešit s více či méně stabilním kolektivem dosti složité umělecké úkoly a působit na formování repertoáru divadla.

Korespondent R.Genika sděluje o zahájení koncertní sezóny let 1897-1898 následovně: „Ředitelem opery na tuto sezónu je kníže Cereteli, který vystřídal v této funkci pana Esposita. Výsledkem této směny byly prozatím ty nejlepší výsledky. Energický, mladý, plně se věnující své věci, přitom štedrý nový impresárió vytvořil takové vynikající těleso, které v Charkově dosud nebylo...Co se týká složení, ve kterém bezesporu vynikají jména pánů Astillera, Brykina, Borisenka, Sigaldiho, Franca Cardinaliho, Klimentěva, jakož i dam Poljakovové, Carri, Insarovové, Förstremové, Buličovové a Lenské – je takové těleso jedním z nejlepších za celou historii charkovské opery. Orchestr, který zůstal téměř úplně v minulém složení, střídavě řídí pánové Suk a Vsevoložskij; oba dva jsou krajně zodpovědní a ke svým profesionálním povinnostem přistupují velmi rozvážně. Téměř všechny dosud uvedené opery proběhly výborně, některé dokonce s takovým vynikajícím úspěchem, jaký v Charkově ještě nezažily“/104/2b,1839/. Samozřejmě, že repertoár byl znám nejen pěvcům, obsahoval tradiční klasické opery jako „Hugenoti“, „Rigoletto“, „La traviata“ a další – toto bylo první podmínkou normálního fungování skupiny, ale postupně se na scéně začínají objevovat nové názvy: „Lovci perel“ Bizeta, „Opričnik“ Čajkovského, „André Chénier“ Giordana. Zvláštní oblibu si získal „Opričnik“. Suk byl dokonce nucen uvést operu ve své benefici, a to kvůli zvýšenému zájmu o tuto operu ze strany posluchačů. Podívejme se, co o uvedení opery píše tehdejší místní tisk: „Tato opera měla u nás mnohém větší úspěch, než jakákoliv druhá, protože byla velmi pečlivě nastudována, ale tentokrát se umělci úplně překonali. Bylo vidět, že všichni vydali ze sebe všechno a takové sehrané, vynikající představení ve všech směrech už jsme dlouho neviděli. Orchestr a sbory zněly nádherně. Velmi dobří byli i všichni sólisté.../ Hezké dekorace, veselé malebné kostýmy, autentické živé tance v posledním dějství, úspěšně předvedené skupinou p.Menabenihho, všechno toto ještě více zesilovalo celkový dojem, vzácný co do své ucelenosti a uměleckosti“/164/3b/.

Jak se zdá, ani názory Cereteliho se neutvářely bez vlivu V.Suka. Spolu s dirigentem Cereteli, který byl v podstatě uměleckým vedoucím celého podniku, usilovně hledá v jiných tělesech dobré herce, v mezích možností se snaží zlepšit a upevnit orchestr a jako vzor si vytýčuje vyrovnání na úroveň divadel největších měst nejen co do „výpravnosti“ představení, ale i co do repertoárové části.

Tak v následující sezóně let 1898-1899 Suk připravil novinku – operu N.A.Rimského-Korsakova „Sadko“, která nedávno předtím poprvé zazněla na scéně Mamontovova divadla, a sice 26.prosince roku 1897. Premiéra v Cereteliho divadle se pod Sukovým řízením konala pak 17.prosince 1898, když ani Mariinská operní scéna se neodvážila toto představení uvést,

a představila „něco veselejšího“ .....\*/1/.

V inscenaci „Sadka“ vystoupili nejlepší členové divadla – A.I.Rozanov, M.N.Insarovová, O.I.Karpovová, I.S.Tomars, J.M.Světlov a další. Představení mělo ohromný úspěch. Když dávali „Sadka“, bylo divadlo vždy nabito. Úspěch inscenace byl dlouhodobý a v roce 1900 se představení opakovalo v divadle charkovském.

Podnik Cereteliho byl v podstatě jakýmsi konkurentem divadla Mamontovova. Proto se ředitelství Cereteliho divadla snažilo repertoár opery stále obnovovat, byly uváděny často nové opery, širokým diváckým kruhům dosud málo známé. Tak 20.prosince 1899 byla dávana opera „Carská nevěsta“ Rimského-Korsakova. A to pouhé dva měsíce po její premiéře v Moskvě! „Rychlost, se kterou Cereteli reagoval na poslední, nejčerstvější hudební novinku, a s jakou ji zařadil do svého repertoáru, dělají čest jeho smyslu pro aktuálnost a svědčí o jeho úsilí držet podnik na patřičné výši“, - psala kritika té doby.

Kritika vyzdvihla i zásluhy V.Suka: „Na přední místo mezi členy operního tělesa je třeba především postavit našeho ctěného a neúnavného dirigenta p.Suka. Ten je vlastně vždycky duší celého kolektivu, dovede vložit do inscenace každé opery nejen bohatou zásobu svých znalostí, zkušeností, ale i svoji vášnivou lásku k umění, která jediná je schopna oživit a povznést umělcovo vědomí. Tak i tentokrát p.Suk v inscenaci „Carské nevěsty“ se znovu prokázal jako mistr své věci v nejlepší smyslu slova, umělcem „každým coulem“/164/4/.

Při kladném hodnocení Sukova mistrovství a umění uvádějí kritici těch let, kolik překážek musel dirigent překonat, aby ta či jiná opera byla uvedena s patřičným obsazením a na patřičné úrovni. Jako důkaz tohoto stavu nám poslouží vyjádření kritika V.I.Sokalského. Ten, mimochodem, dvakrát poukazuje na „uspěchanou práci“, tak charakteristickou pro provinční divadla. Tento spěch se pak odrážel na kvalitě představení, která skupina už v Petrohradě připravila na pohostinská vystoupení, která se konala v únoru až dubnu roku 1900. Tak například k inscenaci „své“ „Carské nevěsty“ Rimskij-Korsakov psal: „V Panajevském divadle zahájila svou práci operní skupina pod vedením knížete Cereteliho. Mimo jiné se zkoušelo i na „Carskou nevěstu“. Výborná M.N.Insarovová překrásně ztělesnila Marfu. **Ale mne krajně rozhořčily vynechávky:** tak byl vynechán například sextet ve třetím dějství a sbor po Marfíně omdlení. Žádal jsem dirigenta Suka /výborného hudebníka/ o vysvětlení a ten mi řekl, že s uvedením mé opery v Charkově velmi pospíchali a právě kvůli urychlení došlo k uvedeným vynechávkám. Takže zase na vině byl spěch!“/61,218-219/. Prostě taková byla skutečnost provinčních divadelních podniků: „Operu co možná nejdříve nastudovat a dostat peníze od publika“, - shrnuje s ironií Rimskij-Korsakov.

Přestože Rimskij-Korsakov označuje dirigenta V.Suka jako „výborného hudebníka“, nicméně směřuje na jeho adresu i výtku: „A p.Suk, právě jako výborný hudebník, by se měl za takové vynechávky stydět, poněvadž ty značně snižují jeho prestiž jako hudebníka. Toto neříkám jen na adresu Sukovu, ale i na adresu všech ostatních operních dirigentů“/61,218-219/.

Svůj kritický postoj k Sukovi později Rimskij-Korsakov podstatně změnil. Poté, co ho blíže poznal, ocenil jeho tvůrčí schopnosti a trval na tom, aby se přípravou oper „Sadko“ a „Legenda o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii“ ve Velkém divadle zabýval právě Suk.

Na pohostinská vystoupení v Petrohradě s sebou charkovská skupina přivezla velké množství oper. Převládala díla ruských skladatelů – výsledek repertoárové činnosti V.Suka. Kromě „Carské nevěsty“ byly uváděny opery „Rusalka“, „Judita“, „Evžen Oněgin“, „Piková dáma“, „Život za cara“, „Kníže Igor“, „Démon“ a „Makkabejští“. Z oper zahraničních autorů

---

\*1/ V Petrohradě se konalo uvedení dané opery pod Nápravníkovým vedením až roku 1901! /pozn.autora/.

byly uvedeny: „Carmen“, „Komedianti“, „Sedlák kavalír“, „Aida“, „La traviata“, „Romeo a Julie“, „Faust“ a „Hugenoti“.

Ve skupině působili na tu dobu významní umělci – M.N.Insarovová, J.I.Terjan-Korganovová, R.J.Karamzinová-Žukovská, R.J.Radinová, O.I.Kamjanskij, A.M.Davydov, L.N.Donskoj, N.I.Tarasovová, D.Ch.Južin a A.P.Antonovskij.

Tisk té doby hodnotí práci skupiny jako celku v podstatě kladně. /115/1;133/2;156/. Vyskytly se sice i kritické poznámky, které se týkaly zvláště herců-pěvců.

Cereteli počítal s tím, že jeho těleso se právě petrohradskému publiku bude líbit, a pro dosažení tohoto cíle udělal vše, co bylo v jeho silách. Tak například přistoupil k rozšíření repertoáru tělesa, tento byl doplněn operami především zahraničních autorů – „Rigoletto“, „Maškarní ples“, „Lazebník sevillský“ a „Židovka“.

Podzimní sezónu pak zahajuje skupina v Kyjevě. Tento příjezd do hlavního města Maloruska nebyl jejím prvním. V roce 1898 zde Cereteliho skupina pohostinsky vystupovala dvakrát – v únoru a březnu a potom v září a říjnu. Tehdy v Kyjevě poprvé zazněla opera „Perníkova chaloupka“ E.Humperdincka. Na jaře v roce 1899 od 7.března do 3.května seznamuje V.Suk diváky s novými operami, které do té doby ještě ani jednou na kyjevské operní scéně nebyly uváděny – šlo o opery „Sadko“ N.I.Rimského-Korsakova, „Královna ze Sábý“ K.Goldmarka, „Král lahorský“ a „Navarrka“ J.Masseneta, „André Cheniér“ U.Giordana a „Mefistofeles“ A.Boita. Kyjevané také poprvé uslyšeli v koncertním provedení operu Rimského-Korsakova „Mozart a Salieri“ s A.Davydovem v roli Mozarta a J.Světlovem v roli Salieriho. Kromě toho, v době těchto pohostinských vystoupení se v Kyjevě uskutečnila premiéra samotného V.Suka, a to opery „Lesní car“. Opera byla přivítána publikem a kritikou celkem kladně. Uvádím několik řádků z kritiky dané opery podle jednoho charkovského dopisovatele: „První dějství... přesvědčilo i ty nejzatvrzelejší skeptiky, že mají co dělat ne s amatérem, ale s umělcem, který plně zvládá všechny techniky skládání a všechny odstíny orchestrální palety... Umělec, nadaný živou fantazií a smělymi nápady“.

Spolu s tím si ale kritika všimla i některých nedostatků: „...Když necháme stranou libreto, trochu naivní a nesouvislé, zjistíme v hudbě i jasný autorův „wagnerismus“, snažící se hlavní tíhu přenést na orchestr na úkor vokálních partií. Přese všechnu bohatou fantazií a vynalézavost, autor neprojevuje sklon k široké, jasné a prosté melodii, a dává přednost krátkým frázím, výhodným pro tématické zpracování... Od autora bychom si mohli přát větší stručnost líčení a ne tak časté používání žesťových nástrojů v orchestru“/164/5a/.

Pohostinská vystoupení skupiny, zahájená 3.září, postupně přitahovala pozornost kyjevanů. A to tím spíše, že jim byla slibována nová představení dalších oper, a to „Pohádka o caru Saltánovi“, „Čarodějka“ Čajkovského a „Valérie“ Puchalského. Ale po zahájení „Eženem Oněginem“ a „Aidou“, skupina kromě „Lesního cara“ V.Suka žádné novinky neuvedla. Návštěvnost se tedy prudce snížila – publikum bylo prostě podvedeno! V důsledku nízké návštěvnosti představení se tedy snížily i příjmy skupiny. Všechny tyto finanční problémy nakonec vedly k tomu, že těleso se téměř rozpadlo, poněvadž zůstalo bez koloraturních sopránů a basů. Po skončení svých kyjevských vystoupení koncem listopadu, která skončila dosti žalostně, se skupina vrátila do Charkova, kde musela urychleně řešit otázku svého nedostatečného obsazení. Za tím účelem byli osloveni O.R.Fjurer a řada dalších herců-pěvců. Když tedy takto skupina přežila svou „klinickou smrt“, pokračovala ve své činnosti od 1.prosince v Charkově. Suk měl na svém dirigentském místě nyní k ruce dva pomocníky – Ščurovského a Fistulariho.

Sezóny let 1901-1902, stejně jako let 1902-1903 tráví Suk ve smíšené operně-dramatické skupině N.I.Sobolščikova-Samarina, která vystupovala půl sezóny v Kazani a v Saratově.

Impresáriův zájem byl soustředěn především na dramatickou část skupiny. Sobolščikov-Samarin, který dobře chápal, jakou roli hraje dirigent v opeře, však pozval dirigenta V.Suka, aby opera byla „ve spolehlivých rukou“, zatímco na místo režiséra a vedoucího operní skupiny jmenoval N.N.Bogoljubova.

Jak konstatují badatelé, v té době se velká kulturní centra Ruska – Kazaň a Saratov – co do „úrovně uvedení operního díla blížila Charkovu a Oděse, i když vcelku nedosahovala jejich šíře“/33,217/. Hudební kultura různých měst měla mnoho společných rysů, přitom se ale odlišovala různou svérázností. Provinční operní divadla za sebou měla nestejnou cestu vývoje /33/18/. Zvláštnostmi rysů hudebního charakteru každého města se zde ale nebudeme zabývat, poněvadž je to mimo rámec dané práce. Jen jako příklad uvádím, že v Saratově našel V.Suk orchestr výborné úrovně, který byl předtím více než deset let řízen českým dirigentem J.I.Palicem\*/1/. Saratovská opera stejně jako charkovská se snažila nijak nezaostávat za petrohradskou a moskevskou. Takže pouze měsíce dělily saratovské uvedení opery „Carská nevěsta“/4.února 1900/ od charkovského /20. prosince 1899/ a moskevského /22. října 1899/. Neméně vysokou kulturou se vyznačovala i Kazaň, kde v roce 1864 byla založena pobočka RHS a v roce 1874 byla zahájena představení ruských oper.

V divadelní skupině Sobolščikova-Samarina nacházíme již známá jména pěvců – Karamzinová-Žukovská, Karpovová, Ošustovič a další – celkem asi dvacet lidí, kteří významně posílili předchozí složení skupiny. Jak ukázaly výsledky sezóny, V.Suk složil skupinu velmi odborně. A právě tento fakt v nemalé míře zajistil úspěch uvedení takových oper, jako „Ruslan a Ludmila“, „Piková dáma“, „Kníže Igor“, „Sněhurka“ a „Judita“. Tisk rovněž zdůrazňoval nesporný úspěch „Evžena Oněgina“, „Lakmé“, „Fausta“ a „Démona“.

8.září 1901 byla divadelní sezóna v Kazani úspěšně zahájena operou „Aida“. Nemenší úspěch měly i opery „Život za cara“, „Piková dáma“, „Evžen Oněgin“. „Démon“, populární opery Verdiho, Gounoda a Meyerbeera. Kazaňští diváci se seznámili s novými inscenacemi oper „Maškarní ples“, „**Dubrovskij**“ **E.Nápravníka** /20.října/ a „Carská nevěsta“. Událostí nejen pro Kazaň, ale i pro celé hudební Rusko pak bylo uvedení Rubinsteinovy opery „Kupec Kalašnikov“ – opery s pestrým osudem, poněvadž tato byla dlouho cenzurou zakázána a zazněla na scéně Mariinské opery celkem dvakrát v letech 1880 a 1889; tato opera byla řízena Sukem jako jeho vlastní benefice. Kromě „Kalašnikova“ uvedl v následující sezóně Suk ještě tři poměrně zřídka uváděné opery, a to „Juditu“ a „Rognědu“ A.Serova, jakož i „Mozarta a Salieriho“ Rimského-Korsakova. Je nesporné, že Suk sehrál v hudebním vývoji provinčních divadel Ruska ohromnou roli. Je velká škoda, že tento jeho přínos nebyl do dnešní doby náležitě oceněn...

V těchto letech Suk definitivně zvládá umění práce s malým kolektivem. Má sice k dispozici omezené možnosti, ale rychle navazuje kontakt, dovede poznat a následně nejlepším způsobem využít individuální zvláštnosti interpretů a schopnosti každého, kdo je účasten práce. Není tedy náhodou, že za krátkou dobu pobytu v Saratově se mu daří uvést jednu po druhé dvě významné inscenace – „Ruslan a Ludmila“/27.ledna 1902/ a „Tannhäuser“ /29.ledna 1902 ve své vlastní benefici/. A to v podmínkách, kdy ještě v květnu 1901 stav věcí v divadle vůbec nebyl příznivý pro organizování představení takových významných a rozsáhlých oper. Zvláštní pochvalná slova si zasloužil Suk za inscenaci Wagnera, přestože měl k dispozici orchestr pouze o 34 lidech. Sbor také vůbec neodpovídal požadavkům Wagnerových oper. Přesto kritika psala: „...dirigent V.Suk vyhovuje všem požadavkům operního umění a dělá s naším smíšeným orchestrem zázraky“/150/. Stejně vysoké ocenění dostal i za „Ruslana“: „...provedení opery bylo takové, že je směle možno nazvat je velkolepým. A na tom má ohromnou zásluhu náš dirigent p.Suk...“/149/2b/. Tisk také zmiňuje nádherné provedení „Aidy“

---

\*1/ Za svého pobytu v Rusku si změnil svoje příjmení na ruský způsob-Palicyn /pozn.aut./.



a „Pikové dámy“.

Jako hudební učitel a poradce Suk řídil práci svých pomocníků – V.N.Vsevoložského /Charkov/ a M.M.Golinkina /Permské operní divadlo/. Tito s využitím věcných pokynů svého učitele doslova „rostli“ ve svém oboru. Tak například M.M.Golinkin nastudoval a potom i uvedl pro divadlo novou operu - Čajkovského „Čarodějku“. Premiéra opery se konala v Kazani v prosinci roku 1901.

Suk byl neocenitelným učitelem i pro členy orchestru. Znal výborně nejen instrumentaci. Vyznal se ve zvláštlostech každého hudebního nástroje. Tak například dával pokyny smyčcovým nástrojům, kde a jaké mají hrát smyky, dechovým pak dával pokyny k co nejvhodnějšímu nádechu, k co nejlepšímu využití zvuku v interpretaci.

Na jaře roku 1903, po skončení sezóny, odjíždí Suk do vlasti, se kterou byl v neustálém styku. Účelem této cesty nebyla jen návštěva blízkých, ale měla i významnější důvody. Suk se totiž rozhoduje poprvé vystoupit v Praze jako skladatel a operní dirigent. 18.dubna 1903 byla v Národním divadle v Praze uvedena s úspěchem jeho opera „Lesní car“. Pražské noviny u této příležitosti napsaly: „Včerejší první představení „Lesního cara“ Váši Suka mělo velmi velký úspěch. Každé dějství bylo odměňováno dlouho neutuchajícími ovacemi a autor musel po každém dějství několikrát na volání publika vyjít na scénu. Po prvním dějství dostal dva nádherné věnce. Svěží, melodická, jemná, ale současně rázně zpracovaná hudba se velmi líbila, všichni oceňovali velkolepé provedení opery jak ze strany orchestru, tak ze strany pěvců. Váša Suk se představil našemu publiku nejen jako skladatel, který si zaslouží veškerou pozornost, ale i jako dirigent, který bezvadně nastudoval a pozorně a s velkým úspěchem dirigoval svoje dílo. Zprávy o něm, jako o vynikajícím dirigentovi, se plně potvrdily. Už po svém příchodu do orchestru byl autor uvítán potleskem. Tento úspěch ho určitě povzbudí k tomu, aby vytrvale pracoval i v budoucnu. Jak jsme se dozvěděli, bude dirigoval i zítra podruhé svou operu“/163;168/. Avšak Sukova radost byla brzy zkalena zdrcující kritikou celé řady novin /167;169; 170/. V uvedených článcích bylo dáváno Sukovi za vinu především archaické myšlení v jednotlivých částech, jakož i silný vliv ruské hudby, jmenovitě Rimského-Korsakova, v jeho vlastní hudbě...Některé noviny, zvláště „Slovo“, vystoupily proti „hrubé a neopodstatněné kritice“ Sukovy hudby: „Opera V.Suka si nezaslouží takového rozhodného odmítnutí“, - psal redaktor novin. – „Nespravedlnost kritiky cítilo i publikum – jak to bylo vidět na potlesku na ranní zkoušce, byl to jasný demonstrativní protest proti kritice, která to ráno vynesla svůj zcela nespravedlivý soud“/171/.

Opera vůbec zůstala z hlediska své hodnoty tehdy nedoceněna. Jednostrannost a hrubost kritiky zanechala v Sukově duši hlubokou stopu. Samozřejmě, že nebyl žádný novátor a opera nebyla v umění žádnou novinkou. Avšak vysoká profesionální úroveň, zvládnutí skladatelské techniky, romanticky nadnesený charakter hudby, vycházející z českého folkloru, si získaly srdce posluchačů jak v Čechách, tak v Rusku. A i když opera v repertoáru nezůstala, jednotlivé její části zněly v koncertních provedeních dosti často. Posluchači, pro které Suk svou operu složil, ji přijali. Ale bohužel ne vždy o všem rozhodují jen posluchači...kritika, v tomto případě absolutně nespravedlivá, udělala svoje. Suk se vrací do Ruska, kde byl mnohem více milován a chápán. Odjíždí do Charkova, kde vždy našel podporu a kde měl mnoho přátel-hudebníků, jako profesora Františka Kučeru, učitele J.Holého, Aloise Jiráňka, Zdeňka Davida, V.Volnera, V.Krále a J.Vlčka.

V sezóně let 1903-1904 je Suk hlavním dirigentem operního sdružení pod řízením A.M.Nazarova, který vystupoval v Charkově. Zde potvrzuje svůj úspěch uznávaného dirigenta ruské opery, když mezi jinými uvádí opery „Rogněda“ /4. listopadu/ a „Nepřátelská síla“ /17. prosince/, „Sněhurka“ /18. listopadu/, „Čarodějka“ /29. října/ a „Střevičky“ /23. ledna/.

Poslední dvě opery byly svědky tvůrčího dirigentova vzletu, zvláště je toto možno říci o „Čarodějce“. Úspěch uvedení v Charkově jako by postavil Suka do srovnávací pozice jako vedoucího inscenace například k Nápravníkovi, který tvrdil, že uvedení dané opery v Mariinském divadle ve své době propadlo kvůli „přetíženosti orchestrace, někdy zdvojené a dokonce trojnásobné, které pěvci mohli těžko odolávat“/22,302/. Jak je vidět, Suk v daném případě, jak se říká, překonal svého zkušenějšího a známějšího kolegu. Noviny měly k Sukovi více než dobrý vztah. Tak například úryvek z jedné kritiky: „...vzácná opera, podle vyjádření kritiky, si získala v Charkově jednoznačnou a zaslouženou sympatii...ohromný podíl na tom má náš vynikající dirigent V.I.Suk...Kolik nádherných hudebních obrazů vytvořil orchestr pod kouzelnou taktovkou V.I.Suka!“/164/7b/.

Divadelní Nazarovův podnik neexistoval dlouho, rozpadl se po pohostinských vystoupeních v Kišiněvě. Ale Suk dlouho bez práce nezůstal, téměř okamžitě jej přijal do své společnosti nám už známý kníže A.Cereteli, který Sukovi navrhuje práci v Petrohradě, kde on si pronajal divadlo konzervatoře a kde se rozhodl vytvořit Novou operu. Plány měl i tady velké, chtěl vytvořit zdatný orchestr z místních hudebníků, uvádět nové opery, získat pro operní těleso hvězdy, jakými byli Figner a Sobinov...

Takže v sezóně let 1904-1905 začalo pro Suka druhé petrohradské období jeho činnosti, tentokrát ve společnosti Cereteliho, toto období trvalo dvě sezóny a vyznačovalo se celou řadou zajímavých inscenací. V operním tělese se sešli dosti význační lidé – N.van der Brandt, M.Insarovová, I.Tomars, I.Vinogradov, J.Světlov, O.Kamjanskij, V.Dobržanská, Karamzinová-Žukovská, N.Figner a další.

Sezóna Nové opery byla zahájena dosti pozdě – až 3.října 1904, zato byla zahájena v Rusku prvním uvedením nové opery Rimského-Korsakova „Pan vojevoda“ /moskevská premiéra se ve Velkém divadle pod řízením **S.Rachmaninova** konala 27. září roku 1905/. Podle jednotného názoru kritiků se tato opera ničím zvláštním nevyznačovala, ale představení jako celek mělo vysoké umělecké přednosti, **především díky V.Sukovi**. /104/5; 110/2v/. Kritik N.Solovjov tehdy napsal: „...dirigent řídí orchestr se zaměřením na obecnou sladěnost, ale i na všechny možné detaily; svoje nadšení během představení předává i interpretům“ /115/2/.

Když zmíníme nová operní uvedení té sezóny, pak je především třeba jmenovat následující opery: „Mademoiselle Fifi“ C.Kjuiho, „Polský Žid“ K.Veise a „Stará Kašira“ M.Ivanova. Z klasického repertoáru pak byla hrána „Aida“, „Faust“, „Piková dáma“, „Carmen“, „Hugenoti“, „Rusalka“, „Otello“, „Život za cara“, „Afričanka“ a „Samson a Dalila“.

Desítky recenzí z té doby dochovaných charakterizují V.Suka v podstatě jako vyzrálého mistra a umělce, výborného profesionála, který oživuje operní inscenace procítěnou interpretací partitur. Všechno to přispělo k tomu, že Suk byl hned v první letní sezóně pozván, aby vystoupil jako symfonický dirigent v Sestrorecku, nevelkém městečku u Petrohradu. Léto 1905 znamenalo začátek jeho pravidelných sezón a deset let, v období od roku 1905 do roku 1914, byly symfonické koncerty v Sestrorecku významnou uměleckou událostí v koncertním životě Ruska. Nemalou zásluhu o to měl právě V.I.Suk, o kterém tisk tehdy psal, že „se plně projevil jako seriózní a vynikající hudebník“/104/6a,651/.

Když se vrátíme k Sukově činnosti v oblasti opery, je třeba si všimnout následující věci. Ještě předcházející sezóna ukázala, že Nová opera neobstála v konkurenci s Mariinským divadlem, které se nacházelo přímo naproti. Aby zachránil situaci, rozhodl se Cereteli oživit svůj podnik pozváním velkého počtu zahraničních hostujících umělců a uvedením nových představení, která se dosud v Petrohradě nekonala. Tak 7.října na zahájení sezóny byla uvedena nová opera „Germania“ A.Frankettiho, kde V.Suk znovu prokázal svou „pružnost

Je potřeba se podrobněji zmínit o době, kdy Nápravník\*/43/ do Petěrburgu přijel. Bylo to půl roku poté, co byl vyhlášen manifest Alexandra II., o osvobození rolníků z poddanské závislosti. Nálada v pokrokově smýšlejících kruzích byla v té době velmi napjatá.

\*Repertoár byl velmi omezený – „Askoldova mohyla“ Verstovského, Glinkův „Život za cara“ jakož i jeho „Ruslan a Ludmila“ /uváděný velmi zřídka/, Dargomyžského „Rusalka“, „Nataša“ od Vilboa a ukrajinská opereta „Moskevský kouzelník“.

Z cizích oper bývaly uváděny následující : „Čarostřelec“ od Webera, Auberův „Fra Diavolo“, také jeho „Fenella“, Rossiniho „Vilém Tell“, „Robert Dábel“ od Meyerbeera, rovněž jeho „Hugenoti“, „Marta“ od Flotowa, rovněž jeho „Indra“ a „Stradella“, Belliniho „Náměsíčná“, Donizettiho „Linda de Chamonix“ a jeho „Lucia di Lammermoor“, „Nápoj lásky“ a Halévyho „Židovka“.

A to byl celý repertoár Ruské opery.

---

\*43/. Dobová fotografie E. F. Nápravníka z let 1870-1880 /pozn.autora/

města na Ředitelství imperátorských divadel s prosbou, aby dovolilo orchestru Mariinského divadla a dirigentu Nápravníkovi vystoupit v Revelu. Prosba byla vyslyšena a zájezd se konal společně s petěrburským pěveckým sborem „Liedertafel“. Orchester a sbor měly k dispozici zvláštní loď a v Revelu je čekalo nadšené přijetí. Celý svátek byl ukončen symfonickým koncertem, který byl prvním toho druhu ve městě. Na přání města byly uvedeny: Beethovenova Pátá symfonie a jeho klavírní koncert za účasti klavíristy Štejna, který se později stal profesorem Petěrburské konzervatoře. Celý koncert měl bouřlivý ohlas a orchestr byl doslova zasypán květinami. Celá slavnost byla ukončena velkolepým banketem.

Přibližně za rok po uvedeném zájezdu, a sice 30. dubna 1865, došlo v Nápravníkově životě k velmi důležité události. Toho dne se konala jeho svatba s absolventkou divadelní konzervatoře Olgou Eduardovnou Schroederovou. Manželka Eduarda Franceviče Nápravníka byla, mimochodem, také hudebnicí a pěvkyní *contralto*. Pracovala v Mariinském divadle, přičemž tam nastoupila přibližně ve stejné době jako Nápravník. Je zvláštní, že poté, co se stala dirigentovou ženou, **Olga Nápravníková**, nejen že nedosáhla kariéry vynikající pěvkyně, ale naopak přešla postupně na vedlejší role a bez zvláštních úspěchů tak prožila svých dvacet pět let působení u divadla až do důchodu. Abychom řekli pravdu, sám Nápravník v daném případě nic nepodnikal. On se prostě choval ke všem, dokonce i ke své ženě, zcela nestranně. Zřejmě v ní netušil žádný vynikající talent. Ani se nemůžeme moc divit, že se jí na rozvíjení vlastních schopností nedostávalo času, když vezmeme v úvahu, že všechno její úsilí bylo zaměřeno na výchovu *pěti*!/ dětí, a na to, aby rodina vůbec nějak vyšla, když byla odkázána na nepřiliš vysoké finanční prostředky. Eduardovi a Olze se za prvních devět let jejich manželství narodilo celkem pět dětí – tři synové a dvě dcery. Když Eduard Francevič zapisoval ve svých pamětech s přesností jemu vlastní dny, hodiny a minuty narození svých dětí, žertem jim dával opusová čísla. Takových opusů vzniklo tedy pět, zatímco **skladatelských bylo 77**, z nich pak 4 opery, hudba k dramatu „Don Giovanni“, 4 symfonie, koncert pro klavír, několik orchestrálních a instrumentálních svit, smyčcové skladby – 1 kvintet a 3 kvartety, klavírní skladby – 1 kvartet a 2 tria, mnoho drobnějších skladeb orchestrálních, instrumentálních a vokálních, jak pro sbor, tak i pro vokální kvarteto a sólisty.

Když hovoříme o Nápravníkovi jako o hudebníkovi, dirigentovi, pak by, podle mě, nebylo správné, kdybychom se nezmínili trochu o Nápravníkovi jako o člověku. Takže, v životě byl Eduard Francevič přesný, náročný k sobě a druhým, nikdy se nerozčiloval, bylo mu vlastní sebeovládání, což ne každý umí. Ve styku s lidmi byl spíše uzavřený, ale tato uzavřenost byla vyvolána z jedné strany jeho ne právě jednoduchým osudem, z druhé strany byl Nápravník stále zahloubán, soustředěný na hudbu, a to občas vyvolávalo u ostatních dojem, že není společenský a že nemá rád lidi. Zvláštním rysem Nápravníkovy povahy bylo to, že se snažil stále zdokonalovat, doplňovat si mezery ve znalostech, znalosti – které v důsledku složitých životních okolností nemohl získat v mládí. A čím je ještě Nápravník jako člověk pro nás zajímavý? Málokdo například ví, že se velmi rád zdržoval v přírodě: v jeho velkém petěrburském obývacím pokoji bývalo i v zimě plno rostlin, o které se Nápravník pečlivě staral a sám je zaléval. Měl ještě jednu vášeň, a tou byl kulečnický. Ve vyšší společnosti měl pověst velmi dobrého hráče. Tuhle zálibu měl i velkokníže Konstantin Nikolajevič, jeden z bratrů Alexandra II. Konstantin Nikolajevič byl předsedou Státní rady a po smrti Jeleny Pavlovny byl zvolen předsedou Ruské hudební společnosti. Často k sobě zval Nápravníka, aby se s nim poradil o různých otázkách, týkajících se konzervatoří, a tyto rozhovory obvykle končily partií kulečnicku. Jednou na velké novoroční recepci u Konstantina Nikolajeviče v Mramorovém paláci hostitel navrhl Nápravníkovi zahrát si kulečnicku. Vysocí úředníci a ministři se zájmem sledovali soupeření předsedy Státní rady a kapelníka Ruské opery. Když hovoříme o rysech Nápravní-

## Introduction: Reason of choosing this subject.

### Name of the subject: „Czech musicians in the russian culture at 18-20 centuries“.

**1.** If we look at the Russian culture at that time, we can see, that there were a lot of foreign musicians, painters, writers, dancers. I mean, the period of time between years 1780-1935. And, for us is very important, that Czech musicians were playing a key role in this period of time. I found at least 350 musicians, that were playing an important role in a process called „The cultural expansion to the russian lands“. The reasons, why so many Czech-born musicians moved to the East are: better possibilities of realising their potential, better financial appreciation of their hard work, relatively same mental temper as lokals, understandable language, good quality of live in Russian cities at that time. All these reasons were enough for most of the foreign musicians to choose Russia as their working place. We can find a lot of great foreign musicians at the towns like Nizhniy Novgorod, Saratov, Taganrog, Odesa, Kyev – all these towns were provincial places, were you don't expect too many great foreign musicians. All these musicians were playing a key role in a formation of russian classical, not only musical, but also dancing, painting and literary culture. These subject is huge for analitics, musical researches. But, one of the most strange things is, that there are no special literature about this subject. Especially poor situation is with the books about Czech influence on Russian culture. I found some materials, but it is still a long and hard work for me to systematize all the current sources. In my work, I hope to do all the best I can, to add more information to this subject and also to restore the historical justice.

## 2. The history of Czech musical appearance in Russia.

The history of Czech musical appearance starts probably somewhere in the middle of 18th century. The first really known Czech musician was **Jan Bohumír Práč**-a famous russian folk-songs collector, composer and talented pianist. Also, we know a lot about **Kercelli family**, which contribution to the Russian culture was huge – they established art schools, musical college, public musical edition. **Jan Antonín Mareš /1719-1794/** was widely known as an establisher of first russian bugle/horn orchestra. He also worked as a chief conductor for princess Yelizaveta Petrovna – later Queen of Russia. **Nikolay Kubišta /1799-1837/** was one of the notable Czech musicians in Moscow, where he worked for Bolshoi theatre for a couple of years. Another Czech musician – **Ivan Šrámek /1814-1874/** was a chief-conductor at Bolshoi theatre for a few seasons. His role at the theatre was appreciated by many famous persons – Tchaikovsky, Borodin, Nikolay Rubinstein and many others.

But, one of the most exciting figures from Czech lands, whose work in Russia was appreciated even more, and whose influence on Russian culture is absolutely unquestionable is **Eduard Francevič Nápravník /1839-1916/**. He started his Russian career in 1861, at that time he worked as a conductor at prince Felix Yusupov's orchestra. Then, from 1863 until the very end of his life he worked as a chief-conductor at Mariinsky theatre at Sankt-Petersburg. During a period of time between years 1869-1881 Nápravník was in charge as a chief-conductor of symphonical concerts of Russian musical society, he also was –from 1875- one of the directors of Sankt-Petersburg Russian musical society. Nápravník's influence on Russian culture is absolutely indisputable, many Russian composers, conductors, dancers, singers were his friends, among them Tchaikovsky, Mussorgsky, Shalyapin, Slavina, Stasov. Another great Czech conductor came to Russia from Kladno. His name was **Váša /Václav Suk /1861-1933/**. He started his career in Russia in 1880. Suk was very talented violinist, composer and conductor. During his Russian career he worked at different russian cities, among them Vilnius, Kyev, Taganrog, Kharkov, Tomsk and of course Moscow. In Moscow Suk began as a violinist at Bolshoi theatre's orchestra, later, he moved to the position of the

best violinist of the orchestra – leader. Then, his career started to grow up – later, Suk received an assignment - the chief-conductor of Bolshoi theatre post - by the board of directors. It happened in 1906, his debut work in Bolshoi theatre was Verdi's "Aida". From 1924 Suk started to work as a conductor at famous Stanislavsky's theatre, this post was offered him by great Stanislavsky personally.

Many Czech musicians were relatives to their Russian colleagues, for example, one of the best violin-masters in the world – **Evžen Vitáček /1880-1946/** was a husband of Yelizaveta Fabianovna Gnesina – sister of great Yelena Gnesina – founder of Gnesina's Academy of music. Their son – **Fabius Vitáček** was a professor of music at Gnesina's Academy of music in the early 50<sup>th</sup>. Another great Czech musician was **Jan Francevič Schubert** – one of the best bassoonist of all time. He taught at Gnesina's Academy of music for many years, his students were amongst the best in Europe. Of course, there were a lot more fantastic Czech musicians in Russia – Czech quartet, František Stupka, Josef Karbulka, Karl Kučera, Josef Pribik, Josef Gunke, Jan Palice, Josef Paleček, Ulrich Havránek, Vojtěch Hlaváč, Jan Hřímalý, Jaroslav Kocián, Ferdinand Laub and many others. So, my work at the moment is to write down all information, to make people talk about this subject, to perform compositions of all these great, but less-known Czech musicians. These work is very difficult, 90 percent of documents, scores and other important papers are in russian archives, which are not open to public. But, still, it is a great pleasure for me, to show people all these musical greats, unfairly forgotten by the musical society.

**Summary: The role of Czech musicians in Russian culture, in its development is huge! Czechs were involved in all spheres of Russian musical culture – theatre, drama, symphonical music, chamber music, choir music, teaching, music publishing, art of making musical instruments and many more. Thanks to Czech musicians, Russian culture was developing a lot more faster, many Russian composers like P.I.Tchaikovsky, M.I.Glinka, N.A.Rimsky-Korsakov were influenced by Czech musicians.**

**My mission is – to write a work, that should include all information about this problematics, to add more interesting facts. It should help, I believe, not only professional musicians, but also amateur musicians, ordinary people to know more about this topic, and I also hope, that my work will restore the historical justice.**

**Soupis významnějších českých hudebníků, kteří žili a působili v Rusku.**

**1. ATTL Vojtěch – harfenista opery v Oděse /USSR/**

**2. BARCAL Antonín /Ivanovič, 1847-1927/, -bývalý člen české opery, v Rusku žil od roku 1870. Působil jako pěvec v Moskvě, kde byl také v letech 1882-1903 činný u Velkého divadla jako hlavní režisér. Krátký čas pracoval i v Petrohradě, Kyjevě a Oděse. V roce 1905 odešel od divadla a začal vyučovat na moskevské konzervatoři.**

**3. BARTÁK Čeněk /Bardák, 1794-1861/, -houslista a skladatel, absolvent pražské konzervatoře a člen orchestru Stavovského divadla, působil jako učitel hudební školy v Rostově na Donu /RSFSR/. Autor houslových skladeb, kvartet a houslové školy.**

**4. BARTOŇ František-rodák z Mladé Boleslavi, dirigent v Chabarovsku /RSFSR/.**

**5. BECH Václav – profesor na konzervatoři v Petrohradě a sólista petrohradské opery.**

**6. BENEŠ J./V./, -houslista a učitel hudby v Orenburgu a Samaře. Působil rovněž jako vojenský kapelník.**

**7. BERGLER Antonín /Antonovič/, -koncertní mistr kyjevské a později petrohradské opery.**

**8. BÍLÝ, -učitel hudby v Oděse.**

**9. BLÝMA František Xaver /Blima, zemř. 1822/, -skladatel, dirigent a houslista v Moskvě od roku 1790, v letech 1799-1800 kapelník moskevského Petrovského divadla. V roce 1800 zde uvedl svou operu „Starobylé Vánoce“. Kromě ní vytvořil několik symfonií a houslových skladeb. Na sklonku života se stal dirigentem soukromého orchestru hraběte M. Komburleje. Blýmova symfonická skladba „Moskva“ /1799/ byla první v Rusku vydanou symfonií.**

**10. BOHUSLAV Florián /Vjačeslavovič, zemř. 1915/, -pedagog, skladatel a dirigent v moskevském Malém divadle. Působil tu 20 let.**

**11. BOROŤKA J., -klavírní virtuos, zakladatel a ředitel hudební školy v Petrohradě. Vystupoval také na koncertech Ruské hudební společnosti.**

**12. BORUŠEK G., /nebo H?/ /I./, -houslista, učitel na hudební škole v Žitomiru /Ukrajina/.**

**13. BOUČEK J. /B./, -klavírista, učitel na hudební škole v Orlu /Rusko/.**

**14. BOUČEK K. /F./, -houslista, člen symfonického orchestru v Záporoží /Ukrajina/.**

**15. BOŽKOVÁ , - pěvkyně v moskevské opeře, debutující zde v roce 1858.**

**16.BROŽ, - houslista a učitel hudby v Rize /Lotyšsko/ a v Petrohradě.**

**17.BUDIČ Václav, - učitel hudby v Petrohradě.**

**18.BULVA František,-dirigent v Moskvě.**

**19.BULVA Josef,-dirigent v Bobrujsku /Bělorusko,-Není vyloučeno,že jde o téhož předchozího hudebníka se sporným křestním jménem/.**

**20.CRHA Antonín,-fagotista u oper v Oděse a Moskvě.**

**21.ČERMÁK Václav – dirigent a učitel hudby.**

**22.ČERNÝ František /Francevič/, /Černi,1830-1900/,-rodák z Chvalkovic u České Skalice, klavírista,absolvent pražské varhanické školy. Do Ruska odešel roku 1852, v roce 1856 se usadil natrvalo v Petrohradě. Po roce 1862 profesorem klavírní hry na petrohradské konzervatoři, řídil také jako dirigent koncerty Ruské hudební společnosti a více než 10 let /do roku 1882/ vedl její sbor. Autor několika klavírních skladeb,vydal též ruské lidové písně pro mužský sbor u nakl.Wetzlera v Praze. Dopisoval do pražského „Dalibora“.**

**23.ČERNÝ Rudolf /nar.1878 v Mníšku/,-klavírní virtuos a flétnista,bývalý profesor pražské konzervatoře. V Rusku působil jako sólista operních orchestrů ve Lvově /Ukrajina/ a Kyjevě /Ukrajina/. Napsal několik škol pro flétnu a je autorem sólových, orchestrálních a komorních skladeb.**

**24.ČERVENKA Václav ,-dirigent v Moskvě a Proskurově.**

**25.DAVID Zdeněk /nar.1882/,-klavírista a profesor na konzervatoři v Charkově /Ukrajina/. Koncertoval také s J.Kociánem.**

**26.DÍLE Antonín,-r.1783 otevřel v Moskvě hudební školu spolu s M. Kercellim.**

**27.DLOUHÝ V./I./,-violoncellista a kontrabasista, učitel hudby v Grozném /Rusko/.**

**28.DRDA František,-hráč lesního rohu,člen opery a profesor hudební školy v Rize a Oděse,kde působil do roku 1919.**

**29.DREYSCHOCK Alexander /1818-1869/,-proslulý klavírní virtuos, od r.1862 vyučoval na petrohradské konzervatoři,byl jmenován dvorním klavíristou a ředitelem carské hudebně divadelní školy. V Rusku setrval 6 let.**

**30.DUDA Karel /Iosifovič/,-fagotista,klavírista,profesor na kyjevské konzervatoři, autor několika škol pro fagot,klavírních skladeb a písní.**

**31.EKKERT Ferdinand, profesor na moskevské konzervatoři.**



- 32.ERLICH Rudolf /I./,-violoncellista, člen operního orchestru a učitel hudby v Taganrogu.
- 33.FALLADOVÁ-ŠKVOROVÁ A./I./,-harfenistka,členka kyjevské opery.
- 34.FALTIS Čeněk František /nar.kolem 1857 na Českobrodsku/,- skladatel,houslista,hráč lesního rohu v kyjevské opeře. Koncertoval také na Rusi s vlastním orchestrem a působil jako vojenský dirigent. Autor symfonické básně, opery, smyčcového kvarteta, několika sborů, oratorií, písní.
- 35.FEUCHTNER Adam /1740-1822/,-téměř dvacet let působil jako skladatel, houslista a dirigent v Mitavě /Lotyšsko/.
- 36.FIALA Josef,-učitel hudby ve Lvově /Ukrajina/.
- 37.FIALA Josef /Fialka?,1748 nebo 1751-1816/,-rodák z Lochovic u Příbrami, hobojsista a violoncellista v souboru carské opery a vaudevillu v Moskvě.
- 38.FIBICH Zdeněk /1850-1900/,-v letech /1873-1874/, působil jako učitel hudby a ředitel hudební společnosti ve Vilně /Vilnius,Litva/.
- 39.FIEDELMAN A. /P./,-přechodně člen českého kvarteta v Oděse.
- 40.FILIP V./K./,-dirigent v Saratově /Rusko/.
- 41.FOJTA Hynek,-kontrabasista v Petrohradě.Do Ruska přijel v roce 1778.
- 42.FRIČ Jiří,-violista moskevské opery.
- 43.FRIČ Kristián,-hráč lesního rohu v souboru carské opery a vaudevillu v Moskvě. V Rusku žil od roku 1757.
- 44.FRIDRICH Josef /Francevič/,-klarinetista, profesor na moskevské konzervatoři a učitel na škole moskevské filharmonie.
- 45.FRISEK B.,-dirigent v Tallinu /Revelu/-/Estonsko/.
- 46.FUHRER Otto /Robertovič,1840-1906/,-operní pěvec, bývalý člen české opery, působil na scénách v Tiflisu, Charkově, Kyjevě a od roku 1876 do roku 1889 v Moskvě. Na sklonku života vystupoval ještě u soukromé opery v Petrohradě. Je synem církevního skladatele Roberta Jana Nepomuka Fuhrera/.
- 47.HÁJEK Emil /I./,-/nar.1886/,-absolvent pražské konzervatoře, žák Dvořákův a Jiránkův. Klavírista a učitel hudby v Saratově od roku 1909 do roku 1921./Rusko/.
- 48.HÁJEK Jaroslav /I./,-/1882-1919/,-žák Ševčíkův. Houslista, dirigent a učitel hudby v Saratově. Působil tu od roku 1904 až do své smrti./Možná bratr E.Hájka/.
- 49.HAMPL E./F./,-klavírista a učitel hudby v Kurganu /Rusko/.

- 50.HARTMUND E./K./,-profesor na konzervatoři v Rostově na Donu /Rusko/.
- 51.HAUER A./F./,-fagotista, člen opery a profesor na konzervatoři v Oděse /Ukrajina/.
- 52.HAVEL V./A./,-člen symfonického orchestru v Záporoží /Ukrajina/.
- 53.HAVRÁNEK Oldřich /Iosifovič/,-/Avránek,1853 v Klučenicích u Milevska – 1937/,V Rusku od roku 1874. Od roku 1882 prvním sbormistrem a později dirigentem Velkého divadla v Moskvě. Národní umělec Ruska,v roce 1935 vyznamenán titulem hrdiny práce. Dirigoval i na četných jiných místech v Rusku.
- 54.HEBEL O./K./,-dirigent v Kazani /Rusko/.
- 55.HERCL V./A./,-dirigent v Novoborisově /Bělorusko/.
- 56.HELD Hynek /Francevič/./Geld,Cheld,1764 v Třebechovicích u Hradce Králové – 1816/,skladatel,učitel hudby v Moskvě a Petrohradě. Sloužil též jako hudebník u knížete G.A.Potěmkina. Autor klavírních skladeb,sborů,pochodů,písní i škol pro kytaru.
- 57.HERMAN L./M./,-nebo V./K./,-člen operního orchestru v Moskvě.
- 58.HERMANN František,-absolvent pražské varhanické školy,varhaník a učitel hudby ve Vinnici /Ukrajina/.
- 59.HEŘMAN Jan /Iosifovič/./nar.1886/,-klavírní virtuos, bývalý profesor pražské konzervatoře.V Rusku jako profesor konzervatoře v Orlu /Rusko/.
- 60.HLADÍK,-operní pěvec v Kyjevě a Tiflisu.
- 61.HLAVÁČ Vojtěch /Ivanovič/./Glavač,1849 v ledči n.Sázavou – 1911,Petěrgof/,dirigent, varhaník a skladatel. Absolvent pražské varhanické školy, do Ruska přišel v roce 1871 a usadil se v Petrohradě zprvu jako varhaník v Mariinské opeře, později jako dirigent orchestrálního sdružení Uměleckého klubu /1875-1880/. Řídil také letní koncerty pod Petrohradem, v letech 1882-1886 dirigoval v Pavlovsku /Rusko/. V roce 1885 byl jmenován inspektorem hudby pro významné šlechtické vyučovací ústavy. V roce 1888 zorganizoval studentský univerzitní orchestr, s nímž pořádal symfonické koncerty. V roce 1896 řídil koncerty na Všeruské výstavě. Roku 1900 byl jmenován dvorním varhanním sólistou a dirigentem orchestrů ruského námořnictva.Ve svých koncertech uváděl Hlaváč především slovanskou hudbu – ruskou, českou, polskou. Zpracoval rovněž řadu slovanských lidových písní pro orchestry a je autorem jedné opery, řady symfonických skladeb, romancí, sborů aj. Vyučoval rovněž jako profesor na petrohradské konzervatoři. Nejvíce však vynikl jako vynálezce a zlepšovatel v oboru harmonia a jako koncertista na tento nástroj. Hlaváčův význam vyzdvihl i Maxim Gorkij.
- 62.HOFBAUER František /V./,-absolvent pražské varhanické školy, ředitel ruského pěveckého sdružení v Rize /Lotyšsko/.

- 63.HOFMAN A./M./,-profesor na konzervatoři v Poltavě /Ukrajina/.
- 64.HOFMAN O./A./,-profesor na konzervatoři v Poltavě /Ukrajina/-/Možná syn,spíše však jde o téhož/.
- 65.HOLÝ Josef /1837-1895/,-absolvent pražské konzervatoře,hráč lesního rohu, bývalý člen pražského Komzákova orchestru a souboru Prozatímního divadla. Působil jako dirigent a učitel hudby v Charkově /Ukrajina/.
- 66.HORÁLEK A./B./,-dirigent v Kursku /Rusko/.
- 67.HORKÝ Josef /L./,-koncertní pěvec v Petrohradě,autor „Cvičebnice zpěvu“.
- 68.HORNÍK G./nebo H?/,-dirigent symfonického orchestru v Nikolajevě./Ukrajina/.
- 69.HORSKÝ K./K./,-houslový virtuos, profesor na konzervatoři v Charkově /Ukrajina/.
- 70.HOUDEK František,-klarinetista a člen opery v Oděse.
- 71.HOVORKA J.,-člen operního orchestru v Oděse.
- 72.HRABÁNEK Jan /Francevič/,-klavírista a učitel hudby v Moskvě.
- 73.HRABOVSKÝ D./M./,-dirigent v Záslavli /Ukrajina/.
- 74.HRADIL,-profesor na konzervatoři v Tiflisu.
- 75.HRBEK Emil /Fjodorovič,zemř.1917/,-violoncelista v Mariinské opeře /od r.1877/ a profesor petrohradské konzervatoře /od r.1909/.
- 76.HRDLIČKA Jan, hráč na roh v Petrohradě od roku 1779. Se svými třemi bratry,rovněž hráči na roh, působil také ve službě knížete G. A. Potěmkina.
- 77.HRUŠKA H.,-dirigent v Kišiněvě /Moldávie/.
- 78.HRUŠKA Václav,dirigent v Petrohradě. /Není však vyloučeno,že jde o téhož/.
- 79.HŘÍMALÝ Jan /Vojtěchovič/./Gržimali,1844-1915/,-proslulý houslový virtuos a pedagog.V Rusku působil od roku 1869 jako učitel a později jako profesor houslové hry na moskevské konzervatoři /od r.1875/.V letech 1875-1906 vystupoval jako sólista na koncertech Ruské hudební společnosti a první člen jejího stálého kvarteta. Vychoval řadu známých ruských houslistů, vydal též v ruštině několik houslových škol.
- 80.HŘÍMALÝ Jaromír /1845-1905/,-violoncelista,skladatel. Po profesuře na konzervatoři v Helsinkách působil v Černovcích/Ukrajina/ a ve Lvově./Mladší bratr Jana Hřímálého/.
- 81.HŘÍMALÝ Otakar /1883-1945/,-v letech 1909-1910 sbormistr soukromé opery v Moskvě,v letech 1910-1916 učitel na konzervatoři a současně hudební inspektor

moskevských škol. Autor několika operních a symfonických děl, komorních a vokálních skladeb pod vlivem N. A. Rimského-Korsakova.

**82.HŘÍMALÝ Vojtěch /1842-1908/,-houslový virtuos a hudební skladatel, autor kdysi populární opery „Zakletý princ“/1872/, symfonických skladeb, sborů,kvartet aj.Na Rusi působil jako houslista a dirigent v Černovcích a ve Lvově /Ukrajina/-/Starší bratr Jana a otec Otakara Hřímálého/.**

**83.HUBIČKA František,-profesor na konzervatoři v Charkově.**

**84.HUBNEROVÁ L./N./,-klavíristka a učitelka hudby v Petrohradě.**

**85.HUMPOLEC Josef,-dirigent a učitel hudby v Caricynu /Volgograd,Rusko/.**

**86.HUNKE Josef /Karlovič/,-/Gunke,1802 v Josefově v Čechách –1883/, skladatel několika sborů a církevních děl,autor drobnějších prací z hudební teorie a dějin hudby. V Rusku žil trvalé od roku 1833 zprvu jako pedagog, v letech 1834-1846 působil jako houslista a varhaník carských divadel v Petrohradě a současně jako profesor a knihovník na konzervatoři. K jeho žákům patřil například A. N. Serov.**

**87.HYBŠ Klement,-harfenista, člen petrohradského orchestru.**

**88.CHRIST Josef /1768-1791/,-violoncelista v Petrohradě a Rize /Lotyšsko/.**

**89.JAKŠ J./F./,-člen petrohradského operního orchestru.**

**90.JANDA G./nebo H.?./-,dirigent v Revelu /Estonsko/.**

**91.JANOUŠEK Antonín /nar.1858/,-absolvent pražské konzervatoře, hráč lesního rohu,v letech 1876-1879 u vojenské hudby ve Lvově, v letech 1879-1881 v kyjevské opeře a poté znovu do r.1883 ve Lvově.**

**92.JAVORSKÝ A./N./,-profesor na konzervatoři v Dněpropetrovsku /Ukrajina/.**

**93.JAVORSKÝ B./N./,-dirigent v Žitomiru./Buď bratr,nebo týž/.**

**94.JEDLIČKA Alois /Vjačeslavovič,1821 v Kuklenách u Hradce Králové – 1893 nebo 1894/,působil jako učitel na hudební škole v Poltavě, jde zorganizoval pěvecký sbor, s nímž propagoval české písně – Vitáskovy aj. Vynikl jako sběratel a harmonizátor ukrajinských lidových písní, upravil rovněž hudbu ukrajinské národní opery „Natalka Poltavka“. Autor klavírních skladeb a písní.**

**95.JELÍNEK Bohuslav, rodák z Přelouče, absolvent pražské konzervatoře, hobojsista. V Rusku působil převážně jako vojenský dirigent.**

**96.JELÍNEK J./V./,-houslista, člen operního orchestru v Petrohradě.**

**97.JENIŠTA Josef /Iosifovič/,-/Geništa,kol.1810-kol.1850/.,skladatel, klavírista a dirigent.Ve 30. letech pořádal v Moskvě veřejné koncerty. Autor dvou komických zpěvoher, několika komorních skladeb a kantáty.**

**98.JIRÁNEK Alois /1858-1950/, skladatel a pedagog, Fibichův žák, autor opery „Dagmar“ a „Ženitba“ podle Gogolovy komedie, několika symfonických, klavírních skladeb,smyčcových kvartet, houslové sonáty, písní, sborů aj. Od r. 1879 jezdil po Rusku jako dirigent pěveckého sboru,založeného ruským pěvcem D. A. Slavjanským. V letech 1882-1907 vyučoval jako profesor hudby na gymnasiu v Charkově.**

**99.JIRÁNEK Josef /1855-1940/, klavírní virtuos, skladatel a pedagog, žák Smetanův a jeho propagátor v Rusku.V letech 1877-1891 vyučoval jako profesor hudby na gymnasiu v Charkově, podobně jako jeho mladší bratr Alois.**

**100.JOHANIS /Ioganis/,-první dirigent Velké opery v Moskvě, spolužák a přítel Josefa Slavíka. /Zinstrumentoval mimo jiné Verstovského operu „Askoldova mohyla“/.**

**101.KADLEC Jiří /Andrejevič,nar.1891/, absolvent petrohradské konzervatoře,violoncelista ve Velkém divadle v Moskvě.**

**102.KADLEC Michal /Andrejevič/,absolvent petrohradské konzervatoře./Možná bratr Kadlece J./101/.**

**103.KADLEC Ondřej /Vjačeslavovič,1859-1928/, absolvent pražské konzervatoře, houslista , violista a dirigent baletních představení v Mariinském divadle. V Rusku pravd. od r. 1885. Jako dirigent působil mimo Petrohrad i na jiných místech. Je autorem 4 baletů, opery,několika orchestrálních skladeb a didaktických prací pro housle. /Otec obou předchozích/.**

**104.KALAŠOVÁ Klementina /1850-1889/, žakyně B.Smetany, přechodně jako pěvkyně u ruské opery v Petrohradě.**

**105.KAMENSKÝ V.,-houslista a učitel hudby v Petrohradě.**

**106.KANDELÁR A./V/.,-člen operního orchestru v Kyjevě.**

**107.KAPLÁN H.,-profesor na konzervatoři v Baku /Azerbájdžán/.**

**108.KARBULKA Josef /Iosifovič,1866-1920/.,-houslista, profesor na konzervatoři v Oděse,ředitel hudební školy v Nikolajevě. Učitel zakladatele ruské houslové školy P.Stoljarského! Do Ruska přišel r. 1894.**

**109.KARBULKOVÁ Olga /Iosifovna/.,-klavíristka a učitelka na hudební škole v Nikolajevě. /Pravd. Žena K.Karbulky/.**

**110.KAREL Rudolf /1880-1945/, skladatel, žák Dvořákův. V Rusku žil od roku 1914, kdy sem přišel jako turista a zastihla ho tu válka. Až do roku 1917 působil jako učitel houslí na státní hudební škole v Taganrogu. Poté se stal profesorem skladby,**

kontrapunktu a instrumentace na konzervatoři v Rostově na Donu, ještě později ředitelem hudební školy v Irkutsku /Rusko/.

111.KASAN A./F./.,-violoncelista a učitel hudby v Petrohradě.

112.KERCEL Michal /Kercelli/.,-žil v Moskvě od r. 1770 do roku 1820 a otevřel tu spolu s A. Dílem hudební školu.

113.KLÍN V./E./.,-houslista a učitel hudby ve Smolensku / Rusko/.

114.KNÍNA Ludvík /Fjodorovič,nar.1842/, klavírista a skladatel. R. 1886 se po koncertování na různých místech usadil v Petrohradě a zařídil si tu r. 1870 hudební školu, kterou vedl až do roku 1882, kdy se přestěhoval do Tiflisu. Byl pravděpodobně také majitelem hudební školy v Žitomiru. Autor mnoha klavírních skladeb.

115.KOCIÁN Jaroslav /1883-1950/.,-proslulý houslový virtuos, působil jako profesor konzervatoře a člen českého kvarteta v Oděse, kam byl získán Františkem Stupkou. Kocián vykonal rovněž řadu uměleckých zájezdů po Rusku, hlavně po Kavkaze.

116.KOČETOVÁ, pěvkyně v Petrohradě.

117.KODEJŠKO Mstislav /Ivanovič,nar.1886/.,-absolvent kyjevské hudební školy, skladatel a dirigent, většinou vojenský. Autor pochodů, valčíků apod.

118.KOHL Josef /Jakovlevič,nar.1860 v Dobroměřicích u Loun/, učitel hudby a dirigent, většinou u vojska v Kyjevě a na jiných místech.

119.KOHLBEL,hráč lesního rohu v souboru carské opery a vaudevillu v Moskvě na počátku 18. století.

120.KOHOOUT Bedřich /I./.,-hobojista, člen operního orchestru v Oděse.

121.KOLEŠOVSKÝ Jan Hynek /nar.1815/.,-absolvent pražské konzervatoře, hráč lesního rohu, violista, organizátor hudebního ruchu českých emigrantů a vojenský dirigent v Němrově /Ukrajina/.V letech 1853-1857 tu řídil komorní a chrámovou hudbu./ Je bratrem pražského skladatele Zikmunda K., a syn pražského varhaníka Františka Kolečovského./.

122.KONIG J. /E./,-člen operního orchestru v Petrohradě.

123.KONOPÁSEK Max /nar.1820/.,-skladatel, hudební teoretik. Do Ruska přišel r.1844,nejdříve působil jako klavírista ve Lvově.

124.KOPTA Theodor /Gopta/.,-působil kolem r.1702 jako hobojista v Moskvě.

125.KOPTA Vilém, profesor na konzervatoři v Rostově na Donu.

126.KORÁB Jan /1859-1902/.,-absolvent pražské konzervatoře, kolem r.1880 flétnista opery v Kyjevě.

- 127.KOŘÍNEK A.,-klavírista, učitel hudby v Taganrogu.
- 128.KOSTLAN Jan /Iosifovič/,-fagotista, člen operního orchestru v Moskvě.
- 129.KOŠTÁL E./E./,-klavírista, učitel hudby v Kursku./Rusko/.
- 130.KOTEK Josef /Iosifovič/,-/Kotik,1855-1885/, houslový virtuos, blízký přítel P. I. Čajkovského a jeho žák ve třídě hudební teorie na moskevské konzervatoři. Kotek koncertoval v Petrohradě i Moskvě a dlouhý čas působil také jako houslista ve službách N. F. von Mekkové, s níž se Čajkovskij seznámil právě jeho prostřednictvím.
- 131.KOTRBA Josef.,-hráč lesního rohu v moskevském operním orchestru.
- 132.KOUKAL František /Antonovič,1872-1927/,-hobojista v opeře a profesor na konzervatoři v Petrohradě.
- 133.KOZEL, klarinetista v petrohradské opeře.
- 134.KOZEL Otakar /nar.1869/,-absolvent pražské konzervatoře, houslový virtuos, od roku 1895 členem divadelního orchestru v Kyjevě.
- 135.KOZEL V./F./,-dirigent ve Staré Russe /Rusko/./Možná,že jde ve všech třech případech o téhož hudebníka/.
- 136.KOZLANSKÝ František, profesor na konzervatoři v Taškentu /Uzbekistán/.
- 137.KOZLOVSKÝ R./R./,-profesor na konzervatoři v Oděse.
- 138.KRAJÁK Josef,pěvec a učitel hudby v Kyjevě.
- 139.KRÁL M./B./,-klavírista a učitel hudby v Charkově.
- 140.KRATINA Josef /nar.1862/,-houslový virtuos a pedagog, absolvent pražské konzervatoře. Působil přechodně v Moskvě.
- 141.KREJSA Jan /I./,-houslista, člen operních orchestrů v Moskvě, Petrohradě a Kyjevě, koncertní mistr opery v Oděse a nástupce Františka Stupky v sezóně 1902 až 1903.
- 142.KRTEK Josef /Krtégus/,-virtuos na lesní roh v Němrově a jiných místech Ukrajiny.
- 143.KŘÍČKA Jaroslav /nar.1882/,-skladatel, v Rusku působil v letech 1906-1909 jako ředitel hudební školy a dirigent v Jekatěrinoslavi.
- 144.KŘÍDLO Bedřich /1875 nebo 1876 v Kopidlně-1902/, klavírista a skladatel, žák Dvořákův. V Rusku působil jako profesor na konzervatoři v Kišiněvě /Moldávie/ od roku 1900. Pořádal tu též koncerty. Autor klavírní, komorní, orchestrální a písňové tvorby.

145.KŘIVOHLAVÝ Antonín,hráč na lesní roh, člen operního orchestru v Oděse.

146.KUBELÍK F./I./,-klavírista, učitel hudby v Rostově na Donu.

147.KUBEŠOVÁ Marie, profesorka na konzervatoři v Oděse.

148.KUBICKÝ H.,-dirigent v Taganrogu.

149.KUČERA František/Vojtěchovič,1859 v Praze – 1910/,-absolvent pražské konzervatoře, fagotista, v Rusku jako dirigent a učitel hudby od r.1888, nejdříve v Petrohradě, později v Charkově.

150.KUČERA Karel /Antonovič,1847 v Rokycanech – 1915/,-po dobu 15 let ve funkci druhého dirigenta v Mariinské opeře. Kučera začínal jako sbormistr pražského Hlaholu, od roku 1873 jako sbormistr Prozatímního divadla. Do Ruska se dostal za soukromého učitele hudby nejprve ve Vilně a pak v Petrohradě,kde se r. 1879 podrobil zkoušce do ruské opery. Od r.1894 zastával funkci ředitele orchestrů v carských divadlech a ředitele rozsáhlé divadelní knihovny. V Rusku vynikl jako dobrý učitel zpěvu v Borovkově hudební škole a v carském šlechtickém ústavu /Smolném institutu/. Mimoto působil jako přísedící zkušební komise na konzervatoři. Do ruských operních dějin se zapsal úspěšným samostatným nastudováním Borodinova „Knížete Igora“ v roce 1890. Za své zásluhy byl vyznamenán Vladimírovým řádem.

151.KUČEROVÁ,-operní pěvkyně v Kyjevě.

152.KUNDERA Ludvík /nar.1891/,-rektor JAMU v Brně, od roku 1916 působil několik let jako klavírní virtuos v Rusku na různých místech. Nejčastěji koncertoval v Omsku, Jekatěrinburgu a Irkutsku /Rusko/. R.1919 vydal v Jekatěrinburgu spis „O muzyce čechoslovackogo naroda“.

153.KUNZ,-klavírní virtuos v Petrohradě.

154.KUPÁNEK Jaroslav /Antonovič/,-houslista, člen petrohradského orchestru.

155.KŮSTKA A./M./,-dirigent v Proskurově.

156.KUTIL Josef /Karlovič/,-klarinetista, člen operního orchestru a profesor na konzervatoři v Oděse.

157.LANDA Ludvík,-profesor teorie na konzervatoři v Oděse.

158.LANDVER Jan /Landwehr,nar.1826/,-absolvent pražské konzervatoře, violoncelista a dirigent v Němiově. R.1857 zinstrumentoval operu „Natalka Poltavka“.

159.LAŠEK Bedřich Ladislav /nar.1863 v Čáslavi/,-skladatel a pedagog, žák Janáčkův.



**Působil jako učitel zpěvu v Tveru /Rusko/. Předtím vedl podobně jako Alois Jiránek populární Slavjanského pěvecký sbor. Setrval u něho 6 let. Autor asi 40 skladeb, většinou písní.**

**160.LAU Karel /zemř. Na poč. 19. století/,-nástupce J. A. Mareše v dvorním rohovém orchestru. Do Ruska přišel v roce 1770, kdy vstoupil do služeb hraběte K. G. Razumovského. Koncem 90. let se stal dirigentem moskevského mysliveckého pluku a jízdní gardy. Autor několika koncertů pro lesní roh.**

**161.LAUB Ferdinand /1832-1875/,světoznámý houslový virtuos. Do Ruska přišel r.1866, stal se tu profesorem houslové hry na konzervatoři a koncertním mistrem Ruské hudební společnosti v Moskvě.V Rusku setrval do r.1871. Byl přítelem A. G. Rubinštejna a P. I. Čajkovského,který mu věnoval své III. smyčcové kvarteto.**

**162.LAUB Váša /1857-1911/,-syn Ferdinanda Lauba, působil téměř celý život v Rusku, zejména v Moskvě jako sbormistr, učitel hudby a skladatel klavírních kompozicí, písní a sborů.**

**163.LAUBOVÁ T./F./,-klavíristka a učitelka hudby v Moskvě.**

**164.LAUN V.,-profesor na konzervatoři v Saratově.**

**165.LEŠETICKÝ František /Iosifovič,nar.1831/,-klavírista, skladatel,v letech 1862 až 1878 profesor na petrohradské konzervatoři. Autor klavírních skladeb, kantát, romanci a jednoaktové opery.**

**166.LINDA-MATOUŠEK Václav /1810-1861/,-skladatel a houslový virtuos na různých místech. Autor houslových skladeb.**

**167.LINTNER H.,-dirigent v Lidě /Bělorusko/ a Kronštadtu /Rusko/.**

**168.LIŠKA Karel /1883-1935/,-houslista. Do Ruska přišel r.1913 a působil nejdříve jako koncertní mistr v Kislovodsku /Rusko/, později v Poltavě jako profesor na konzervatoři.**

**169.LUDVÍK O.,-od roku 1913 do roku 1918 v Moskvě jako učitel hudební teorie.**

**170.LUPÍNEK J.,-profesor na konzervatoři v Saratově.**

**171.MALÝ Jan /Francevič/,-člen operního orchestru v Petrohradě.**

**172.MARÁČEK František.,-dirigent v Charkově.**

**173.MAREŠ Jan Antonín /1719 v Chotěboři – 1794/,-odešel r.1748 po studiích v Drážďanech a Berlíně do služeb hraběte M. P. Bestuževa-Rjumina v Petrohradě. Později sloužil u carevny Alžběty jako dvorní kapelník a u dvorního maršálka Naryškina jako kapelník rohové, u careven Alžběty a Kateřiny II., pak carské rohové hudby, o jejíž slávu se zasloužil jako zakladatel a pěstitel. Byl také autorem celé řady**

skladeb a úprav pro orchestr loveckých rohů. /Marešova dcera působila v Petrohradě jako klavíristka/.

174.MAREŠ V./F./,-violoncelista a učitel hudby v Tambově /Rusko/.

175.MARUŠEK M./V./,-člen symfonického orchestru v Záporoží.

176.MAŠEK Alexandr /Iosifovič/,-člen divadelního orchestru v Kyjevě.

177.MAŠKOVÁ Eliška /Iosifovna/,-členka operního sboru v Petrohradě /sestra Alexandra Maška/.

178.MAŠNER Josef /A./,-/1840 v Brandýse n.Labem – 1912/,-absolvent pražské konzervatoře, hráč lesního rohu a skladatel.Působil od r.1863 jako orchestrální hráč u opery v Tiflisu, většinou tu však byl činný jako vojenský dirigent. Od roku 1874 zastával funkci ředitele kavkazských vojenských hudeb. Autor několika sborů,pochodů aj.

179.MATĚJKA J.,-klavírista a hudební teoretik v Petrohradě.

180.MATOUŠEK V./J./,-dirigent orchestru v Sevastopolu /Rusko/./Není vyloučeno,že jde o V.Lindu-Matouška/.

181.MEDLÍN A./S./,-violoncelista, učitel hudby v Tomsku /Rusko/.

182.MEDLÍN Jaroslav,-ředitel hudební školy v Tomsku./Může se jednat o téhož/.

183.MICHÁLEK Václav /I./,-/nar.1845/,-absolvent pražské konzervatoře, violoncelista, profesor na konzervatoři v Taškentu./Uzbekistán/. Předtím působil jako dirigent Michajlovského divadla a učitel hudby v Petrohradě.

184.MINKUS Ludvík /Aloizij Fjodorovič,1827-1907/,-houslista, skladatel, dirigent.V Rusku žil od poč. 50. let. V letech 1853-1855 byl dirigentem soukromého orchestru knížete Jusupova v Petrohradě, působil zde také pedagogicky a vystupoval jako houslový virtuos. V letech 1861-1872 vynikl jako sólista orchestru Velkého divadla v Moskvě, kde zastával současně funkci inspektora orchestrů v carských divadlech. V té době vyučoval rovněž jako profesor na moskevské konzervatoři.V následujícím období až do r.1886 byl činný jako skladatel baletní hudby při divadelním ředitelství v Petrohradě. Je autorem několika baletů a řady houslových skladeb.

185.MRÁZ G./nebo H.?/,-dirigent v Gomelu /Bělorusko/.

186.MULLER G./nebo H.?/,-dirigent v Carském Selu /Puškino, Rusko/.

187.MULLER K./K./,-dirigent v Petrohradě./Není vyloučeno,že jde o téhož/.

188.ALOIS /Aloiz/ - MUZIKANT Vladislav /Francevič,1860 v Praze – po r.1898 nebo r.1917/,-absolvent pražské konzervatoře,violoncelista a skladatel. V Rusku od r.1886 nejprve jako učitel na konzervatoři v Kyjevě a Oděse, r.1897 byl jmenován sólistou dvorního orchestru a profesorem na konzervatoři v Petrohradě. Autor 2 violoncellových

koncertů,sonáty pro violoncello a klavír, několika klavírních skladeb a písní. – Vystupoval pod pseudonymem Alois.

189.MYSLIVEČEK Emanuel /F./,-kontrabasista, člen operního orchestru a profesor na konzervatoři v Oděse.

190.NÁHLOVSKÝ A./A./,-profesor na konzervatoři v Jekatěrinoslavi.

191.NEDBAL Josef /Francevič/,-člen operního orchestru v Moskvě.

192.NEDBALOVÁ Marie /Karlovna/,-klavíristka,učitelka hudby v Petrohradě.

193.NEDĚLA Václav,žák O.Ševčíka,houslový virtuos a učitel hudby v Rize.

194.NEUMAN G./nebo H.?./,-dirigent v Kaunasu /Litva/.

195.NOVOTNÝ Jaroslav /1886-1918/, žák Vítězslava Nováka, v Rusku působil jako dirigent a sbormistr.

196.ONDRÍČEK Stanislav .,-houslista a učitel hudby v Kišiněvě. Bratr houslového virtuosa Františka Ondříčka.

197.PACK Arnošt,-koncertní mistr opery v Oděse, od r.1908 zastupoval někdy Františka Stupku.

198.PALEČEK Josef /Iosifovič,1842-1915/,-operní pěvec, režisér a pedagog, bývalý člen opery Národního divadla. Na doporučení M. A. Balakireva byl r.1870 přijat do Mariinského divadla, kde později vytvořil celou řadu vynikajících rolí. Po roce 1882 pracoval na této scéně jako režisér a v roce 1888 se stal profesorem operní třídy na petrohradské konzervatoři.

199.PALICE Antonín /Iosifovič/,-klavírista a učitel zpěvu v Moskvě.

200.PALICE Bohdan /1868-1915/,-profesor na konzervatoři v Astrachani /Rusko,Tatarstán/.

201.PALICE Jan /Iosifovič/,-/Palycin,Palicyn/,-dirigent moskevské opery, od r.1906 dirigentem v Kyjevě. Mimoto řídil operní představení v Oděse, Tiflisu, Rostově na Donu a dalších místech. Více než deset let působil rovněž u opery v Saratově. Jeho otec působil jako houslista v moskevské a kyjevské opeře. /Bratr Antonína P./.

202.PALICE Josef /Antonovič/,-violoncelista a učitel hudby v Astrachani. /Pravd.bratr Bohdana a syn Antonína P./.

203.PAVLATA F./F./,-profesor na konzervatoři v Tiflisu.

204.PAZOUREK M./F./,-klavírista, učitel hudby v Orlu.

205. PECH Jindřich /1837-1905/.,-dlouholetý organizátor českého hudebního života, skladatel, v letech 1865-1867 jako učitel zpěvu v Moskvě.
206. PERMAN Josef /Vjačeslavovič/.,-houslista, profesor na konzervatoři, člen českého kvarteta a operního orchestru v Oděse.
207. PETR Jan /Vjačeslavovič, nar. 1875 v Kyjevě/.,-absolvent petrohradské konzervatoře. Působil jako dirigent a jako profesor hudby v Kazani, Rostově na Donu a Jaroslavlí /Rusko/.
208. PETR Václav /Ivanovič, 1848 v Opočnu v Čechách – 1923 nebo 1926/.,-hudební teoretik, který působil v Kyjevě, Oděse, Kamenci-Podolském/Ukrajina/ a Petrohradě. Autor spisu „O melodičeském sklade arijskoj pesni“/1895/, /Otec Jana Petra/.
209. PFOHLOVÁ Ema /nar. v Praze/.,-žákyně Františka Blažka, učitelka klavírní hry v Oděse.
210. PLACÁTKA Josef /Karlovič, nar. 1848 v Příbrami/.,-absolvent petrohradské konzervatoře, sólista petrohradské opery a dirigent.
211. PLEVA Václav.,-dirigent v Němiově /Bělorusko/.
212. PLOŠKA Jaroslav /Antonovič/.,-koncertní mistr operního orchestru v Oděse.
213. POBUDOVÁ I./I./.,-členka petrohradského operního sboru.
214. POKORNÝ Jan /zemř. 1741/.,-hráč lesního rohu v souboru carské opery a vaudevillu v Moskvě.
215. POLÁK E./A./.,-klavírista, učitel hudby v Tiflisu /Gruzie/.
216. POLÍVKA Adolf /zemř. 1905 nebo 1907/.,-žák Wihanův, violoncellista a učitel hudby, přítel Jana Kubelíka, Jaroslava Kociána, Svatopluka Čecha, bývalý člen orchestru Národního divadla. Od poč. století působil v Tiflisu, jako profesor na konzervatoři.
217. PONOCNÝ Alois /Iosifovič/.,-/Panocini, zemř. 1863/.,-klavírní pedagog v Kyjevě.
218. PRÁČ Jan /Bohumír/.,-/nar. kol. 1760 ve Slezsku – kol. 1815/.,-vydavatel ruských lidových písní v Petrohradě, kam přišel r. 1770. Jeho nejznámější sbírkou bylo „Sobranije russkich narodnych pesen s ich golosami“ /1790/. Obsahuje 149 písní. R. 1780 byl jmenován učitelem klavíru ve škole dvorních divadel.
219. PŘIBÍK Josef /Vjačeslavovič, 1853 ve Sv. Hoře u Příbrami – 1936/.,-absolvent pražské varhanické školy. Do Ruska přišel r. 1875. Zprvu byl činný jako klavírista a dirigent v Tiflisu a Kyjevě, od roku 1894 řídil městský divadelní orchestr v Oděse.

Působil také v Charkově a Petrohradě. Byl vyznamenán titulem zasloužilého umělce Ruska. Vynikl i skladatelsky /symfonie „Pěvec na hřbitově“/.

220.RAABOVÁ Vilemína /Ivanovna,nar.na Moravě/.,-pěvkyně v Mariinské opeře a profesorka na petrohradské konzervatoři.

221.RÁČKOVÁ rodina, koncertovala jako instrumentální těleso v Petrohradě, Moskvě a četných sibiřských městech.

222.RAMBOUSEK J.,-člen orchestru Velké opery v Moskvě.

223.RATIL Josef /vl.jm.pravd.Navrátil,1840-1912/.,-pěvec a sbormistr, český zakladatel gruzínské opery. Do Ruska se dostal s ruským operním souborem a od r.1880 zůstal pět let sólistou opery v Tiflisu. Poté scénu opustil, aby se věnoval výhradně pedagogické činnosti. Až do konce svého života sbíral gruzínské lidové písně. Zorganizoval také pěvecké těleso, jež uvádělo vedle gruzínských písní často i český folklór, jehož některé ukázky tu přímo zdomácněly. Ratil prožil v Gruzii 32 let.

224.RATKOVSKÝ Josef /nar.na Moravě/.,-operní pěvec v Petrohradě.

225.REBENTISCH Kryštof.,-varhaník v Rize.

226.REITMAYER .,-klarinetista opery v Kyjevě.

227.REZEK.,-učitel houslové hry na státní hudební škole v Taganrogu.

228.ROZTOČIL F./V./.,-člen operního orchestru v Kyjevě.

229.RUDOLF L./M./.,-profesor na konzervatoři v Saratově.

230.RŮŽEK Antonín /Vjačeslavovič,zemř.1914/.,-absolvent pražské konzervatoře. Do Ruska přišel r.1872 a působil jako dirigent a skladatel, většinou při vojenské hudbě. Autor množství pochodů, předeher, valčíků apod.

231.RYBA Josef /1820-1895/.,-hudební pedagog a varhaník v Moskvě. Do Ruska přišel r.1843, byl činný i kompozičně jako autor příležitostných a salonních skladeb.

232.ŘEHÁK.,-absolvent pražské konzervatoře, ředitel hudebního spolku v Petrohradě.

233.SAAR.,-žák Dreyschokův, dirigent v Rize.

234.SEDLÁČEK Jan.,-houslista a učitel hudby v Kišiněvě.

235.SEYFERT Jan /Ivanovič/,-/Seifert,Zeifert,nar.1837/.,-violoncelista dvorních divadel, po r.1859 profesor na petrohradské konzervatoři. Do Ruska přišel v roce 1850.

- 236.SCHANILEC Josef.,-profesor lesního rohu na moskevské konzervatoři a sólista opery Velkého divadla.V Rusku působil v letech 1883-1905.
- 237.SCHONTAG Antonín.,-skladatel a profesor na konzervatoři v Astrachani /Tatarstán, Rusko/.
- 238.SCHRODEROVÁ-CHALOUPKOVÁ.,-operní pěvkyně ve Lvově.
- 239.SCHUBERT Vilém.,-hobojista u divadla vaudevillu v Petrohradě.
- 240.SICHRA Ondřej /Osipovič/./Sychra,1773-1850/.,-harfeník a kytarista v Moskvě a Petrohradě, který se zasloužil o širokou popularitu kytary v Rusku.V letech 1826-1827 vydával „Žurnal dlja gitary“, v letech 1828-1829 „Petěrburskij žurnal dlja gitary“. Byl činný i jako pedagog i skladatel.
- 241.SKLENIČKA F./V./.,-člen symfonického orchestru a učitel hudby v Žitomiru /Ukrajina/.
- 242.SKŘIVAN /nar.na Českobudějovicku/.,-absolvent pražské varhanické školy, varhaník a klavírista, učitel hudby v Oděse, Němírově a jinde.
- 243.SLÁDEK A.,-violoncelista ve Lvově.
- 244.SLAVÍK, Antonín /nar.1810/.,-mladší bratr houslového virtuosa Josefa Slavíka, první houslista francouzské opery v Moskvě, kde působil i jako varhaník.
- 245.SLAVÍK Rudolf /nar.1823/.,-nejmladší bratr Josefa Slavíka, absolvent pražské konzervatoře, houslista a skladatel. Do Ruska přišel r.1844 jako soukromý učitel hudby a zpěvu,r.1845 se dostal do moskevské opery za prvního houslistu a později druhého dirigenta. V Moskvě působil také jako ředitel kůru a varhaník, v začátcích své činnosti v Rusku rovněž koncertoval /v Žitomiru, Kyjevě/. Autor orchestrálních skladeb, hudby k baletu, mše, houslové fantazie a písní.
- 246.SOKOL Alois.,-varhaník, skladatel a učitel hudby v Kyjevě. Autor četných romancí.
- 247.SOKOL Josef /1821 v Březně na Boleslavsku – 1858/.,-absolvent pražské konzervatoře, houslový virtuos a skladatel. Od r.1839 působil ve Vilniusu /Litva/ a od roku 1841 v Petrohradě. Autor několika předeher, symfonie a houslových skladeb.
- 248.SPLAVSKÝ Jan.,-od r.1702 působil jako organizátor prvního carského ruského divadla opery a vaudevillu v Moskvě.
- 249.STANĚK E.,-profesor na konzervatoři ve Vilniusu /Litva/.
- 250.STANĚK V./M./.,-člen operního orchestru v Moskvě.
- 251.STARCER Josef.,-koncertní dirigent v Moskvě kolem r.1786.

252.STINGL.,-violoncelista a profesor na konzervatoři ve Lvově.

253.STOLZOVÁ Terezie /1832-1902/.,-pěvkyně u opery v Tiflisu.

254.STRNAD Jindřich.,-harfenista v kyjevské opeře.

255.STRNAD Vilém.,-violoncelista a učitel hudby v Rostově na Donu, Novočerkasku /Rusko/ a člen operního orchestru v Oděse.

256.STUPKA František /nar.1879/.,-dirigent Československé filharmonie,působil v letech 1901 až 1902 jako koncertní mistr opery a v letech 1902-1919 jako dirigent a profesor na konzervatoři v Oděse. Byl rovněž zakladatelem a členem českého kvarteta v Oděse. Zasloužilý umělec.

257.SUCHÝ.,-profesor na konzervatoři v Charkově. /Učil patrně hudební teorii/.

258.SUK Václav /Váša,Ivanovič,1861-1933/.,-z českých emigrantů jeden z nejvlivnějších činitelů v ruské operní kultuře. Do Ruska odešel r.1880. Zprvu působil jako houslista v Kyjevě, v letech 1882-1885 pak u carské opery v Moskvě, později jako dirigent ve Vilniusu /Litva/, Taganrogu, Moskvě, znovu v Kyjevě, Charkově, Oděse a Petrohradě. R.1906 byl jmenován prvním dirigentem Velkého operního divadla v Moskvě, kde už setrval. Jeho repertoár se vyznačoval pečlivým výběrem stěžejních ruských i cizích oper. R.1925 byl vyznamenán titulem zasloužilého umělce a r.1927 dokonce titulem národního umělce RUSKA. Suk se v ruské opeře zapsal jako jeden z nejlepších dirigentů, vysoce oceňován Čajkovským a Rimským-Korsakovem. Řídil i symfonické koncerty a z jeho vlastních skladeb je nejznámější opera „Lesův pán“ podle Máchova „Máje“,symfonie „Jan Hus“ a jiná orchestrální díla.

259.SVOBODA Jan /K./.,-kontrabasista, člen divadelního orchestru v Kyjevě.

260.SVOBODA Václav.,-kontrabasista, člen operního orchestru v Moskvě./Jde možná i o téhož/.

261.SÝKORA Bohumil /Iosifovič/.,-violoncellový virtuos v Petrohradě a autor několika romancí, sborů aj. V letech 1912-1913 uspořádal s klavíristou Ondřejem Pospíšilem koncertní zájezd téměř po celém Rusku.

262.SYRŮČEK J.,-klavírista a učitel hudby v Orlu /Rusko/.

263.ŠEBELÍK Jan /Fjodorovič,nar.1866 v Praze/.,-absolvent pražské konzervatoře, violoncelista v kyjevském operním orchestru,člen kvarteta. Od roku 1896 působil v Kyjevě také jako učitel hudby.

264.ŠEVČÍK Otakar /1852-1934/.,-proslulý houslový pedagog, působil od r.1874 v Charkově jako operní dirigent a v letech 1892-1909 vyučoval na konzervatoři v Kyjevě, krátce i v Petrohradě. Jeho kyjevským žákem byl například národní umělec Ruska Reingold Moritzovič Glier.

- 265.ŠILHAN Antonín.,-dirigent v Petrohradě.
- 266.ŠILHAN Jaroslav.,-houslista,člen operního orchestru v Petrohradě.
- 267.ŠINDELÁŘ Bohuslav.,-vojenský dirigent v Petrohradě.
- 268.ŠIPÁNEK Eduard /Ivanovič/.,-dirigent v Moskvě.
- 269.ŠKOPEK K./N./.,-člen symfonického orchestru v Záporoží.
- 270.ŠKVOR Maximilián.,-violoncelista, učitel hudby v Kyjevě.
- 271.ŠLECHTA Antonín.,-dirigent ve Vilniusu /Litva/ a později v Oděse.
- 272.ŠMÍD H.,-dirigent v Dvinsku /Daugavpils,Lotyšsko/.
- 273.ŠOLLAR /Šoller/ František.,-harfenista, dirigent a učitel hudby v Petrohradě, člen carského dvorního orchestru.
- 274.ŠOR E./P./.,-profesor na konzervatoři v Penze /Rusko/.
- 275.ŠOUREK Josef /Fjodorovič/.,-houslista v Petrohradě.
- 276.ŠPAČEK F./I./.,-dirigent v Bobrujsku /Bělorusko/ a Chabarovsku /Rusko/.
- 277.ŠPAČEK Vilém /I./.,-dirigent v Petrohradě a Moskvě./Pravděpodobně jde o bratra Š.F/.
- 278.ŠRÁMEK Jan /1814-1874/.,-absolvent pražské konzervatoře, skladatel, houslista, autor opery „Ilja Muromec“. Působil jako dirigent a ředitel divadla v Rize, krátký čas v Moskvě, Petrohradě a Oděse.
- 279.ŠROGL Josef.,-skladatel a houslista.
- 280.ŠTADLER Josef.,-violoncelista a člen operního orchestru v Moskvě.
- 281.ŠT'ASTNÝ Josef.,-kontrabasista a učitel hudby v Moskvě.
- 282.ŠUBERT Jan /Francevič/.,-fagotista a pedagog. Vyučoval na Akademii sester Gněsiných. Je autorem skladeb pro fagot, vytvořil několik fagotových škol.
- 283.ŠUBERT Karel / 1811-1863/.,-violoncelista na různých místech a dirigent symfonických koncertů v Petrohradě.
- 284.ŠUBERT Vilém /Antonovič,1836-1908/.,-absolvent pražské konzervatoře, houslista a skladatel. Do Ruska přišel r.1858 a vstoupil do operního orchestru v Petrohradě. R.1868



byl jmenován profesorem petrohradské konzervatoře. Autor několika předeher a klavírních skladeb.

285.ŠULCOVÁ K./V./.,-členka sboru moskevské opery.

286.ŠVÁB K./K./.,-člen symfonického orchestru hraběte A.D.Šeremetěva v Petrohradě.

287.TALICH Václav /nar.1883/.,dirigent Československé filharmonie a šéf opery Národního divadla, národní umělec, započal svou dirigentskou dráhu v Rusku. R.1905 se stal koncertním mistrem v Oděse, kde zastupoval i jako dirigent Josefa Přibíka.O rok později přešel do Tiflisu a přijal tam místo profesora houslí na konzervatoři. Také zde dirigoval, nejčastěji řídil ústavní koncerty.

288.TEDESCO Hynek Amadeus /Tedesko,1817-1882/.,-proslulý klavírní virtuos, skladatel. Působil od r.1840 až do své smrti v Oděse.

289.TICHÁČEK J./A./.,-houslista,dirigent a učitel hudby v Jekatěrinburgu.

290.TOMÁŠEK František.,-dirigent a učitel hudby v Petrohradě.

291.TRAKAL Antonín /Antonovič/.,-houslista,člen operního orchestru v Petrohradě.

292.TŮMA František Antonín Hynek /1704-1774/,rodák z Kostelce n.Orlicí, proslulý církevní skladatel. Od r.1741 působil v Moskvě jako dvorní skladatel.

293.TURBA Václav.,-vojenský dirigent v Petrohradě.

294.TUREK.,-hobojista v souboru carské opery a vaudevillu v Moskvě na poč.18.století.

295.T'ÁPALOVÁ.,-učitelka hudby v Oděse.

296.ULLRICH Ferdinand /1799-1865/.,-kontrabasista v Rize.

297.VALÁŠEK Rudolf /Francevič/.,-klavírista a učitel hudby v Moskvě.

298.VÁLEK Eduard /Pavlovič,1881-1915/.,-absolvent pražské konzervatoře, skladatel, dirigent a pedagog. Na Rusi působil delší dobu v Žitomiru a Taganrogu, kde založil vlastní hudební školu. Autor opery „Msta“.

299.VALEŠ H./M./.,-dirigent symfonického orchestru v Záporoží.

300.VANČURA Arnošt /1750 ve Vamberku v Čechách – kol.1801/.,-odešel do Petrohradu na hudební studia z Vídně, za Kateřiny II. , se stal ředitelem carského orchestru a pak místoředitelem dvorní opery. Skládal populární taneční hudbu, napsal šest symfonií a komickou operu „Chrabrý a smělý hrdina Archidijetič“, uvedenou r.1787. Od r.1790 vydával hudební časopis „Journal de Musique pour le Clavecin ou Pianoforte“.

301. VANIŠ Karel.,-koncertní mistr opery v Oděse, pravd. Od r.1888.
302. VAŠÁK Josef /nar.1808/,skladatel,od r.1833 v Bělorusku jako učitel hudby. Po osmi letech nastoupil jako učitel hudby u knížete Radziwilla v Litvě. Autor četných písní.
303. VÁŠKA Bedřich.,-žák Wihanův, violoncellový virtuos. Působil u opery ve Lvově, koncertoval v Petrohradě a jinde.
304. VAVŘÍNEK Josef / nar.1827/.,-bývalý dirigent sokolského sboru v Plzni, skladatel. V Rusku působil jako dirigent na různých místech.
305. VEJRICH K./R./.,-/Vejrych,1873-1930/.,-absolvent pražské konzervatoře, profesor na konzervatoři v Kišiněvě, nástupce Bedřicha Křídla.
306. VESELÝ František.,-vojenský dirigent a skladatel v Petrohradě.
307. VESELÝ V./S./.,-violoncelista a učitel hudby v Kovně.
308. VĚTRNÍK Vojtěch /nar.v Praze/.,-dirigent námořního orchestru v Nikolajevě /Ukrajina/.
309. VICHERA Josef /Petrovič/.,-dirigent v Moskvě.
310. VINAŘ František.,-absolvent pražské varhanické školy, klavírní virtuos a učitel hudby v Oděse a jiných místech. /Bratr pražského ředitele kůru a skladatele Čenka Vinaře./.
311. VLČEK Jiří.,-klavírista v Charkově.
312. VODIČKA V./V./.,-dirigent v Mariupoli /Ukrajina/.
313. VOJÁČEK Hynek /1825 ve Zlíně – 1917/.,-skladatel,v Rusku žil od r. 1853. Nejdříve sloužil jako vojenský dirigent, později působil jako člen orchestru Michajlovského divadla v Petrohradě. Poté se stal druhým dirigentem a varhaníkem v ruské opeře. R.1862 byl jmenován profesorem na konzervatoři. Vojáček byl známý rovněž jako sběratel lidových písní. Sám je autorem mnoha písní, klavírních a církevních skladeb, Komické opery aj. Dopisoval pravidelně do pražského „Dalibora“ a zanechal též „Paměti“, v nichž popisuje také ruské hudební poměry a zmiňuje se o českých emigrantech. /Rukopis je uložen v Okresním archivu ve Zlíně/.
314. VOJÁČEK Theodor /Ivanovič,nar.1857 v Lubné u Rakovníka/.,-absolvent pražské konzervatoře, kontrabasista, pedagog a skladatel. Od r.1884 působil v kyjevské opeře, v Kyjevě vyučoval rovněž na konzervatoři. Autor klavírních skladeb.
315. VOLNER Václav.,-profesor na konzervatoři v Charkově.
316. VOTRUBA J./A./.,-violoncelista a profesor na konzervatoři v Tiflisu.
317. VOTRUBA Karel.,-člen divadelního orchestru v Moskvě.

- 318.VULFIUS O./A./.,-přechodně člen českého kvarteta v Oděse.
- 319.VYHNAL Josef.,-houslista a učitel hudby v Petrohradě.
- 320.WAGNER Václav /Vágner/.,-kontrabasista Velké opery v Moskvě a hudební teoretik.
- 321.WEISS Antonín.,-hráč lesního rohu, člen operního orchestru v Oděse.
- 322.WENIGER Josef. M./nar. v Hradci Králové/.,-klavírista a pěvec v Němirově /Ukrajina/.
- 323.ZAJÍC Josef /A./.,-profesor na konzervatoři v Baku /Azerbájdžán/.
- 324.ZAJÍC Václav /zemř.1915/.,-absolvent petrohradské konzervatoře,houslista.
- 325.ZEDNÍK Metoděj /Iosifovič/.,-houslista,člen Mariinské opery v Petrohradě.
- 326.ZELENKA Ladislav /nar.1881/.,-bývalý profesor pražské konzervatoře a člen Českého kvarteta, působil jako profesor na konzervatoři a člen českého kvarteta v Oděse.
- 327.ZELENÝ Václav /Iosifovič/.,-dirigent v Charkově, Petrohradě a Moskvě, nástupce Váši Suka.
- 328.ZIKA F./V./.,-houslista, ředitel hudební školy v Orlu /Rusko/.
- 329.ŽÁBA Alois.,-dirigent v Novorossijsku /Rusko/.
- 330.ŽÁČEK F./V./.,-klavírista a učitel hudby v Kaluze /Rusko/.
- 331.ŽALOUDEK Alois /Antonovič,nar.1877/.,-učitel hudby a první houslista operních a symfonických orchestrů v Kyjevě, Charkově, Kazani, Rostově na Donu, Nižném Novgorodu, Vilniusu /Litva/ a jinde.
- 332.ŽALOUDEK Antonín /Antonovič,1873-1908/.,-houslista v moskevské a kyjevské opeře, později vojenský dirigent a učitel hudby v Penze.
- 333.ŽALOUDEK Antonín /Prokopovič,1836-1902/.,-učitel hudby a skladatel. V Rusku od roku 1882 jako vojenský dirigent. Autor houslových a orchestrálních skladeb. /Otec obou předchozích/.
- 334.ŽIVNÝ Václav /nar.1848/.,-klavírista a skladatel v Petrohradě, později v Gelsingforsu. Autor symfonických a písňových skladeb.

**Seznam použité literatury**

- 1/. N. P. Anosov: „Litěraturnoje nasledije. Perepiska. Vospominanija sovremennikov. – Moskva, 1978.
- 2/. Asafjev B. V.: „Velké divadlo“. – Moskva, 1955.
- 3/. Bagalej D. I., Miller D. P.: „Dějiny města Charkov“. – svazek № 2 – Charkov, 1912.
- 4/. Balabanovič J. Z.: „Čechov a Čajkovskij“. – Moskva, 1973.
- 5/. Beljajev V.: „Gosudarstvennaja opernaja studija-těatr imeni Narodnogo artista Respubliki K. S. Stanislavskogo“. – Moskva, 1928.
- 6/. Bogoljubov N. N.: „60 let v operním divadle“. – Moskva, 1967.
- 7/. Velké divadlo SSSR /sezóna 1969-1970/. – Moskva 1973.
- 8/. Bruštejn A.: „Stranicy prošlogo“. – Moskva, 1956.
- 9/. Bugoslavskij S.: „Půl století u dirigentského pultu“. – Moskva, Státní akademické Velké divadlo SSSR, 1932.
- 10/. Valtz K. F.: „65 let v divadle“. – Petrohrad, 1928.
- 11/. Vasilenko S. N.: „Vospominanija“. – Moskva, 1979.
- 12/. Gauk A. V.: „Memuary. Izbrannyje staťji. Vospominanija sovremennikov.“ – Moskva, 1975.
- 13/. Ginzburg Leo: „Izbrannoje“. – Moskva, 1981
- 14/. Glušenko G.: „N. D. Kaškin“. – Moskva, 1974.
- 15/. Gozenpud A.: „Ruské operní divadlo XIX století: 1873-1889“. – Petrohrad, 1973.
- 16/. Gozenpud A.: „Ruské operní divadlo XIX-XX století a F. I. Šaljapin: 1890-1904“. – Petrohrad, 1974.
- 17/. Gozenpud A.: „Ruské operní divadlo v období 1905-1917“. – Petrohrad, 1975.
- 18/. Gozenpud A.: „Ruské sovětské operní divadlo v období 1917-1941“. – Petrohrad, 1963.
- 19/. Golovanov N. S.: „Litěraturnoje nasledije. Perepiska. Vospominanija sovremennikov. – Moskva, 1982.
- 20/. Groševová J.: „Velké divadlo svazu Sovětů“. – Moskva, 1978.

- 21/. Groševová J.: „Ze sálu Velkého divadla“. – Moskva, 1969.
- 22/. Groševová J.: „Katulskaja“. – Moskva, 1957.
- 23/. Státní Akademická filharmonie: 10 let symfonické hudby: 1917-1927. – Petrohrad, 1928.
- 24/. „Dirižorskoje ispolnitel'stvo: Praktika. Istorija. Estetika.“ – Moskva, 1975.
- 25/. „Z hudební minulostí“. – Moskva, 1960.
- 26/. Ippolitov-Ivanov M. M.: „50 let ruské hudby v mých vzpomínkách“. – Moskva, 1934.
- 27/. Karatygin V. G.: „Izbrannyje staťji“. – Moskva-Petrohrad, 1965.
- 28/. Kolomijcov V.: „Články a dopisy“. – Petrohrad, 1971.
- 29/. Kristi G.: „Práce Stanislavského v operním divadle“. – Moskva, 1952.
- 30/. Levik S. J.: „Zápisky operního zpěváka“. – Moskva, 1962.
- 31/. Lemešev S. J.: „Cesta k umění“. – Moskva, 1982.
- 32/. Losskij V. A.: „Memuary. Staťji i reči. Vospominanija o Losskom“. – Moskva, 1959.
- 33/. Malko N. A.: „Vospominanija. Staťji. Pisma.“ – Petrohrad, 1972.
- 34/. „Umění hudebníka-interpretů“. – Moskva, 1976.
- 35/. „Moskevská konzervatoř: 1866-1966“. – Moskva, 1966.
- 36/. „Hudební život Moskvy po říjnové revoluci“. – Moskva, 1972.
- 37/. „Hudební současník“. – Moskva, 1977.
- 38/. Něždanovová A. V.: „Materialy i issledovanija“. – Moskva, 1967.
- 39/. „Arthur Nikisch a ruské hudební umění“. – Petrohrad, 1975.
- 40/. Obuchovová N. A.: „Vospominanija. Staťji. Materialy“. – Moskva, 1970.
- 41/. Ozerov N. N.: „Opery i pěvcy“. – Moskva, 1964.
- 42/. „O Stanislavskom: sborník vzpomínek“. – Moskva, 1948.
- 43/. Pazovskij A. M.: „Zapiski dirižora“. – Moskva, 1966.
- 44/. Petrov V. R.: „Sbornik staťej i materjalov“. – Moskva, 1953.

- 45/. Pochitonov D. I.: „Z minulostí ruské opery“ – Petrohrad, 1949.
- 46/. Razmadze A.: „Naša opera a jeje chozjajstvo“. – Kyjev, 1886.
- 47/. Rachmaninov S. V.: „Litěraturnoje nasledije“, svazek № 1. – Moskva, 1978.
- 48/. Remezov I.: „G. S. Pirogov“. – Moskva-Petrohrad, 1951.
- 49/. Remezov I.: „Vjačeslav Ivanovič Suk: materialy k životopisu“. – Moskva, 1933.
- 50/. Remezov I.: „V. I. Suk“. – Moskva-Petrohrad, 1951.
- 51/. Rimskij-Korsakov N. A.: Polnoje sobranije sočiněnij: Litěraturnyje proizveděniija i perepiska. – sv. № 1, 7, 8, 42. – Moskva, 1955, 1962, 1970, 1982.
- 52/. Rimskij-Korsakov N. A.: „Sborník dokumentov“. – Moskva-Petrohrad, 1951.
- 53/. Rumjancev P. I.: „Stanislavskij a opera“. – Moskva, 1969.
- 54/. „Ruské provinční divadlo: vzpomínky“. – Petrohrad-Moskva, 1937.
- 55/. Ruské sovětské divadlo: 1917-1921. – Petrohrad, 1968.
- 56/. Ruské sovětské divadlo: 1921-1926. – Petrohrad, 1975.
- 57/. Ruské sovětské divadlo: 1926-1932. – Petrohrad, 1982.
- 58/. Ruffo T.: „Parabola mojej žizni: vospominanija“. – Petrohrad, 1974.
- 59/. Salinová N. V.: „Život a scěna“. – Petrohrad-Moskva, 1941.
- 60/. Sobinov L. V.: „Korespondence“. – Moskva, 1970.
- 61/. Sobolšikov-Samarin N. I.: „Zapiski“. – Nižnij Novgorod, 1940.
- 62/. K. S. Stanislavskij: Materialy. Dopisy. Výzkumy. – Moskva, 1955.
- 63/. Teljakovskij V. A.: „Vospominanija“. – Petrohrad-Moskva, 1965.
- 64/. Tretjakov V. F.: „Očerki iz istorii Taganrofskogo těatra s 1827 po 1927 gody“. – Taganrog, 1927.
- 65/. Fajer J.: „O sebe. O muzyke, O baletě“. – Moskva, 1974.
- 66/. Čajkovskij P. I.: Polnoje sobranije sočiněnij: Litěraturnyje proizveděniija i perepiska. Sv. 2, 13, 14. – Moskva, 1953, 1971, 1974.
- 67/. Čajkovskij a divadlo: Články a recenze. – Moskva-Petrohrad, 1940.

- 68/. Čajkovskij na moskevské scéně. – Moskva-Petrohrad, 1940.
- 69/. Čečet V. A.: „25-letije Kyjevskoj ruskoy opery: 1867-1892“. – Kyjev, 1892.
- 70/. Šaverdjan A.: „Velké divadlo svazu Sovětů“. – Moskva, 1952.
- 71/. Škafer V. P.: „40 let na scéně ruské opery: vzpomínky“. – Petrohrad, 1936.
- 72/. Engel J. D.: „Glazami sovremennika“. – Moskva, 1971.
- 73/. Erdeli K. A.: „Harfa v mém životě: memuary“. – Moskva, 1967.
- 74/. Jakovlev Vas.: „Izbrannyje trudy o muzyke“. – Moskva, 1983.
- 75/. Jankovskij M.: „Rimskij-Korsakov a povstání roku 1905“. – Moskva-Petrohrad, 1950.
- 76/. Jaron S. G.: „Vospominanija o těatre: 1867-1897“. – Kyjev, 1898.
- 77/. Jastrebec V. V.: „Rimskij-Korsakov: vzpomínky“. – Petrohrad, 1960.
- 78/. Kuzmin M.: „Zapomenuté stránky kyjevského hudebního života“. – Kyjev, 1972.
- 79/. „Umělec“ – časopis, № 2, 3 – 1889.
- 80/. Ročenka imperátorských divadel: 1906-1907; 1907-1908, 1910. – Petrohrad, 1906-1910.
- 81/. „Život umění“ – časopis, № 1, 1928.
- 82/. „Hudební život“ – časopis, № 8, 1975.
- 83/. „Novaja rampa“ – časopis, № 23, 1924.
- 84/. „Nové obecenstvo“ – časopis, № 23 z roku 1926, № 22 z roku 1928.
- 85/. „Život a scéna“ – časopis, № 49 z roku 1910, № 41-42 z roku 1917.
- 86/. „Sovětská hudba“ – časopis, № 1 z roku 1933, № 1 z roku 1949, № 11 z roku 1961, № 5 z roku 1962, № 1 z roku 1963, № 11 z roku 1971, № 4 z roku 1976.
- 87/. „Moderní hudba“ – časopis, № 31 z roku 1928.
- 88/. „Moderní divadlo“ – časopis, № 15 z roku 1927, № 2 z roku 1928.
- 89/. „Studium“ – časopis, № 7 z roku 1911.
- 90/. „Divadlo“ – časopis, № 2 z roku 1922.
- 91/. „Divadelní Moskva“ – časopis, № 41 z roku 1922.

- 92/. „Divadlo a hudba“ – časopis, č.10 z roku 1922.
- 93/. „Těatral“ – časopis, č.4 z roku 1895.
- 94/. „Divadlo a umění“ – časopis, č.14 z roku 1897, č.12 z roku 1904, č.39 z roku 1906, č.7 a č. 41 z roku 1907.
- 95/. „Věk“ – z roku 1906.
- 96/. „Syn otčestva“ – časopis, březen-duben 1900.
- 97/. Lev V.: „Vášova pouť do Moskvy“. – Praha, 1949.
- 98/. Uherek Z.: „Kladenský rodák Váša Suk národní umělec RSFSR“. – Praha, 1963.
- 99/. Akimov J.: „Technologija dřeva“. – Moskva, 1911.
- 100/. Asafjev B.: „Muzykalnaja forma kak process. Kniga vtoraja-intonacija“. – Moskva-Petrohrad, 1947.
- 101/. Bauman H.: „Cremona“. – Kladuo, 1901.
- 102/. Bagatella A.: „Regern zur verfertigung von Violinen, Violen, Violoncellen und Violonen“. – Berlin, 1922.
- 103/. Braudo J. M.: „Základy materiální kultury v hudbě“. – Moskva, 1924.
- 104/. Burnašev V.: „Ruský Stradivarius“. – časopis „Severnaja pčela“, 1833, č. 40, č. 107.
- 105/. Vinner A. V.: „Laki i ich primeněnijev živopisi“. – Moskva, 1934.
- 106/. Vitáček J. F.: „Umění Stradivariuse“. – časopis „Muzyka“, 1937, č.XII.
- 107/. Vitáček J. F.: „O dřevě, primenjavšemsja starinnymi italjanskimi masterami pri postrojenii smyčkových instrumentov“. – Moskva, 1933.
- 108/. Vitáček J. F.: „Tolšiny dek v smyčkových instrumentach starinnych skripičnych masterov i ich raspredělenije“. – Moskva, 1926.
- 109/. Volkov P.: „Proizvodstvo lakov“. – Petrohrad, 1882.
- 110/. Ginzburg L. S.: „Istorija violončelnogo iskusstva. Violončelnaja klassika.“. – Moskva, 1950.
- 111/. Ginzburg L. S.: „Luigi Boccherini i ego rol v razvitii violončelnogo iskusstva“. – Moskva-Petrohrad, 1938.
- 112/. Hart G.: „The violin, its famous makers and their imitators“. – London, 1910.



- 113/. Aršinová N. „Z dějin rusko-českých hudebních styků“ /Dopisy P. I. Čajkovského L. Kubě a B. Kalenskému, M. A. Balakirevovi, A. K. Glazunovovi /.-Vydavatelství „Muzgiz“, 1956.
- 114/. Suk, Josef /1874-1935/, Krátké glosy.-Vydavatelství „Muzykalnaja žižň“. 1963 č.23.
- 115/. T.Chrennikov. „Nové a staré v hudebním životě Evropy: Česko, Polsko, Rakousko, Slovensko“.-Sborník publikací „Za hranicemi“, vydavatelství „Sovětský skladatel“, Moskva, 1953.
- 116/. Ladmanová M. „Díla českých skladatelů“, vydavatelství „Sovětská muzyka“, 1964.
- 117/. Poljakovová L. „Její pastorkyně ve Velkém divadle“.-Vydavatelství „Sovětská muzyka“, 1959, č. 2.
- 118/. Koťátková Marie „Houslář šel na východ“. Praha, 1930.
- 119/. Trojan Jan. „Dějiny opery“II. Romantismus /19. století/. Kapitola-Vývoj opery v Rusku.
- 120/. Chalabala Zdeněk, Hutter Josef. „České umění dramatické“. Praha.
- 121/. Kolektiv autorů. „Česko-ruské a Československo-sovětské vztahy v hudbě“.- Krajské kulturní středisko Ostrava, 1981.
- 122/. Loewenberg Alfred. „Annals of Opera“. - Cambridge, 1943.
- 123/. Branberger Jan. „Svět v opeře“.-Praha 1948.
- 124/. Hostomská Anna „Průvodce operou“.-Praha 1962, str.344-347.
- 125/. Vasilenko Miroslav. „Moji vospominanija o dirižorach /Moje vzpomínky na dirigenty/.-Vydavatelství Sovětskaja muzyka, 1949.
- 126/. Čajkovskij Pjotr Iljič. Pisma./Dopisy/.-Vydavatelství Vladimír Štěpánek , Praha 1965.
- 127/. Čajkovskij Pjotr Iljič. Muzykalno-kritičeskije statji./Hudebně-kritické články/.-Vydavatelství Muzgiz, Moskva 1953.
- 128/. Rimskij-Korsakov Nikolaj Andrejevič. Letopis mojej muzykalnoj žizni /Letopis mého hudebního života/.- Praha 1958, rusky poprvé Sankt-Petěrburg 1909 /Jurgenson/, nově Moskva 1982 /Muzgiz/.
- 129/. Lowenbach Jan. „Česko-ruské vztahy hudební“.- Praha 1947.
- 130/. Češichin Vladimír. „Istorija ruskoj opery 1735-1900“.-Vydavatelství Jurgenson, Sankt-Petěrburg 1902, reedice 1905.
- 131/. Racek Jan. Ruská hudba.-Brno, 1947.



- 132/. Findejzen Nikolaj. Eduard Francevič Nápravník.-Vydavatelství Jurgenson,Sankt-Petěrburg, 1898.
- 133/. Savinov Nikolaj. Nápravník i jeho vremja /Nápravník a jeho doba/.-Vydavatelství Muzykalnaja žizň,1983, č.8.
- 134/. Postler Miroslav. Naši hudebníci v Rusku.-Slovanský přehled 47, 1961.
- 135/. Postler Miroslav. Život a dílo E. F. Nápravníka.-Příspěvky k dějinám česko-ruských kulturních styků I.- Praha 1965.
- 136/. Stark Jevgenij. „Petěrburgskaja opera i jejo mastera 1890-1910“ /Petěrburgská opera a její mistři“.-Státní hudební vydavatelství, Leningrad,1940.
- 137/. Postler Miroslav. Přátelské vztahy Čajkovského k Nápravníkovi.-„Hudební rozhledy, č.11, 1958, č.19.
- 138/. Burešová Alena. Česko-ruské vztahy v hudebních časopisech 20.-30.let.-Olomouc 1989.
- 139/. Vertkov,K.A. „Russkaja rogovaja muzyka“ /Ruská lovecká hudba/.-Moskva-Leningrad,1948.
- 140/. Rychlík Jan. Žest'ové nástroje bez strojiva.-Praha 1960, s.19.
- 141/. Hinrichs.J.C. Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusic .-Sankt-Petěrburg 1796.
- 142/. Skokan František. „Svět houslí“.-Praha 1965.
- 143/. Muzykalnaja encyklopedija /1-6/-/Hudební encyklopedie/.-Vydavatelství Sovětskaja encyklopedija, Moskva 1973.
- 144/. Milan Kuna.-Čajkovskij a Praha.-Vydavatelství Panton,Praha 1982.
- 145/. Milan Kuna.-Pražská epizoda P. I. Čajkovského.-Uměnovědné studie I.-Vydavatelství Panton, Praha 1978. str 5-73.
- 146/. Česká hudba světu – Svět české hudbě: V. Jegorovová. „O některých společných rysech Dvořákova a Čajkovského symfonis-mu./str.105-118/; J. Rozanovová.“Klavírní kvintet J. Suka ve srovnání s klavírním kvintetem S. Tanějeva“./str.132-137/. Vydavatelství Panton, Praha 1974.
- 147/. G.Ginzburg. „České kvarteto v Rusku“. Vydavatelství Panton, Praha 1974.
- 148/. Iljin A.: „Mjod, vosk, propolis“. – Petrohrad, 1926.
- 149/. Leman A.: „Akustika skripki“. – Moskva, 1903.



- 150/. Leman A.: „Dumy o skripke“. – Petrohrad, 1912.
- 151/. Leman A.: „Nové o ruských houslích“. – Petrohrad, 1911.
- 152/. Leman A.: „“Ruské housle““. – Petrohrad, 1909.
- 153/. Michel A.: „Kratkaja encyklopedija smyčkových instrumentov. Nastolnaja kniga dlja ljubitelej-muzykantov“. – Moskva, 1894.
- 154/. Findejzen Nikolaj: „Očerki po istorii muzyki v Rossii s drevnějšich vremjon do konca XVIII věka“. – Moskva-Petrohrad, 1929.
- 155/. Jampolskij I.: „J. F. Vitáček“. – Moskva, „Sovětská muzyka“, 1946.
- 156/. Jarovoj D.: „V zaščitu sovětskoj skripki“. – Moskva, „Sovětská muzyka“, 1949.
- 157/. Čerkašinová M. R.: „Alexander Nikolajevič Serov“. – „Muzyka“, Moskva, 1985.
- 158/. Kunin J. F.: „Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov“. – „Muzyka“, Moskva, 1988.
- 159/. Solovcov A. A.: „Život a tvorba N. A. Rimského-Korsakova“. – Moskva, 1969.
- 160/. Ossovskij A. F.: „Vospominanija i issledovanija“. – Petrohrad, 1968.
- 161/. Gnesin M. F.: „Mysli i vospominanija o N. A. Rimskom-Korsakove“. – Moskva, 1956.
- 162/. Rimskij-Korsakov N. A.: „Letopis mojej muzykalnoj žizni“. – Moskva, 1955, svazek č. 1
- 163/. Stasov V. V.: „Stat’ji o Rimskom-Korsakove“. – Moskva, 1953.
- 164/. Keldyš J.: „Rachmaninov i jeho vremja“. – Moskva, 1973.
- 165/. Belza I. F.: „S. V. Rachmaninov a ruská opera“. – Moskva, 1947.
- 166/. Sokolová O.: „Rachmaninovova symfonická tvorba“. – Moskva, 1957.
- 167/. Abyzovová J. N.: „Modest Petrovič Musorgskij“. – „Muzyka“, Moskva, 1985.
- 168/. M. P. Musorgskij. „Korespondence“. – Moskva, 1981.
- 169/. Stasov V. V.: „Izbrannyje stat’ji o Musorgskom“. – Moskva, 1952.
- 170/. Tumaninová N. M.: „M. P. Musorgskij. Život a tvorba“. – Petrohrad-Moskva, 1939.
- 171/. Chubov G.: „Musorgskij“. – Moskva, 1969.
- 172/. Šlifštejn S.: „Musorgskij. Umělec. Doba. Osud“. – Moskva, 1975.

- 173/. Krjukov A. N.: „Alexandr Konstantinovič Glazunov“. – „Muzyka“, 1984.
- 174/. Glazunov A. K.: „Korespondence, vzpomínky, recenze“. – Moskva, 1958.
- 175/. Asafjev B. V.: „Glazunov. Opyt charakteristiki“. – Petrohrad, 1924.
- 176/. Ganinová M.: „A. K. Glazunov. Život a tvorba“. – Petrohrad, 1961.
- 177/. Kurzman A. A.: „Glazunov A. K.“. – Moskva, 1977.
- 178/. Nazarov A. F.: „Cezar Antonovič Kjuj“. – „Muzyka“, 1989.
- 179/. Kjuj C. A.: „Kritické články, recenze“. – Petrohrad, 1952.
- 180/. Kjuj C. A.: „Kritické články o interpretech“. – Moskva, 1957.
- 181/. Gordějevová J. M.: „Skladatelé „Mocné hrstky“. – Moskva, 1985.
- 182/. Stasov V. V.: „Cezar Antonovič Kjuj“//Stasov V. V. „Články o hudbě“. – Moskva, 1980
- 183/. Čajkovskij P. I.: „Ob operě“. – „Muzgiz“, Moskva, 1952.
- 184/. Čajkovskij P. I.: „O kompozitorskom masterstvě“. – „Muzgiz“, Moskva, 1952.
- 185/. Čajkovskij P. I.: „O programmnoj muzyke“. - „Muzgiz“, Moskva, 1952.
- 186/. Pochitonov D. M.: „Eduard Francevič Nápravník“. – Akademické Mariinské divadlo, Petrohrad, 1948.
- 187/. Nápravník E. F.: „Materialy i dokumenty“./Sost. L. M. Kutateladze/. – Státní institut divadla a hudby, Petrohrad, 1958.
- 188/. „Eduard Francovič Napravnik. Bibliografičeskij očerk“. – Vydavatelství hudebního časopisu „Bajan“, Petrohrad, 1888.
- 189/. Valter V. G.: „Eduard Francevič Nápravník. K 50-letiju artističeskoj dejatel'nosti“. – Petrohrad, 1914.
- 190/. Vejmar P. P.: „Eduard Francovič Napravník“. – Petrohrad, 1888.
- 191/. „Česká hudba“ – časopis, č.13 z roku 1933.
- 192/. Československý svět – časopis, z 15. srpna 1953 /Archiv krajana E. Nápravníka v Leningradě/.
- 193/. „Hlas národa“ – časopis, z 7. března 1895.
- 194/. „Hudební revue“ – časopis, č.9 z roku 1909, č.8 z roku 1919.

195/. „Divadlo“ – časopis, č.11 z roku 1954.

196/. „Dalibor“ – časopis, č.14, 36 z roku 1860, č. 19, 23, 27, 32, 35, 36 z roku 1861, č. 1, 2, 6, 8, 11, 13, 14, 18-22, 24-27, 29, 31, 33, 35 z roku 1862, č.5-7, 9-12, 14-18, 20-29, 32-36 z roku 1863, č.1-4, 6-18, 20, 22-31, 33, 35, 36 z roku 1864, č.1, 4, 6-8 z roku 1869, č.1, 3, 6, 8, 9-11, 14, 17, 19-22, 28, 30, 33 z roku 1873, č. 1, 16, 21, 23, 34, 45, 48 z roku 1874, č. 3, 7, 9, 14, 15, 18, 20-22, 24, 27, 29, 32, 34, 43, 45, 52 z roku 1875, č. 1, 3, 4, 28, 34, 41, 45, 46, 48, 50, 52 z roku 1879, č. 29, 33 z roku 1880, č. 3, 36 z roku 1881, č. 9, 13, 14, 22, 23, 26, 29-31, 34 z roku 1882, č. 3, 7, 10, 13, 15, 22/23 z roku 1883, č. 2, 3 z roku 1884, č. 2, 11, 28/29, 32/33, 36, 37, 43, 45, 47/48 z roku 1887, č. 3-7, 11-13, 16, 18, 28, 29, 37, 40, 41, 44, 45, 47/48 z roku 1888, č. 1, 9, 15/16, 17, 20, 23, 24, 40, 44 z roku 1889, č. 2, 5, 6, 40 z roku 1890, č. 3/4, 30 z roku 1891, č.4/5, 7, 35 z roku 1892, č. 18/19, 21/22, 25, 46 z roku 1893, č. 10, 19, 41, 42/43, 45, 47 z roku 1894, č. 22/23, 41, 45/46, 47/48 z roku 1895, č. 39/40 z roku 1896 /roč. 18/, č. 1/2, 20/21, 22 /roč.19/, č. 4/5 z roku 1897, č. 6/7 z roku 1898, č. 22. 37/38 z roku 1899, č. 6 z roku 1900, č. 2, 17/18, 42 z roku 1903, č. 1 z roku 1908, č.2-4, 44/45 z roku 1909.

197/. „Hudební rozhledy“ – časopis, č.20 z roku 1954 /I. Belza, „Mocná hrstka a čes.hudba/.

198/. „Lidová obroda“ – „Skladatel Eduard Nápravník“, z 24. srpna 1949.

199/. „La Revue musicale“ – časopis, č.171 z roku 1937.

200/. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft – časopis, č. 11 z roku 1901.

201/. Belza I.: „Česká operní klasika“. – Moskva, 1951.

202/. Velká sovětská encyklopedie. – Moskva, 1954.

203/. Borecký J.: „Stručný přehled dějin čs. Hudby“. – Praha, 1928.

204/. Branbergr J.: „Dějiny světové hudby slovem, obrazem a hudbou“. – Praha, 1939.

205/. Encyklopedický slovník. – Petrohrad, 1897.

206/. Hostinský O.: „Hudba v Čechách“. – Praha, 1900.

207/. Jirásek J.. „Rusko a my. Dějiny vztahů československo-ruských od roku 1867 do roku 1894“. – Sv. 3, Praha, 1945.

208/. Kříčka J.. „Ruská hudba“: - Praha, 1922.

209/. Lapšin I.: „Ruská hudba. Profily skladatelů.“ – Praha, 1947.

210/. Laux K.: „Die Musik in Russland und in der Sowjetunion“. – Berlin, 1958.

211/. Nový encyklopedický slovník. – Petrohrad, 1916.

212/. Žitomirskij D.: „Ruští skladatelé konce 19. a začátku 20. století“. – Plzeň, 1947.

- 213/. Auer L.: „My long Life in Music“. – New York, 1923.
- 214/. Balakirev M. A.: „Perepiska s notoizdatělstvom P. Jurgensona“. – Moskva, 1958.
- 215/. Belza I.: „Russkije klassiki i muzykalnaja kultura zapadnogo slavjanstva“. – Moskva-Petrohrad, 1950.
- 216/. Bülow Hans von: „Briefe und Schriften“. –Sv. 7-8, Leipzig 1907-1908.
- 217/. Čajkovskij M. I.: „Život Petra Iljiče Čajkovského“. – Sv. 1-3. Moskva-Leipzig 1900-1902.
- 218/. Čajkovskij P. I.: „Muzykal’nyje fel’jetony i zametki“. – Moskva, 1898.
- 219/. Čajkovskij P. I. na scéně Mariinského divadla 1840-1940. – Státní Akademické Mariinské divadlo, Petrohrad, 1941.
- 220/. Čajkovskij P. I.: „Perepiska s N. F. von-Mekk“. – Sv. 2, Moskva-Petrohrad, 1935.
- 221/. Čajkovskij P. I.: „Perepiska s P. I. Jurgensonom“. – Sv. 1, Moskva 1938 – sv. 2, Petrohrad 1952.
- 222/. Čajkovskij P. I.: „Pisma k blizkim“. – Moskva, 1955.
- 223/. Čajkovskij P. I.: „Pisma k rodnym“. – Sv. 1, Moskva, 1940.
- 224/. Čajkovskij P. I.: „S. I. Tanějev. Pisma.“. – Moskva, 1951.
- 225/. Čajkovskij P. I.: „Vospominanija i pisma“. – Petrohrad, 1924.
- 226/. Čajkovskij IP. I.: „Dnevniky P. I. Čajkovskogo“. – Moskva-Petrohrad, 1923.
- 227/. „Dni i gody Petra Iljiča Čajkovskogo. Letopis žizni i tvorčestva“. – Moskva-Petrohrad, 1940.
- 228/. Dombajev G. S.: „Tvorčestvo Petra Iljiča Čajkovskogo v materialach i dokumentach“. – Moskva, 1958.
- 229/. Findejzen N.: „Očerk dejatelnosti S-Peterburgskogo otdelenija Imperatorskogo Russkogo Muzykalnogo občestva /1859-1909/. – Petrohrad, 1909.
- 230/. Findejzen N.: „Russkij romans. Istoričeskij očerk razvitija.“. – Petrohrad, 1905.
- 231/. Gordějevová J.: „Dubrovskij E. Nápravníka“. – Moskva-Petrohrad, 1949.
- 232/. Chruščevič I. P.: „Gosudarstvennyj Akaděmičeskij teatr opery i baleta im. Kirova“. – Petrohrad, 1957.



- 233/. Cui César: „La Musique en Russie“. – Paris, 1880.
- 234/. Laroš G.: „Muzykalno-kritičeskije stat'ji“. – Petrohrad, 1894.
- 235/. Kjuj C.: „Izbrannyje pisma“. – Petrohrad, 1955.
- 236/. Musorgskij M.: „Pisma i dokumenty“. – Petrohrad, 1932.
- 237/. Musorgskij M.: „Izbrannyje pisma“. – Moskva, 1953.
- 238/. Stravinskij I.: „Kronika z mého života“. – Praha, 1958.
- 239/. Vladykinová-Bačinskaja N. M.: „P. I. Čajkovskij“. – Moskva, 1957.
- 240/. Barsukov N.: „Žizň i trudy Pogodina“. – svazek 1, 1888.
- 241/. Schumann R.: „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker“. – Band IV. Leipzig, 1854.
- 242/. Tynjanovová J.: „I. I. Geništa“. – Moskva, 1972.
- 243/. Remezov I.: „U. O. Avránek“. – „Sovětská muzyka“, 1936.
- 244/. Futer A.: „Professor Moskovskoj konservatorii I. V. Gržimali“. – jako součást sborníku „Voprosy muzykaľno-ispolnitěľskogo iskusstva“. – Moskva, 1962.
- 245/. Dagilajskaja E.: „Češskije muzykanty v Oděsse“. –Kyjev, 1952.
- 246/. Bernandt G.: „S. I. Tanějev“. – Muzgiz, 1950.
- 247/. Boleška J.: „Deset let Českého kvarteta“. – Praha, 1902.
- 248/. Belza I.: „Očerki razvitija češskoj muzykaľnoj klassiki“. – Muzgiz, 1951.
- 249/. Heran Bohuš: „Hanuš Wihan /“Kdo je“, č. 84/. – Praha, 1947.
- 250/. Heran Bohuš: „Musikantův skicař“. – Praha, 1946.
- 251/. Ginzburg L.: „F. Laub“. – Muzgiz, 1951.
- 252/. Gusev N., Goldenvejzer A.: „Lev Tolstoj i muzyka“. – Muzgiz, 1953.
- 253/. Šourek O.: „Dvořák ve vzpomínkách a dopisech“. – Praha, 1951.
- 254/. Květ J. M.: „Národní umělec Ladislav Zelenka a České kvarteto“. – Praha, 1948.
- 255/. Nejedlý Z.: „Hanuš Wihan“. – „Smetana“, 1915, č. 10.

- 256/. Nejedlý Z.: „Hanuš Wihan. Nekrolog“. – „Smetana“, 1920, č. 4/5.
- 257/. Urie B.: „Čeští violoncellisté XVIII-XX století“. – Praha, 1946.
- 258/. Ždanov V.: „Korespondence Čajkovského a Tanějeva“. – Moskva, 1951.
- 259/. Šourek O.: „Dvořákovy skladby orchestrální“. – Praha, 1944.
- 260/. Das Streich-Quartet in Wort und Bild. Herausgegeben von A. Erlich. – Leipzig, 1898.
- 261/. Ginzburg L. S.: „Hanuš Wigan i Češskij kvartet“. – Muzgiz, Moskva, 1955.
- 262/. Nápravník V.: „Eduard Francevič Nápravník a jeho současníci“. – vydavatelství „Muzyka“, Petrohrad, 1990.
- 263/. Guzikov J.: „Zaslživšij dobroju slavu /o J.V. Hřimalém/“. – jako součást sborníku „K stoletiju Moskovskoj konservatorii“, Moskva.
- 264/. Oistrach D.: „O Stoljarskom“. – „Sovětská muzyka“, 1965. /jako součást časopisu/.
- 265/. Dobrochotov B.: „J. F. Vitáček“. – Muzgiz, Moskva, 1952.
- 266/. „Hudební život Moskvy po říjnové revoluci“. – Moskva, 1972.
- 267/. Hřimalý Jan: „Cvičení ve stupnicích“. – Moskva-Petrohrad, 1940.
- 268/. Hřimalý Jan: „Cvičení ve dvojhmatech“. – Moskva-Petrohrad, 1923
- 269/. Mazas F.: „Škola hry na housle“ v redakci Hřimalého. – Muzgiz, 1931.
- 270/. Bohuslav Šich: Ferdinand Laub.- Praha 1951
- 271/. L. Ginzburg: Josef Slavík.- Moskva 1957
- 272/. Schánilec J.: „Za slávou“. – Praha, „Svět sovětů“, 1961
- 273/. Programy hudebních kurzů K. F. Laglera. Oděsa, 1890
- 274/. Glinka M .I.: „Zapisky“. – Petrohrad, 1887.
- 275/. Findejzen N: „Kapitoly z historie hudby v Rusku“, - Moskva, 1928.
- 276/. Findejzen N.: „Ruská rohová hudba“. – Moskva, 1928.
- 277/. Šefl V.: „ O věčné touze. Příběh dirigenta Františka Stupky“. – Panton, Praha 1975.

### Seznam pramenů

- 1/. Dobrochotov B.: „Hovory s J. F. Vitáčkem“. – rukopis, Ústřední Státní literární a umělecký archiv, f. 45.
- 2/. M. F. Gněsin. J. F. Vitáček: „Kronika sovětské hudby“. – „VOKS“, č.5. - Ústřední Státní literární a umělecký archiv, f. 45.
- 3/. „Izvěstija“ z 14. ledna 1933. – Centrální Státní knihovna V. I. Lenina.
- 4/. „Sovětské umění“ z 14. ledna 1933. - Centrální Státní knihovna V. I. Lenina.
- 5/. „Sovětská hudba“: č.11 – z roku 1961, č.1 – z roku 1963, č.5 – z roku 1962, č.6 – z roku 1971, č. 4 – z roku 1976 - Centrální Státní knihovna V. I. Lenina.
- 6/. „Krasnaja gazeta“: z 18. prosince 1926. - Centrální Státní knihovna V. I. Lenina.
- 7/. Lipajev I. V.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“. – Archiv Státního muzea hudby a kultury M. I. Glinky, f. 13, č. 1394.
- 8/. „Sufljor“: z 10. listopadu 1885. - Centrální Státní knihovna V. I. Lenina.
- 9/. Zápis z divadelní schůze, věnované památce V. Suka / ze dne 15. ledna 1933/. – Muzeum Státního Akademického Velkého divadla v Moskvě.- Složky 3-7.
- 10/. „Nová doba“: z 18. listopadu 1908, z 2. července 1910. - Centrální Státní knihovna V. I. Lenina.
- 11/. „Ruské hudební noviny“: č.11 z roku 1896, № 12 z roku 1897, č. 41 z roku 1902, № 41 z roku 1904, č. 25-26 z roku 1905, № 31-32 z roku 1906, № 48 z roku 1911, č. 7-8 z roku 1917. - Archiv Hudebně-historického muzeu v Petrohradě.
- 12/. „Petrohradské listy“: z 1. května 1907, z 10. srpna 1907, z 16 ,17. listopadu 1908.- Archiv Hudebně-historického muzeu v Petrohradě.
- 13/. „Řeč“: z 23. června 1906, z 17. listopadu 1908, z 22. července 1909- Centrální Státní archiv literárního institutu, lit. 1785
- 14/. „Oko“: z 18. srpna 1906
- 15/. „Dvacáté století“: z 18. května 1906
- 16/. „Nová Rus“: z 17. listopadu 1908.
- 17/. „Petrohradské noviny“: z 17. listopadu 1908
- 18/. „Slovo“: z 11. dubna 1903, z 19. listopadu 1908
- 19/. „Burzovní noviny“: ze 4. října 1904, z 17. listopadu 1908
- 20/. „Moskevské listy“: z 25. října 1906, z 27. ledna 1907, ze 14. listopadu 1908.

- 21/. „Moskevské vědomosti“: №3 z roku 1783, №3 z roku 1786,1794-1798, 1890, №№ 267 a 269, 1892, № 280 1894, №.36, z 18.února 1896, z 25. října 1906,
- 22/. Nápravník E. F.: „Korespondence s V. I. Sukem“. – Centrální státní archiv literárního institutu, f. 877, úložna 1, svazek 20, lit. 13.
- 23/. Vysvětlující dopis řediteli Velkého divadla. – Archiv Velkého divadla, l. 53, sv. 58/34.
- 24/. „Ruské vědomosti“: z 27. října 1879, ze 17. listopadu 1879, z 15. prosince 1880, z 8. ledna 1881, z 22.listopadu 1884, 1894, №.31 a №. 36, ze 2. listopadu 1906, z 24. prosince 1906, z 8. listopadu 1909, z 9.března 1910, z 9. října 1910, z 20. listopadu 1911, z 4. prosince 1912, z 1.dubna 1914,
- 25/. „Hlas Moskvy“: z 16. listopadu 1908, z 6. listopadu 1909, z 8. listopadu 1909, z 10. listopadu 1911.
- 26/. „Divadlo“: z 10. listopadu 1911.
- 27/. „Časné ráno“: 1897, № 22 , z 10. listopadu 1911,
- 28/. „Studio“: № 7 z roku 1911.
- 29/. Ježegodnik imperatorskich tětatrov: 1907-1908. – Archiv Akademického Velkého divadla, svazek 96.
- 30/. Dopis hlavního režiséra z 24. září 1910. Archiv Centrálního literárního institutu, l. 46.
- 31/. Nařízení ředitele imp.divadel z 4. prosince 1910, Archiv Centrálního literárního institutu, l. 49.
- 32/. „Kurýr“: z 16. března 1902,
- 33/. „Ruské slovo“: ze 4. října 1906, ze 6. října 1906, z 7. dubna 1907, z 3. června 1907, ze 16. května 1908, ze 14. listopadu 1908,
- 34/. Lipajev I. V.: „Byloje Bolšogo tětatra“, f.17, svazek 182. Archiv Státního muzea hudby a kultury M. I. Glinky.
- 35/. „Ranněje utro“: ze 22. února 1908, ze 14. listopadu 1908,
- 36/. Smlouva s ředitelstvím Velkého divadla z 1. září 1908. – Centrální státní archiv literárního institutu, l.28, úschovna 7.
- 37/. Golovanov N. S.: „Zapiski“. - Archiv Státního muzea hudby a kultury M. I. Glinky. № 403.
- 38/. Rimskij-Korsakov N. A.: Korespondence. – Centrální státní archiv literárního institutu, f. 877/1, úschovna 23.
- 39/. „Sankt-Petěrburgské vědomosti“. – Od roku 1790-1890. – Archiv Petrohradské státní knihovny. Složky: „Gazety, pressa v period let 1790-1890“.

- 40/. „Nová cesta“: ze 22. září 1906, - Archiv Moskevské konzervatoře, lit.101.
- 41/. Lipajev I. V.: „Byloje orkestra Bolšogo tětatra“, f.13 №12. – Státní centrální divadelní muzeum A. A. Bachrušina.
- 42/. Smlouva V. I. Suka s ředitelstvím imperátorských divadel z 16. září 1906.-Centrální státní archiv literárního institutu, složka 26.
- 43/. „Kyjevský hlas“: ze 12. září 1906. – Archiv Kyjevské konzervatoře, složka „Gazety za 1906 god“.
- 44/. V. I. Suk „Korespondence, dopisy, telegrámy“. – Muzeum Státního Akademického Velkého divadla v Moskvě.
- 45/. „Naša žizň“: z 22. ledna 1906,- Archiv Moskevské konzervatoře, lit. 97.
- 46/. „Meziaktí“: ze 6. dubna 1903, - Archiv Moskevské konzervatoře, lit. 86
- 47/. „Národní listy“: 26.října 1892 ze 25. dubna 1903, - Archiv Moskevské konzervatoře,lit.99.
- 48/. „Národní politika“ ze 7.dubna 1903, - Centrální Státní knihovna V. I. Lenina.
- 49/. „Južnyj kraj“: z 8.září 1891, ze 16. září 1891, ze 17. prosince 1891, z 20. prosince 1891, ze 4.února 1898, ze 22. prosince 1899, z 18.února 1900, z 8. února 1904,
- 50/. „Saratovskij listok“ : z 31.ledna 1902 - Centrální Státní knihovna V. I. Lenina
- 51/. „Saratovskij dněvnik“: z 30. ledna 1902, - Centrální Státní knihovna V. I. Lenina
- 52/. „Burzovní vědomosti“ za březem-duben 1900, - Centrální Státní knihovna V. I. Lenina
- 53/. „Nový čas“ za březem-duben 1900,- Centrální Státní knihovna V. I. Lenina
- 54/. „Syn otečestva“ za březem-duben 1900, - Archiv Moskevské konzervatoře, lit. 115
- 55/. „Vilenskij věstník“: ze 6. září 1890, z 14. listopadu 1890, ze 17. prosince 1890, z 1. září 1893, ze 17.září 1893, z 25. listopadu 1893.
- 56/. „Minskij listok“: ze 28. prosince 1893, ze 28. ledna 1894,
- 57/. „Tětatra“: № 4, 1895, - Archiv svazu skladatelů SSSR, složka „Žurnaly za 1895 god“.
- 58/. „Divadlo a umění“ : № 14, 1897, - Archiv Mariinského divadla, lit. 48.
- 59/. „Russkij kurýr“: z 18. listopadu 1884. - Centrální Státní knihovna V. I. Lenina
- 60/. Remezov I.: Vjačeslav Ivanovič Suk: Materiály k bibliografii. - Archiv Státního muzea hudby a kultury M. I. Glinky, f. 145.



- 61/. „Divadelní svět“: z 28. září 1885, z 16. listopadu 1885, - Archiv Mariinského divadla, f.46
- 62/. „Sovětský umělec“: z 7. ledna 1953, - Archiv Moskevské konzervatoře, lit. 117.
- 63/. „Divadlo a život“: z 16. září 1885, z 1. listopadu 1885, - Archiv Mariinského divadla, f.48
- 64/. Žádost V. I. Suka o uvolnění z pracovního poměru, Kladno, 25. července 1885.-Centrální Státní archiv literárního institutu, lit. 23.
- 65/. Zpráva o uvolnění z pracovního poměru z 5. srpna 1885, № 1383. - Centrální Státní archiv literárního institutu, lit. 25.
- 66/. „Sovremennyje izvestija“: z 24. listopadu 1884 - Archiv Moskevské konzervatoře, lit. 114
- 67/. „Divadelní noviny“: z 17. listopadu 1884,- Archiv Mariinského divadla, f.44
- 68/. „Muzykalnyj tružennik“: č.7 z roku 1910, - Archiv svazu skladatelů SSSR, - lit. „Gazety za 1910 god“.
- 69/. „Muzyka i žizň“: č.4 z roku 1910, - Archiv svazu skladatelů SSSR, - lit. „Gazety za 1910 god“.
- 70/. „Panteon“ – časopis, 1852 - Centrální Státní archiv literárního institutu, lit. 1617.
- 71/. Německý originál programu třídy, napsaný J. Hřímalem. Centrální státní archiv literárního institutu, svazek 2099, odd.1, úložna 8, heslo 181-183. Rovněž v ruštině s některými dodatky:  
tamtéž, hesla 121-123, 124-130, 132-133, 174-175.
- 72/. Program kvartetní třídy, sestavený Hřímalem. Originál v němčině:  
Centrální státní archiv literárního institutu, svazek 2099, odd. 1, úložna 8, heslo 183-184.  
Ruská varianta se změnami: tamtéž, hesla 123-123, 130, 131-133, 175-175.
- 73/. Státní centrální muzeum hudební kultury, svazek 37, úložna 3768. Dopis Hřímaleho K. K. Albrechtovi.
- 74/. Archiv Státního centrálního hudebního muzea kultury, svazek 96, úložna.3844, heslo 17.
- 75/. „Teatralnyje izvestija“: ze 24. října 1895, z 15. ledna 1895, ze 23. listopadu 1900,
- 76/. Archiv Státního centrálního hudebního muzea kultury. Dopis ředitelství RHS ze 26. září 1905, svazek 80, odd. 2122.
- 77/. Centrální státní archiv literárního institutu, svazek 661, odd.1, úložna 120, heslo 11, podheslo 12.
- 78/. „Russkaja muzykalnaja gazeta“: 1899, №44, 1910, №126,





- 79/. Centrální státní archiv literárního institutu, svazek 767, odd.1, úložna 21, heslo 1.
- 80/. „Novosti dňa“: ze 16. ledna 1895,
- 81/. Centrální státní archiv literárního institutu, svazek 661, odd.1, úložna 101, heslo 5, podheslo 6.
- 82/. „Artist“ : № 4, rok 1889, №24, rok 1892, „Artist“ 1894, №.35,
- 83/. „Bohemia“: ze 7. března 1880.
- 84/. „Pester Lloyd“: ze 25. března 1880.
- 85/. Centrální státní archiv literárního institutu, svazek 2099, odd. 2, úložna 6, heslo №27.
- 86/. Státní centrální moskevské muzeum kultury/, svazek 93, úložna 334;  
dopis Hřimalého J. D. Engelovi.
- 87/. Centrální státní archiv literárního institutu, svazek 2099, odd. 2, úložna 6,  
heslo №26.
- 88/. „Novosti“ s přílohou „Burzovní zprávy“ : 1897, №280, 1899, №282,
- 89/. „Hudební pracovník“: 1910, №6,
- 90/. „Oděské novosti“: 1899 №4525 a 4528, z 28.ledna 1899, № 4525, z 25.října 1903, 7.  
listopadu 1903, 4. ledna 1907, ze 17. 1. 1916,
- 91/. Dopis K. Hoffmanna ředitelství RHS z 28.listopadu 1911 - Dopis je uložen v Ústředním  
muzeu hudební kultury M. I. Glinsky v Moskvě.
- 92/. M. M. Kurbanov: „Vzpomínky na kroužek Běljajeva a jeho kvartetové večery. /Rukopis  
je uložen v Ruském vědecko-výzkumném institutu divadla a hudby/.
- 93/. „Južnaja mysl“ z 20. 6. 1917, №1939. – Archiv Oděské konzervatoře, lit. „Gazety za  
1917 god“.
- 94/. N. D. Pokrovskij: „J. V. Přibík“. Oděsa, 1958, rukopis.
- 95/. „Jižní hudební věstník“. Rok 1915, číslo 14-15
- 96/. Neuveřejněný dopis P. I .Čajkovského L. A. Kupernikovi z 7.3.1892,13957 LXXVI,b.16,  
Leningrad, Institut ruské literatury a umění.
- 97/. „Oděský věstník“: z 30.října 1843, №87, ze 30. srpna 1841, ze 6. února 1875,
- 98/. „Dopisy za 1866 rok“. – Archiv Mariinského divadla.
- 99/. „Vybraný zpěvník 1799“. – Gerstenberg a spol, Sankt-Petěrburg. – Archiv Hudebně-  
historického muzeu v Petrohradě.
- 100/. „Moskevský nekrolog“: z roku 1908. – Archiv Velkého divadla v Moskvě.
- 101/. „Allemeine Musik-Zeitung“. – časopis z roku 1841.

- 102/. „Burzovní vědomosti“ – březen-duben z roku 1900, z 4.října 1906, z 30. května 1906, z 14.června 1908, z 17. listopadu 1908, z 30. června 1914.
- 103/. „Kazanskij telegraf.“ – z 8.listopadu 1901. – Archiv Státní knihovny města Kazaň.
- 104/. „Kyjevskij golos“ – z 12.září 1906. – Archiv Kyjevské konzervatoře.
- 105/. „Kyjevskoje slovo“ – z 23.listopadu 1900. – Archiv Kyjevské konzervatoře.
- 106/. „Charkovskije gubernskije vědomosti“ – z 27.dubna 1903.-Deržavná knigovna mesta Charkiv, archiv.
- 107/. Kuper E. A.: „Něokončennaja avtobiografija muzykaľnoj karjery“ – Archiv Státního muzea hudby a kultury M. I. Glinky, f. 334, č. 1.
- 108/. Brenko A. A.: „Memuary“ – Státní centrální divadelní muzeum A. A. Bachrušina, f. 39. č. 110.
- 109/. Glazunov A. K.: Dopis V. I. Sukovi z 11.listopadu 1922. - Centrální Státní archiv literárního institutu, f. 877, op. 1. ed.chr. 7.
- 110/. Malko N. A.: Dopis V. I. Sukovi z 25.května 1932. - Centrální Státní archiv literárního institutu, f. 877, op. 1. ed.chr.18.
- 111/. Nápravník E. F.: Korespondence s V. I. Sukem. - Centrální Státní archiv literárního institutu, f. 877, op. 1. ed. Chr. 20, lit. 13.
- 112/. Rimskij-Korsakov N. A.: Korespondence s V. I. Sukem. - Centrální Státní archiv literárního institutu, f. 877, op. 1. ed. Chr. 23.
- 113/. Stanislavskij K. S.: Dopis V. I. Sukovi z 20.října 1927. - Centrální Státní archiv literárního institutu, f. 877, op. 1. ed. Chr. 26.
- 114/. Fedorov V. V.: Repertuár Bolšogo tčatra /1776-1955/. – Centrální státní knihovna všesvazového divadelního spolku, oddělení rukopisů.
- 115/. Losskij V. A.: „Memuary a vzpomínky“ – Centrální Státní archiv literárního institutu, f. 937, op. 1, ed. Chr. 38.
- 116/. Suk V. I. : Dopis kolektivu GABT z 16.února 1931. - Centrální Státní archiv literárního institutu, f. 2620. op.1, ed.Chr. 3029, lit. 2.
- 117/. Ličnoje dělo V. I. Suka /4.září 1882-19.června 1934/. - Centrální Státní archiv literárního institutu, f. 877, op.1, ed. Chr. 1.
- 118/. Sborník dokladů, dopisů, telegramů, recenzí, vztahujících se k V. I. Sukovi. – Státní muzeum Akademického Velkého divadla SSSR.\*/hudební a literární fond/.

**PŘÍLOHY:**

**1/. Fotografie: Jan Antonín Mareš**

**2/. Fotografie: nástroje z Koburgského rohového orchestru:**

**3/. Fotografie: rohový orchestr carevny Kateřiny II. /kolem roku 1796/:**

**4/. Fotografie: rohový orchestr imperátora Pavla I.**

**5/. Fotografie: I. I. Geništa**

**6/. Fotografie: U. I. Avránek /Havránek/ /z 30.let 20.století/.**

**7/. J. Práč. Rondo věnované knížeti Barjatinskému:/začátek/**

**8/ E. F. Nápravník /fotografie z roku 1861/; dům Nápravníka v Petrohradě /fotografie z 70.let 20.století/**

**9/ Památní deska E. F. Nápravníka v Petrohradě; E. F. Nápravník v roce 1872:**

**10/. „Český kvartet“; Hanuš Wihan**

**11/. V. I. Suk s manželkou O. P. Karpovovou /1891, Charkov/.**

**12/. Nápravníková pracovna /fotografie z roku 1913/; město Býšť, kde se Nápravník narodil:**

**13/. E. F. Nápravník s rodinou; scéna Mariinského divadla; Sál E. F. Nápravníka v Mariinském divadle; Mariinské divadlo na konci XIX. století; I. Pikkell, E. Nápravník a K. Ljadov /fotografie z roku 1862/:**



**14/. V. I. Suk /Kyjev, 1882/; E. F. Vitáček:**

**15/. „České kvarteto“ v Oděse:**

**16/. Divadlo v Oděse:**

**17/. Česká kolonie v Oděse /fotografie z roku 1902/:**

**18/ M. Kerzelli. Předehra z opery „Voldyrevova svatba“ /1793/:**

sporu rozhodující úlohu ve formování V. Suka jako hudebníka-umělce. Spolu s ním pracovali v divadle pěvci, dirigenti, zkušení hudebníci, u kterých se mohl mnohému naučit.

Všeobecné vážnosti se v Moskvě těšil koncertní mistr a sólista orchestru K. A. Klamrot /1828-1912/, hudebník s vysokým nadáním, žák K. Lipiňského, vynikajícího polského houslisty. Klamrot byl německé národnosti, žijící od roku 1851 v Moskvě. Více než 40 let /1856-1901/ byl činný ve Velkém divadle, kde stále vystupoval jako sólista. V. Suk, který sám dva roky působil jako koncertní mistr, mnohé z Klamrotova repertoáru znal. Sukovi se zvláště líbila svéráznost, procítěnost a kouzlo Klamrotovy interpretace. To všechno otevíralo Sukovi nové možnosti uměleckých řešení a obohacovalo jeho interpretační zkušenost.

Mezi jinými výbornými hudebníky-sólisty té doby je třeba vyzvednout houslistu V. V. Bezekirského a flétnistu F. F. Buchnera. Suk se spřátelil také s Avránkem. O tomto pozoruhodném hudebníkovi bychom se měli zmínit podrobněji. Ulrich Avránek absolvoval Pražskou konzervatoř v roce 1870, pak odejel za prací do Ruska, kde pracoval v divadelních souborech v Astrachani, Kazani, Samaře, Saratově, Charkově a v Nižním Novgorodě. Nakonec na Altaniho pozvání začal pracovat ve Velkém divadle v Moskvě. S jeho příchodem se úroveň sboru Velkého divadla nejen zvýšila, ale podstatně změnila lepším směrem a mnozí posluchači téměř nepoznávali v tomto novém, přesně sehraném mechanismu dřívější nesourodý, často nesehraný sbor starého typu. Avránek byl mimo jiné i výborným violoncellistou.

Dále se Suk spřátelil i se svým krajanem R. I. Erlichem /1866-1924/, absolventem Pražské konzervatoře ve třídě violoncella profesora F. Hegenbarta. Tento 16-letý violoncellista stejně jako Suk úspěšně prošel konkurzem do orchestru Velkého divadla, kde byl zařazen jako koncertní mistr orchestru. Zde strávil asi 40 let své tvůrčí činnosti. Byl to člověk vzácného osobního kouzla, výjimečných osobních kvalit. Brzy si získal hudební veřejnost Moskvy svým mistrovstvím, vynikající profesionalitou a procítěností interpretace. Spolu se Sukem se účastnil všech koncertů, sdílel všechny jeho radosti a neúspěchy prvních let života v Rusku, které se stalo pro oba hudebníky něčím jako druhou vlastí.

Kolem roku 1880 se život hudebníků divadla ubíral dvěma rozdílnými směry, a to směrem operním a směrem symfonickým. Tím, že se orchestr účastnil koncertu RHS, značně zvyšoval svou kvalifikaci. Od roku 1882 řídil koncerty známý německý dirigent M. Erdmannsdörfer. Tento vždy pečlivě studoval hudební díla nejrůznějších stylů a v důsledku toho přístup členů orchestru k věci musel být co nejj zodpovědnější.

Už v první sezóně 1882-1883 se Suk účastnil provedení pod Erdmannsdörferovým řízením takových děl jako Třetí, Páté, Sedmé a Osmé Beethovenovy symfonie, k těm přistoupily předehry „Egmont“ a „Leonora №3“, Čtvrtá, Šestá a Devátá symfonie a také symfonie „Jupiter“ W. A. Mozarta. Na programu symfonických koncertů těch let – hovoříme o období od roku 1882 do roku 1885 – vystupovala tvorba skladatelů-romantiků Schuberta, Webera, Mendelssohna, Wagnera, Brahmsa a Schumanna, rovněž zněla hudba Liszta, Dvořáka, Berlioze, Saint-Saënsa a dalších. Kromě toho byla Sukova sluchová zkušenost obohacena množstvím ruské hudby, byl to Valčík-fantasie, „Aragonská jota“ M. I. Glinky, symfonická báseň „Tamara“ a předehra na tři ruská témata M. A. Balakireva, Intermezzo, úryvky z opery „Chovanština“ M. P. Musorgského, „Ve Střední Asii“ A. P. Borodina a symfonie a další díla A. G. Rubinštejna. Uváděn byl rovněž N. A. Rimskij-Korsakov - symfonický obraz „Sadko“, dále P. I. Čajkovskij - tři svity a První symfonie, fantasie „Bouře“ a slavnostní předehra „1812“. **Provedení kantáty „Moskva“ P. I. Čajkovského orchestrem Velkého divadla, který řídil E. F. Nápravník a ve kterém V. Suk hrál první housle, je historické tím, že se zde setkali a spolupracovali oba nás zajímající hudebníci – V. Suk a E. F. Nápravník.** Koncert se konal v Granovitém sále moskevského Kremlu a těšil se neobyčejnému zájmu kritiky a moskevské hudební veřejnosti.

Nesmíme opomenout ani další vynikající sólisty, kteří dosti často s orchestrem vystupovali - L. Auer, J.Hřímálý, I. Kotek, S. Barcevič, V. Fitzengagen, A. Brandukov, D. Popper, E. d'Alber, A. Rubinštejn, S. Tanějev a H.von Bülow. Orchester byl také často zván na koncerty Filharmonické společnosti, kde často vystupovali pozvaní pohostinští dirigenti, což představovalo téměř vždy nové podněty pro práci orchestru.

Avšak základní školou pro V. Suka byla přece jen jeho práce ve Velkém divadle. V první sezóně Altani obnovil představení - Mozartova „Dona Juana“, který byl uveden 19. listopadu roku 1882 a rovněž Glinkova „Ruslana a Ludmilu“ - 10. prosince 1882. Jako novinka v uvedené sezóně poprvé zazněla v ruštině Meyerbeerova „Afričanka“, a to 9. ledna roku 1883. V dalších letech byl repertoár doplněn následujícími operami: „Lazebník sevillský“ /15.září 1883/, „Karel Smělý“ / „Vilém Tell“ /11. listopadu 1883/ Rossiniho, „Evžen Oněgin“ Čajkovského /21.září 1883/ a „Nepřátelská síla“ Serova /23.října 1884/. Kromě toho musel orchestr pracovat na operách běžného repertoáru – „Život za cara“ Glinky, „Rusalka“ Dargomyžského, „Rogněda“ Serova, „Askoldova mohyla“ Verstovského, „Démon“ a „Makkabějští“ A. Rubinštejna, „Aida“, „Rigoletto“ a „Traviata“ Verdiho, „Hugenoti“ Meyerbeera, „Faust“ Gounoda a „Fra-Diavolo“ Auberova.

S. Kruglikov, známý moskevská hudební kritik, o 20 let později v dopise Altanimu vzpomíná: „ *Velmi mě zajímaly Vaše první kroky v Moskvě a upozorňoval jsem v tisku, jak hned po dlouhé době spánku se probuzená moskevská operní scéna zlepšila*“ \*/182/.

Velké divadlo svým každodenním životem dávalo V. Sukovi šťastnou možnost kontaktů s vynikajícími hudebníky, kritiky, pedagogy a režiséry. Mohl sledovat a slyšet, jak pracují na scénických obrazech a výraznosti vokálního partu umělci M. N. Klimentovová /první interpretka role Taťany v „Evženu Oněginovi“/, E. K. Pavlovská /Marie v „Mazepovi“, Rozina/, P. A. Chochlov /Oněgin/, D. A. Usatov /Lenskij, Almaviva/ a B. B. Korsov /Mazepa, Don Juan/. Zde také na inscenaci svých oper pracovali A. Rubinštejn /“Makkabějští“, premiéra 23.února 1883/ a **Nápravník /“Nižgorodci“, premiéra 30. listopadu 1884/**, ve druhé polovině ledna roku 1884 pak na zkouškách opery „Mazepa“ byl přítomen Čajkovskij, premiéra této opery se konala v Moskvě 3.února roku 1884.

Seznámení se s procesem práce na operách, ujašňování si úmyslů a přání autorů dalo V. Sukovi jako autorovi opery a symfonických děl velmi mnoho, stejně jako vedoucímu operního kolektivu.

V těchto letech tvoří Suk četná díla, jak velká, tak i malá co do formy. Mezi nejvýznamnější díla uvedeného časového období patří symfonická báseň „Jan Hus“, Slovanské tance, Dramatická předehra, Slavnostní pochod – toto vše pro symfonický orchestr. Ze zajímavých děl pro komorní orchestr je třeba zmínit dvě serenády a „České písně“. Z komorních skladeb je pak třeba uvést dva kvartety, klavírní kvintet, instrumentální skladby, dále romance, z nichž mnohé byly vydány v různých hudebních vydavatelstvích.

Sukovi se podařilo dosti rychle dosáhnout ve skladatelské oblasti značných úspěchů. Jeho díla jsou uváděna – a co je důležité – s dosti velkým úspěchem. Jako jedna z jeho prvních skladeb uváděných v Rusku zazněly jeho „České lidové písně“ pro smyčcové kvarteto /tehdy v provedení Suka, Kratiny, Vichera a Erlicha/, dále dvě písně – „O nevěstě“ a „Černé oči“ - v interpretaci pěvce A.Barcala a autora. Po úspěchu uvedených děl se o mladého talentovaného skladatele začala vážně zajímat moskevská Filharmonická společnost a nabídla mu, aby uvedl něco ze svých větších děl.Tisk té doby \*/183-186/ reagoval na první veřejné vystoupení \*/182/.

„Sovětská muzyka“, číslo 6, rok 1971.  
\*/183-186/. „Ruské vědomosti“ ze 22.listopadu 1884; „Ruský kurýr“ ze 18.listopadu 1884; „Sovremennye izvestija“ ze 24.listopadu 1884, „Divadelní noviny“ ze 17.listopadu 1884.

mladého umělce velmi příznivě. Kromě výborné kompozice byl zdůrazňován jeho nevšední dirigentský talent:

„*V. Suk se i zde předvedl výborně,*“ - psal recenzent. – „*Může z něho být schopný a vynikající dirigent*“. \*/187/.

Na rozdíl od běžné práce houslisty v orchestru, i když Velkého divadla, v roli dirigenta a skladatele se Suk cítil zcela jinak, tuto činnost prožíval s velkým duševním, vnitřním nadšením, což se samozřejmě odráželo na obsahu jeho hudby.

V té době Suk začíná vážně pomýšlet na kariéru skladatele a dirigenta. Současně byly všechny jeho myšlenky spojeny pouze s Moskvou. Jen tím je možno vysvětlit fakt, že v roce 1884 odmítá Suk nabídku na místo druhého dirigenta v Kyjevské opeře \*/188/. V té době se vážně uvažovalo o uvedení jeho skladeb v Moskvě a o jeho skladatelském nadání se už začíná hodně mluvit.

Sukovy skladatelské úspěchy se staly známými i v jeho vlasti. Tak například z dopisu z datem 3. října 1884 \*/189/, který Suk dostal od známého českého houslisty, profesora Moskevské konzervatoře **J. V. Hřímálého**, se dovídáme, že tento mu naléhavě radí, aby pro něho složil houslový koncert.

Tuto myšlenku vřele podporoval i přítel a spolužák Sukův z Pražské konzervatoře, vynikající houslista, „český Paganini“ – **F. Ondříček**, který přijel do Ruska na pohostinská vystoupení v prosinci roku 1884. Ale Suk si nejspíše uvědomil, že pro vytvoření nějakého většího díla v podobném žánru nemá prozatím ani potřebnou zkušenost, ani tvůrčí rozhled. Avšak ani perspektiva působit celý život jako hudebník v orchestru ho nelákala. A Suk začíná všechno pečlivě zvažovat...

Jeho volba dopadla ve prospěch dirigentské kariéry. A co přispělo k Sukovu výběru právě v oblasti dirigování? Znal totiž jako hudebník-praktik, houslista do nejmenších podrobností orchestr a díky své fenomenální paměti znal téměř nazpaměť celá znění partitur. Kromě toho měl Suk výborný pozorovací talent, mohl vyprávět, jak studovali partitury a jak pracovali s orchestrem a sborem takoví vynikající dirigenti jako byli **Avránek, Altani, Bevignani, Erdmannsdörfer, co vyžadovali od orchestru Nápravník, Čajkovskij, A. Rubinštejn a další...** Jako hudebník-umělec usiloval Suk o něco více, než jen o hru v orchestru: nestačily mu už jen housle, chtěl celý orchestr.

Proto tedy přechod V. Suka od interpretační činnosti k dirigentské proběhl tak organicky a lehce. Byl prostě k tomuto přechodu vnitřně připraven. Když už se rozhodl co nejrychleji začít svou dirigentskou činností, v podstatě „nový život“, zanechává bez váhání výhodné místo ve Velkém divadle. Dává před ním přednost ne právě snadné cestě operního dirigenta provinčních divadel. Je třeba říct, že jeho volba se ukázala správnou. Už při jeho prvních vystoupeních jeho dirigentská „hvězda“ doslova zazářila na ruském hudebním nebi. Během 20 let tohoto působení objel Suk téměř celé Rusko, střídal města, hudební tělesa, představoval a vychoval celé orchestry, seznamoval publikum ohromné země s velkým operním uměním – přičemž pro mnohé to byl první hudební zážitek.

Tři roky práce v Moskvě sehrály beze sporu velkou roli ve formování Suka jako hudebníka. Byla to léta v prostředí, ve kterém se rozvíjel Sukův talent, obohacovala se jeho zkušenost, rozšiřovaly se jeho znalosti a zvyšovala se úroveň uměleckých kritérií. Během svého pobytu v Rusku a kontaktů s uměleckou inteligencí si Suk osvojoval mnohé pokrokové myšlenky, které v té době byly blízké ruskému umění. Díky tomu, že rychle zvládl ruský

---

\*187/. „Sovremennye izvestija“ ze 24. listopadu 1884.

\*188/. Uherek Z.: Kladenský rodák Váša Suk národní umělec RSFSR. – Praha, 1963, str.21.

\*189/. Uherek Z.: Kladenský rodák Váša Suk národní umělec RSFSR. – Praha, 1963, str.21.

jazyk a že si získal velké množství ruských přátel se prakticky v zemi přestal cítit jako cizinec. Jako člověk od přírody upřímný a přátelský, pro které Rusové mají výraz „otevřená duše“, Suk přijímal všechno to dobré, co kolem sebe viděl a potom ve svých vztazích to lidem vracel.

Koncem února roku 1885 přijeli do Moskvy dva známí ruští umělci – herec **V. N. Andrejev-Burlak** a pěvec **P. I. Bogatyrev**. Ti se rozhodli společně založit na příští sezónu pro Charkov operní a dramatické těleso, proto prováděli nábor herců, seznamovali se s tvůrčí mládeží v konzervatoři a v divadlech a když byli ve Velkém divadle, nabídli V. Sukovi a P. A. Ščurovskému místa dirigentů v jejich podniku. Organizátoři měli v plánu uvedení následujících oper: „Život za cara“ M. I. Glinky, „Askoldova mohyla“ Verstovského, „Démon“ A. Rubinštejna, „Evžen Oněgin“ P. I. Čajkovského, „Aida“ a „Trubadur“ G. Verdiho, „Carmen“ G. Bizeta a celou řadu dalších oper. Z této lákavé nabídky se Sukovi málem zatočila hlava. Zatím bylo rozhodnuto o uvedení „Hugenotů“ Meyerbeera, „Fausta“ Gounoda a „Života za cara“ Glinky.

V době, která zbývala do zahájení sezóny, se Suk s vytrvalostí a energií jemu vlastními pustil do studia partitur. Mnohé už znal z poslechu. Mnohé pak věděl od Altaniho: gesta, požadavky na různé skupiny nástrojů, práce s pěvci, sborem... - a to se mu zdálo zcela dostačujícím. Později Suk pochopil, jak velmi se mýlil, když si myslel, že o dirigování už ví prakticky vše. V praxi se totiž všechno ukázalo být úplně jiným.

Když tedy Suk přijal nabídku Bogatyreva a spol., požádal písemně ředitelství Velkého divadla o uvolnění z pracovního poměru „*v souvislosti s přestupem do Ruské opery v Charkově ve funkci kapelníka s datem od 8. srpna*“\*/190 / a ředitelství Velkého divadla 1. srpna jeho žádosti vyhovuje \*/191/.

Charkov byl v té době jedním z velkých kulturních center Ruska. Byla zde univerzita s vynikajícími vědci, v roce 1871 zde byla založena pobočka Ruské hudební společnosti, potom otevřeno hudební učiliště a založen symfonický orchestr. Ve městě bylo několik divadelních budov a jedno z nejstarších dramatických divadel v té oblasti. Vystupovali zde pohostinsky P. A. Strepetovová, T. Salvini, občas sem zajížděla různá operní tělesa.

V tom roce, když sem přijel V. Suk, v Charkově kromě operního a dramatického tělesa Andrejeva-Burlaka a Bogatyreva, které hrálo v divadle Ďukovové a v Novém operním divadle Komerčního klubu, vystupovaly divadelní skupiny v letním divadle „Tivoli“, dále divadelní těleso Něvského v Lidovém divadle. Andrejev-Burlak a Bogatyrev, kteří chtěli pracovat „ve velkém“, nešetřili na tento účel penězi. Když nahlédneme do tisku té doby, dozvíme se, že ještě před prvním představením věnovali na divadlo více než 20 000 zlatých rublů, což byla na tu dobu ohromná částka.

Ale už po prvních představeních – sezóna byla zahájena 9. září operou „Hugenoti“ – se ukázalo, že operní těleso je sestaveno z poloviny z nováčků, kteří nedávno vyšli z konzervatoře, z poloviny pak z osob, které svoji uměleckou kariéru končily. Tisk té doby o zahájení činnosti nového tělesa píše:

*„V nevyváženém operním tělese je zárodek neúspěchu opery. Proto také se publiku opera líbila mnohým méně, než v minulých letech za pánů Rappoporty, Palčinského a Medveděvových. Proto se nedá říci, že by ten nebo jiný umělec měl velké nedostatky, protože vcelku si odnáší publikum z opery dojem, jaký má člověk ze studentských zkušebních představení. Kromě toho velkým nedostatkem opery je absence zkušeného dirigenta. Je sice*

---

\*190/. Žádost V. I. Suka o uvolnění z pracovního poměru, Kladno, 25. července 1885.-  
Centrální Státní archiv literárního institutu, lit. 23.

\*191/. Zpráva o uvolnění z pracovního poměru z 5. srpna 1885, № 1383. - Centrální Státní  
archiv literárního institutu, lit. 25.

*pravda, že pan Suk je velmi schopný, nadaný hudebník; ale dirigentskou taktovku má v ruce poprvé, takže nemůže dobře řídit ani pěvce, ani orchestr. A naše nová opera, právě proto, že je napolovinu složena z nováčků, potřebuje dobrého dirigenta*“\*/192/.

Jiný recenzent má o mladém dirigentovi V.Sukovi trochu lepší mínění:  
*„Z kapelníků je třeba zmínit p.Ščurovského a p.Suka, známého moskevskému publiku. P.Suk je ještě mladý, ale velmi nadaný kapelník. Řídí orchestr s velkým uměním i v těch nejobtížnějších místech; například ve 3.dějství opery „Hugenoti“, jejíž finále je pokládáno pro dirigenta za zkušební kámen, se p. Suk projevuje hodný svého úkolu*“\*/193/.

Dnes už samozřejmě můžeme těžko posoudit, kdo z tehdejších recenzentů měl pravdu. Soudě podle ohlasů v tisku, měl Suk v práci velké problémy. I když orchestr sestával ze 45 osob a co do počtu nástrojů byl na tehdejší dobu pro provinční operu velký, přece jen to byli hudebníci ne příliš dobré úrovně. Nebyli mezi nimi žádní vynikající interpreti, kteří bývají v každém velkém seriózním symfonickém orchestru. Podle názoru jednoho kritika *„kromě dvou hudebníků nejsou v orchestru žádní dobří sólisté. To se pak projevuje v těch případech, kdy opera vyžaduje sólo na některém hudebním nástroji. Celý večer se dalo pozorovat, že orchestr ještě není sehraný a že si nezvykl na nového dirigenta*“\*/194/.

---

V provinčním divadle bylo třeba si zvyknout na mnohé: jestliže v Moskvě mohl Altani vyžadovat plnění všech svých uměleckých požadavků, poněvadž měl k dispozici výkonný a vysoce kvalifikovaný orchestr Velkého divadla, pak Suk v provinčním divadle, kde těchto možností byl zbaven, byl ve svých tvůrčích úmyslech velmi omezen a občas pro něho bylo obtížné vyžadovat od orchestru plnění i těch základních požadavků partitury. Suk už pracoval v provinčním divadle /v Kyjevě-pozn.autora/, ale tehdy šlo o práci houslisty v orchestru. Teď se ale Suk ocitl doslova na druhé straně „barikády“.

Měl fenomenální paměť, byla mu vlastní hudebnost, umělecká intuice – toto všechno znásobeno neuvěřitelnou pracovitostí mu pomáhalo s úspěchem mnohé problémy zvládnout.

Neúplné složení orchestru, jeho chudost a různorodost, nepříliš vysoká úroveň přípravenosti hudebníků, nesehranost souboru, pomalá reakce, problémy v chápání dirigentových úmyslů a mnoho jiného, co nazýváme „nízká kultura orchestru“ – to bylo to první, s čím se Suk v Charkově setkal, s čím se i dále potýkal i v jiných ruských divadlech. Musel vynakládat velké úsilí, aby „dal kolektiv dohromady“, aby ho sjednotil za účelem dobrého výsledku a aby mu vštěpoval „hudební orchestrální kulturu“. Bohužel, ale často musel Suk poté, co se mu podařilo vytvořit nový orchestrální kolektiv, odjet za prací do jiného města a... tam tuto svou nesnadnou práci začínat znovu. Suk zasvětil všechn svůj tvůrčí život práci pro orchestr, zvyšování jeho kvality a interpretační kultury. V tomto jeho úsilí ho podporovali takoví vynikající čeští dirigenti, působící v Rusku, jako **J. V. Příbík**, **J. O. Palice** a jiní dirigenti, kteří souhrou osudu velkou část svého života strávili pracovně v provincii a měli stejné potíže jako Suk.

Byl ještě jeden problém, se kterým se Suk při své práci v provinčních divadlech musel potýkat a tím byla práce s pěvci, kteří nepříliš rádi studovali nové party. Někdy se stávalo, že Suk musel s každým pěvcem procházet jejich party takt po taktu zvlášť! V takových případech už šlo nejen o vysoce uměleckou interpretaci díla, ale o banální studování textu, cvičení rytmu a dynamických nuancí!

---

\*192/. „Divadelní svět“ ze 28.září 1885.

\*193/. „Divadlo a život“ ze 1.listopadu 1885.

\*194/. „Divadlo a život“ ze 16. září 1885.



Mladý dirigent se setkával i s jevem pro provinční scény typickým, a tím bylo velké množství představení v sezóně a jejich časté střídání, což velmi ztěžovalo nebo vůbec zbavovalo možnosti inscenaci do detailů propracovat. Vyžadovalo to neuvěřitelné vypětí sil během zkoušek na představení, zručnosti, šikovnosti a umění „dát za několik dní představení do pořádku“. Muselo se brát v úvahu, že pěvci měli různou přípravu, scénické nadání a dirigent z nich musel vytvořit sladěný soubor. V té době se režisérství nepřikládalo větší význam a dirigent tedy vlastně do určité míry plnil funkci režiséra. Všechno záviselo na kapelníkovi. Ten musel vysvětlit i partituru, i hudební dramaturgii a nakonec vytvořit ucelené představení.

Líbivý, i když značně „otřepaný“ italský a francouzský repertoár se hodil jak pěvcům, tak i pokladnám majitelů divadel. Avšak jeho stylistická jednotvárnost neposkytovala možnost růstu ani pěvcům, ani dirigentovi, zužovala tvůrčí obzory a práci měnila na rutinu. Boji s ní, zápasu za nový repertoár – tomu bude Suk věnovat všechny svoje síly, v tom je objevovatel nových, neprobádaných „výšek“.

Poněvadž v provinčních městech neexistovalo profesionální hodnocení, správná a objektivní kritika, byl interpret zbaven opravdových uměleckých cílů, v úsilí o dosažení lepší umělecké úrovně byl ponechán sám sobě a sebekontrola byla ponechána také na něm, jak se s ní vypořádá. Tisk v té době mohl dirigenta i vynést i jej zničit v očích veřejného mínění. Proto bujela servilnost vůči tisku a úsilí být s ním v dobrých vztazích. Váša Suk se na toto téma vyjádřil následovně:

*„Ale vždyť tohle /podlízavost-pozn.autora/ je hanebnost! Je to nedůstojné dobrého hudebníka. Altaniho jsem měl rád proto, že se nikdy nevtíral do přízně recenzentů!...“\*/195/.*

V té době se plně projevil rysy, bez kterých by nebylo V.Suka-dirigenta: vůle, vytrvalost, pracovitost, soustředěnost a plné sebeobětování; schopnost podívat se na sebe kriticky a výjimečná náročnost ve všem a na všechny, v první řadě ale na sebe samého. Jeho intelekt a bezvadně vytříbený vkus ho vedl k tomu, že se nejen nepodřizoval banálnímu vkusu herců z malých měst, ale nacházel v sobě stále sílu je vychovávat. Zároveň se sám dále vzdělával. Když se ho jednou po mnoha letech zeptali, proč se mu tak nádherně daří opery Čajkovského, odpověděl: *„V tom mi byl nápomocen sám Petr Iljič. Při setkáních s ním jsem se ho vždycky zeptal na to nebo jiné místo v jeho hudbě, které mi nebylo zcela jasné. Někdy to odbýval jen poznámkou, jako že „vždyť vy to víte stejně jako já“. Ale potom přece jen mi začal moje pochyby vysvětlovat. A co je hlavní, poučil mě, že ty dvě opery / „Evžen Oněgin“ a „Piková dáma“ - pozn.aut./ je třeba hrát trochu volným tempem. To podle něho umožňuje udělat hudbu zpěvnější. A právě zpěvnost je zárukou úspěchu těchto oper. Ale zároveň mi Petr Iljič vyjádřil velmi důležitou výtka na příliš velkou dynamiku orchestru. A já jsem v mládí opravdu zatěžoval orchestr hlasitou hrou, zvláště u dechových nástrojů. Takže po besedě, kde mě Petr Iljič na toto upozornil, jsem téměř hned změnil svůj způsob dirigování orchestru“\*/196/.*

V tomto směru je názorné Sukovo vyjádření **ke srovnání tempa u E. Nápravníka a u něho samotného**: *„Nápravník měl ve zvyku, - říkal Suk, - interpretovat pomalá tempa poněkud rychleji, zatímco rychlá naopak pomaleji. A u mne to bývalo naopak: pomalá tempa jsem interpretoval s rozvahou a u rychlého tempa jsem se nebál zdůraznit jeho živost“\*/197/.*

A ještě s něčím se musel Suk potýkat ve své první sezóně, a to byla nedokonalá, krajně neprofesionální organizace nebo zase z druhé strany „přehnané“ hospodaření impresáriů, kteří měli nad divadelním tělesem neomezenou moc. Jedni si mastili kapsy na úkor nelítostně využívaných herců, druzí pak pohořeli z různých příčin, jak subjektivních, tak objektivních,

---

\*195/. Lipajev I. V.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“, f. 13, číslo 1394.

\*196/. Lipajev I. V.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“, f. 13, číslo 1394.

\*197/. „Sovětský umělec“ ze 7.ledna 1953.

na vině byla malá návštěvnost divadla, nedostatek nezbytných profesionálních vlastností u sólistů-pěvců, nepřízeň místních úřadů a tisku nebo ekonomické a finanční potíže. Divadelní tělesa obvykle jakž takž dožila do konce sezóny a pak se rozpadla. Ale muselo tomu asi tak být, že i Suk měl zkušenost s krachem divadelního podniku:

v jedněch charkovských novinách byl uveřejněn dopis, podepsaný téměř všemi operními umělci, ve kterém tito prohlašovali, že od 30. září s Charkovskou operou končí, protože dva měsíce pracovali téměř bezplatně na p.Bogatyreva /impresária divadla – pozn.aut./ a jeho věřitele. Umělci chtěli pokračovat v činnosti sami, ale v tom případě by na sebe bývali museli převzít dluh ředitelství ve výši 18 000 rublů, což samozřejmě pro ně nebylo možné \*/198/. Jeden z novinářských kritiků té doby, když vyjadřoval čtenářům svou lítost nad ztrátou operního tělesa, napsal: „*Ještě víc je člověku líto těch umělců, kteří kvůli krachu vlastně jsou vyřazeni z divadla, poněvadž naděje na získání nových angažmá uprostřed sezóny je nulová*“ \*/199/.

Chudák kapelník, stejně jako jeho umělci, zůstal bez groše v kapse /peníze nebyly vyplaceny ani jemu/, bez místa, bez práce, samotný v cizí zemi, v cizím městě...Zdalo se, že tohle bylo první varování! Ale Suk už měl před sebou vytčený životní cíl.

Ale úplně tak sám Suk v Charkově nebyl. Byli tam někteří jeho krajané a bývalí spolužáci, kteří s ním spolupracovali – byl mezi nimi například i A. Jiránek – a značně mu pomohli, zvláště ve finančních otázkách, vždyť po krachu divadelního podniku zůstal Suk vlastně zcela bez peněz. Na radu svých přátel začal dávat hodiny hudby v bohatých rodinách a takto si na nějakou dobu zajistil svou existenci.

Soukromé hodiny, různé všední problémy a kontakt s přáteli – toto všechno však bylo pro Suka jaksi druhořadé: tvůrčí elán zůstával a přání skládat hudbu ho neopouštělo. Ve svém dopise do vlasti z 26.dubna 1886 Suk popisuje svoje setkání a známost s vynikajícím německým houslistou **A.Wilhelmem**, který v té době v Charkově pobýval na pohostinských vystoupeních. Německému houslistovi se Sukova díla natolik zalíbila – jedná se především o skladby „Jan Hus“ a „Lístek do alba“, že po svém návratu do Berlína doporučil vydavateli Schlesingerovi, aby skladby mladého českého autora vydal.\*/200/. Podpora ze strany takové osobnosti, smlouva o vydání děl, uznání ze strany českých a ruských přátel vyvolaly v Sukovi nadšení, se kterým se pustil do nových tvůrčích nápadů s pevným rozhodnutím tyto nápady realizovat.

Přibližně ve stejné době začíná Suk pracovat na opeře „Lesní car“ na námět vzatý z romantické básně K. H. Máchy.\*/201/ Tato opera je první v Sukově tvorbě a možná proto k ní měl autor důvěrný a zvláštní vztah.

Téměř každý rok do roku 1914 a potom od roku 1923 do roku 1932 trávil Suk letní měsíce ve vlasti, kde ho netrpělivě očekávali rodiče a sourozenci, přátelé a známí. Přivázel čerstvé novinky z Ruska, často vystupoval před svými krajany a ti na něho byli velmi hrdí, zvláště pak na fakt, že úspěšně působí v samotném Velkém divadle v Moskvě. Velkou roli v Sukově vývoji jako hudebníka sehrál J.V.Frič, se kterým Suk dlouho a plodně spolupracuje. Frič jako představitel tvůrčí inteligence vštípl Sukovi nanejvýš demokratické názory na umění a na hudbu zvláště. Frič zemřel v roce 1891 a pro Suka jeho smrt znamenala velkou ztrátu, o čemž ve svých vzpomínkách nejednou píše.

Vraťme se ale k Sukově osobnosti. Byl sice nucen se často zabývat na hodinách dosti průměrnými a nenadanými žáky, ale nikdy neztrácel naději, že se vrátí do opery. A taková příle-

---

\*198/. „Divadelní svět“ ze 16. listopadu 1885.

\*199/. „Sufljor“ ze 10.listopadu 1885.

\*200/. Uherek Z.: Kladenský rodák Váša Suk národní umělec RSFSR. – Praha, 1963.str.23

\*201/. Jde o poém „Máj“ – pozn.autora.

žitost se naskytl. V roce 1886 se připojuje ke kočující divadelní skupině M. J. Medveděva. Podívejme se podrobněji, co to bylo za divadelní skupinu. Podobné kočující skupiny se zpravidla vytvářely na nepříliš dlouhou dobu a rozpadaly se na konci krátkých sezón. Kvůli vratkosti a existenční nejistotě se pracovalo i v létě. Jezdilo se většinou po centrálním Rusku; ale častěji po jihu země, kde oblasti byly bohaté, zámožné a teplé. Tady se dalo i vydělat, i upevnit si zdraví a kdo bral s sebou celou rodinu, mohl si udělat i zásoby na zimu. Pokud jde o úroveň takových skupin, tak pak nebyla zpravidla velmi vysoká. Skupina byla doprovázena obyčejně malým orchestrem, kterému se stále nedostávalo nástrojů. Repertoár byl obvykle rutinní, zpěváci průměrní, protože kolektiv byl doplňován z herců, kteří se z těch či oněch důvodů operním divadlům nehodili. A právě s takovým – s dovolením – „kolektivem“ musel Suk pracovat, často až do úmuru, protože počet představení za den dosahoval někdy až tří! Všechno toto samozřejmě nemohlo vyvolávat u mladého dirigenta nadšení, ani ho uspokojovat, poněvadž přece usiloval o pevné zajištění a působení ve Velkém divadle. Nespokojený, zklamán a není divu že trochu unavený od nepřízné osudy v roli provinčního operního dirigenta se Suk rozhoduje „usadit se“ na nějakém místě, trochu „se vzpamatovat“ a pustit se do nějaké trvalé seriózní práce. A tímto místem se stává přímořské město Taganrog, známé v té době jako jedno z nejvýznamnějších kulturních center na jihu Ruska; tam byl Suk pozván ředitelem místní pobočky RHS.\*202/.

Taganrog byl tehdy mezinárodním obchodním přístavem. Zásadou místních zahraničních kupců – hlavně Řeků a Italů – ve městě působila italská opera. Tak tedy ještě do poloviny let 1870 se obyvatelé Taganrogu mohli obecně kochat melodickou lyrikou Verdiho, Donizettiho, Rossiniho, Belliniho a dalších italských skladatelů. Ve městě bylo velmi rozšířeno i domácí provozování hudby, byly pořádány četné večery komorní hudby. V době příjezdu Váši Suka zde ještě byla živá vzpomínka na pohostinská vystoupení ruské operní skupiny, čile byla provozována opereta, zesílil zájem o drama. Obyvatelé města byli svědky vystoupení takových známých umělců, jakými byla D. Artot, dále umělci Auer, Tanějev, Bezekirskij a mnozí další.

Ve městě často zněla i symfonická hudba – v zimě v prostorách divadla a v létě v městském parku, kam byl volný přístup. Takže z hlediska kulturní úrovně se nedá v žádném případě říci, že by Suk přijel na nějaké „prázdné místo“. Do jeho příjezdu sehrála v hudebním životě Taganrogu velkou a plodnou roli mnoholetá a úspěšná činnost zahraničních dirigentů - Kleffela a zvláště Molla.\*203/. Zajímavý je ten fakt, že v té době v Taganrogu pobýval i později světově známý spisovatel Anton Pavlovič Čechov. Ten byl samozřejmě tehdy ještě mladý.

Avšak vraťme se k Sukovi. Ten si Taganrog hned z celého srdce zamiloval. Malebné, nepříliš velké město na břehu Azovského moře ho zaujalo. Práce se symfonickým orchestrem ve srovnání s operou vyžadovala méně času a dávala možnost zabývat se tvorbou, ve které Suk tehdy viděl svoje poslání. Kromě toho se naskytovala možnost prověřovat si svoje umění v praxi.

Suk – mladý, plný energie a síly se aktivně ujal svých dirigentských povinností. Vedení orchestru se pro něho stalo důležitou školou, nebyl zde žádný nikomu nepotřebný spěch jako tomu bylo v operním divadle. Mohl v klidu zdokonalovat svoje mistrovství a zlepšovat své návyky v řízení kolektivu. Suk se v praxi učil volit repertoár, sestavovat programy, studovat a provádět díla různých stylů. Nebyla to zrovna lehká práce, když vezmeme v úvahu nepříliš rozsáhlé složení orchestru. Ale Suk přece jen v této složité záležitosti dosáhl výborných výsledků. Z jednotlivých recenzí té doby můžeme posoudit, s jakým nadšením se mladý dirigent

\*202/. Uherek Z.: Kladenský rodák Váša Suk národní umělec RSFSR. – Praha, 1963, str.23.

\*203/. Tretjakov V. F.: „Očerki iz istorii Taganrogskego teatra s 1827 po 1927 gody“. – Taganrog, 1927.

pustil do své práce. Dnes už je prakticky nemožné dopídit se podrobností veškeré Sukovy činnosti v Taganrogu, ale zřejmě tam udělal velký kus práce. Až mnohem později, v lednu roku 1916 poslala taganrogská pobočka RHS Sukovi, který v té době už z města odjel, diplom čestného člena pobočky. Toto vyznamenání mu bylo uděleno 13. prosince roku 1915 „za zásluhy na poli popularizace vážné hudby mezi obyvatelstvem města Taganrogu ve funkci dirigenta symfonického orchestru Taganrogské hudební společnosti“\*/204/. 17. května roku 1935 v den 50 let hudební činnosti V. I. Suka, mu přišel z Taganrogu telegram následujícího znění:

„Obyvatelé Taganrogu nezapomněli na mladého, talentovaného dirigenta hudební společnosti, plného života a posílají mu pozdrav a přání všeho nejlepšího“\*/205/.

Ale Suk se přece jen nemohl spokojit se sice dobře zajištěným ale jednotvarným životem v provinčním Taganrogu. Měl už za sebou úspěšnou práci v takových velkých městech jakými byly Kyjev a Moskva a toužil po něčem více... Přitahovaly ho velké věci, a tak se pokouší přejít na jinou práci. Když se dověděl, že v Alexandrovském divadle v Petrohradě hledají dirigenta, rozhoduje se účastnit se konkurzu na uvolněné místo a poněvadž k tomu byla potřebná doporučení vlivných hudebníků, obrací se Suk o pomoc k Čajkovskému, se kterým se dobře znal. Když tedy v létě roku 1888 byl ve vlasti v Čechách, posílá odtud Čajkovskému dopis, datovaný 29. července, ve kterém prosí Petra Iljiče o pomoc v uvedené záležitosti. Protože si nebyl jist, jestli dopis adresátovi došel, posílá ještě jeden dopis, a to 8. srpna z Petrohradu, ve kterém znovu prosí Čajkovského, aby mu byl nápomocen v uvedené věci. Petr Iljič na prosbu ochotně reagoval:

„Vážený kolego! – psal 5.září. – Pospíchám, abych Vás zpravil, že hned po obdržení Vašeho prvního dopisu jsem o Vás psal řediteli divadel a ten mi odpověděl, že ze své strany upozornil p.Pogoževa a skrze něho další osoby o mém doporučení pro Vás jako kapelníka. Ted' napíšu ještě p.Albrechtovi. Doufám, že v konkurzu uspějete před všemi Vašimi konkurenty. Myslím, že se pan E.F.Nápravník mylí, když soudí, že zde hraje roli protekce. Dejte mi, prosím, vědět, jakmile věc skončí. Odpovídám tak pozdě, poněvadž jsem nebyl doma a Váš dopis mě dostihl až včera. Upřímně oddaný P. Čajkovskij“\*/206/.

Bohužel se Nápravník, který dobře znal všechny „temné proudy“ v petrohradských divadlech, ve věci protekce nemýlil. Bez ohledu na výborné výsledky v konkurzu a přímluvy samotného Čajkovského, Suk dirigentské místo v Alexandrovském divadle nezískal. Zřejmě opravdu byly v pohybu skryté mechanismy zákulisního života. Kypící hudební život hlavního města by opravdu dal Sukovi mnoho užitečného, ale... Sukovi nevyhovovalo ani postavení dirigenta tzv. „přestávkové hudby“ v dramatickém divadle, kteréžto místo mu bylo nabídnuto ihned po neúspěchu v konkurzu. Jeho posláním byla opravdu opera, což zdůrazňoval například i Čajkovskij. Tento psal:

„...měl jsem příležitost zhlédnout opery v Charkově pod jeho řízením a jeho dirigentský talent jsem **musel opravdu obdivovat**./podtrženo P.I.Čajkovským./ Při tom nijak nezveličuji; od té doby už uplynulo hodně let a jeho zkušenost se ještě zvýšila“\*/207/.

Neúspěch v konkurzu byl pro Suka hořkým zklamáním. Odjíždí do Simferopolu, kam ho pozvali na začátek sezóny, aby dirigoval operní a operetní skupinu, počemž – ještě zklamanější – se vrací do Taganrogu \*/208/. V dopisech svým blízkým ve vlasti v tom období převládá zklamání, touha po rodných Čechách a pochyby o správnosti zvolené cesty.

\*204/ Archiv Státního Akademického Velkého divadla v Moskvě: soupis dokladů „V. I. Suk“

\*205/. Remezov I.: Vjačeslav Ivanovič Suk: Materiály k bibliografii. – Moskva, 1933, str.50.

\*206/. Čajkovskij P. I.: Literární díla a korespondence – Muzgiz., 1974, svazek 14, str. 520.

\*207/. Čajkovskij P. I.: Literární díla a korespondence – Muzgiz., 1974, svazek 14, str. 499.

\*208/. Uherek Z.: Kladenský rodák Váša Suk národní umělec RSFSR. – Praha, 1963, str. 26.

A jen milovaná práce, do které se střemhlav vrhá, mu pomáhá najít východisko z hluboké vnitřní krize. V únoru roku 1889 ukončil Suk nanečisto operu „Lesní car“, takže pak mohl přistoupit k napsání partitury\*/209/.

V prosinci roku 1889 se Suk s Taganrogem loučí a odjíždí do Moskvy s nadějí na uvedení jím zakončené opery /partitura k té době už byla hotová – pozn.aut/. Ale uplyne ještě 10 a 13 let, než bude opera uvedena v Rusku a v Praze....A zatím je znovu umělcem „beze všech závazků“....

Ale Suk se postupně stával stále více známým, dostává pozvání na sezónu let 1890-1891 do Vilna, k operní skupině **A. F. Kartavova** – známého zkušeného impresária, který 30 let svého života věnoval osvětové práci v oblasti hudby v operním umění. Kartavov uměl dobře sestavovat skupiny a jezdil s nimi po celém Rusku. O jeho zkušenostech svědčila i nová vilenská skupina, ve které podle mínění místního tisku zvláště vynikal mladý dirigent Suk. Ten se ihned přizpůsobil akustickým podmínkám vilenského divadla a sestavil orchestr patřičných rozměrů. „*Kromě hudebního umění jeho řízení, - psal tehdejší dopisovatel kulturních novin, - je třeba novému dirigentovi přičíst k dobru i to, že umí ovládat orchestr a držet ho ve zvukových hranicích, čímž vyniká vokální provedení oper. To značně ulehčuje úkol pěvcům, ale získává tím velmi i hudební stránka provedení*“\*/210/. Taková byla odezva anonymního kritika, co se týkalo jeho prvního dojmu z vyslechnutých oper - „Ivana Susanina“ a „Démona“.

Ted' se Suk jistě cítil „na svém místě“. Jak se zdá, nevnímal si ani katastrofického stavu divadelní budovy, která připomínala zvenku spíše stodolu ani malé scény s jejími vytrvalými průvany, které vyvolávaly u umělců nachlazení.\*211/. Ale Suk se pevně rozhodl pokračovat v práci bez ohledu na to všechno. Vždyť na něm záviselo uvedení ohromného repertoáru, který obsahoval 25 oper. Mezi nimi byly takové opery jako „Život za cara“, „Rusalka“, „Démon“, „Aida“, „Rigoletto“, „Trubadúr“, „Carmen“, „Evžen Oněgin“, „Faust“ a mnohé další. A vůbec prvním uvedením Sukovým na novém místě byla opera Čajkovského „Mazepa“ /3. října 1890/.

Zvláště je třeba si všimnout faktu, že Suk, i když už byl zcela plně vyzrálým hudebníkem, se zápalem, vlastním spíše mladým, než třicetiletým, zvládal nový repertoár. Při práci v opeře Suk postupně znovunabýval duševní klid, který během práce v Taganrogu postrádal.

Vilenský dopisovatel psal o práci skupiny s hrдостí: „*V Rusku byl Verdiho „Otello“ uveden poprvé v Petrohradě v Mariinském divadle 26. listopadu 1887 a za 3 roky nato už posloucháme tuto operu v našem divadle. Opera měla v pondělí 12. listopadu roku 1890 velký úspěch*“\*/212/.

Avšak bez ohledu na úspěch to Suk neměl vůbec lehké. V mnoha ohledech to bylo spojeno s možnostmi místního divadla. Vždyť jen orchestr, který měl být symfonický, čítal celkem 26 členů!

Velkému úspěchu se těšila premiéra opery A. Rubinštejna „Makkabejští“, která si vyžádala velkého vypětí sil celé skupiny. Opera, která se těšila u publika velkému úspěchu, byla dávana jako benefice A. F. Kartavova a jako benefice mladé sólistky skupiny Olgy Petrovny Karpovové /mezzo-sopráno/, která se v listopadu roku 1891 stala ženou a věrnou životní družkou V. Suka.

Ještě koncem zimní sezóny tisk sdělil, že Kartavov má v úmyslu si pronajmout na tři roky budovu Charkovské opery. Od roku 1886 do roku 1891 v Charkově nebyla stálá opera a je tedy pochopitelné, proč obyvatelé Charkova s takovým nadšením tuto zprávu přivítali:

---

\*209/. Uherek Z.: Kladenský rodák Váša Suk národní umělec RSFSR. – Praha, 1963, str.33.

\*210/. „Vilenskij věstník“ ze 6. září 1890.

\*211/. „Vilenskij věstník“ ze 17. prosince 1890.

\*212/. „Vilenskij věstník“ ze 14. listopadu 1890.

*„Konečně je po mnoha letech čekání v Charkově Ruská opera jako stále divadelní zařízení, plně slušně vybavené.“, -psaly noviny „Južnyj kraj“\*/213/.*

Takže, opět Charkov – město neúspěšného Sukova debutu. Ale tentokrát se město zdá Sukovi jiným: zřejmě našel ve vedení podniku stejně smýšlející osoby. V každém případě se impresárió Kartavov velmi přičinil o to, aby Sukovi poskytl k dispozici dobrý orchestr. Charkovský tisk před zahájením sezóny informoval svoje čtenáře:

*„Včera začaly v operním divadle zkoušky sboru a orchestru. Hudebníci se sjíždějí pomalu, poněvadž přicházejí z různých měst Ruska; někteří jsou pozváni i ze zahraničí. Při formování opery se ukazuje v nynější době jako nejtěžší sestavit orchestr ze slušných interpretů. Pan Kartavov si přál získat pro svůj orchestr za dosti vysokou finanční odměnu harfistu a harfistku z řad absolventů našich dvou konzervatoří, ale nakonec přece jen musel hledat harfu za hranicemi“\*/214/.*

Samo divadlo co do možností – když ho srovnáme, řekneme, s vilenským – bylo jiné. Charkovští novináři s hrdostí psali, že po Oděské opeře je jejich divadlo nejlepší v oblasti; má elektrické osvětlení a plastickou výzdobu, je dokonce „příliš zdobené a bohaté“, krásné a prostorné. *„Scéna, vybavená nejmodernějšími technickými prostředky, umožňuje inscenaci a vystoupení velkých lidových scén a v co nejkratší době jejich střídání.“\*/215/.* V opeře „Hugenoti“ vystupoval například dechový orchestr Penzenského pluku a ve druhém dějství byla předvedena na scéně „fontána ze živé vody“.

Hudební život města byl celkově vůbec dost čilý. Tak například 7. října, když v divadle byla dávana Verdiho opera „Otello“, se konalo zahájení symfonické sezóny. Orchestr místní pobočky RHS pod řízením I. Slatina hrál předehru Wagnerova „Tannhäusera“, Šestou symfonii Beethovena, „Španělskou symfonii“ Lalovu, kde jako sólista hrál K. Gorskiij.

V podstatě se dával téměř každý den celý měsíc stejný tradiční repertoár: „Ivan Susanin“, „Rusalka“, „Démon“, „Evžen Oněgin“, „Mazepa“, „Carmen“, „Aida“, „Rigoletto“, „La traviata“, „Trubadúr“, „Otello“, „Faust“, „Halka“. Pěvci se opravdu na rozdíl od mnoha jiných provinčních divadel vyznačovali dobrými hlasy, tvůrčím přístupem k práci a rovněž z hlediska režisérského a inscenačního byly opery v Charkově dávány velice dovedně, s aktivním zapojením statistů.

Kartavov pozval na pohostinská vystoupení v listopadu sólistku imperátorských divadel O. A. Pustkovovou a uprostřed prosince – M. Sembrichovou. Avšak účast zpěvačky v operách „La traviata“ a „Rigoletto“ /11.,15.,17.prosince/, které dával tisk takovou publicitu, byla předstížena mnohem význačnější událostí – premiérou opery Čajkovského „Piková dáma“ /16.,18.,20.prosince 1891/. Tisk s hrdostí zdůrazňoval, že dekorace byly zhotoveny podle nákresů první petrohradské inscenace, jejíž premiéra proběhla 7. prosince roku 1890 **za řízení E.Nápravníka**. Pouhý rok tedy dělil charkovskou premiéru od petrohradské a 43 dny od moskevské, která se konala 4. listopadu roku 1891 za řízení Althaniho při stejných dekoracích a scénickém vybavení petrohradského představení. Suk jakoby přejal štafetu od svých starších kolegů.

*„První představení opery P.I.Čajkovského „Piková dáma“ se konalo včera při zcela zaplněném sále“, – psal kritik. – „Nedá se říci, že by nové dílo vynikajícího skladatele u nás nemělo úspěch, ale publikum se zachovalo k němu poněkud zdrženlivě. Zdá se, že se ještě nestačilo zorientovat ve svých dojmech. Není pochyb, že na dalších představeních, až toto publikum hlouběji pronikne do svérázné hudby uvedené opery/.../ a až si interpreti více*

---

\*213/ „Južnyj kraj“ ze 16. září 1891.

\*214/ „Južnyj kraj“ ze 8. září 1891.

\*215/ „Russkij kurýr“ ze 18. listopadu 1884.

*osvojí svoje partie, bude mít „Piková dáma“ velký úspěch. Všichni, kdo se na uvedení opery podíleli - herci, pěvci a personál vůbec udělali všechno, co bylo v jejich silách, aby podpořili úspěch opery. Výprava opery/.../ vyniká nádherou a vkusem/.../. Orchester a sbor vykonaly svou práci bezvadně, nic jim nelze vytknout“\*/216/.*

*„Umělecký personál“ byl opravdu na výši. Při uvádění některých nedostatků ve výkonech umělců psali kritici o velkém úspěchu těch, kteří zpívali tyto partie už na jiných scénách, jako například **M. J. Medveděv /German/, A. N. Solovjevová-Maculevičová/Líza/ a M. D. Smirnovová /hraběnka/**. „Druhé představení „Pikové dámy“ mělo mnohem větší úspěch, než první...odezva u publika byla daleko větší. Panu Sukovi je třeba vzdát patřičný dík za to, jak řídil orchestr“, - psaly jedny charkovské noviny. \*/217/.*

Opera se V. Sukovi opravdu podařila. Po mnoha letech se pro něho stane jeho nejoblíbenějším dílem. Od druhého uvedení opery se Suk stává horlivým propagátorem tvorby P.I.Čajkovského. Třicetiletý dirigent měl opravdu lví podíl na úspěchu umělců a stal se jedním z prvních interpretů mistrovského díla velkého ruského skladatele v Rusku. Pro Suka osobně nastala doba hodnocení dosavadních úspěchů. Tyto úspěchy byly pro něho zcela uspokojivé, ale on, jako kterýkoliv hudebník, který si vytknul vysoké tvůrčí cíle, chtěl více. O tom, jak Suk začal těchto výšin dosahovat, pohovoříme v následujících kapitolách této práce.

---

\*216/. „Južnyj kraj“ ze 17. prosince 1891.

\*217/. „Južnyj kraj“ ze 20. prosince 1891.

### Toulavá léta.

K roku 1890 byl už V. I. Suk známým operním kapelníkem. Když se sólista Velkého divadla **N. G. Veljašev** rozhodl na léto pro zájezd na jih vytvořit operní těleso z pěvců a hudebníků Velkého divadla, nabízí místo kapelníka právě V. I. Sukovi – člověku, který dovede během krátké doby připravit malý soubor k provedení operních představení. Mezi členy orchestru byl tentokrát pozounista Velkého divadla **I. V. Lipajev**, který nám zanechal vzpomínky na tento zájezd, na atmosféru pohostinských vystoupení, na práci V. I. Suka jako dirigenta s bohatou zkušeností, který se na uvedeném podniku výrazně podepsal. Tyto zápisky představují pro nás zajímavou informaci o tom, jak všechno probíhalo, a proto se snažím uvést je co možná doslovně.

*„Brzy na jaře roku 1893“, - píše Lipajev, - „se herec Velkého divadla N. G. Veljašev rozhodl dát dohromady velké operní těleso, které by bylo pro provinční města jakýmsi vzorem. Těleso bylo prakticky hotové v dubnu. Zbývalo ještě najít dirigenta. Když ve Velkém divadle ani I. K. Altani ani U. O. Avránek /Havránek/ na tuto nabídku nereagovali, přicházel jako další v úvahu V. I. Suk. Ten souhlasil s účastí na zájezdu za podmínky, když orchestr bude složen alespoň z poloviny z hudebníků orchestru Velkého divadla. Veljašev se tedy obrátil s prosbou na I. K. Altaniho, vedoucího orchestru, aby uvolnil několik lidí na dva-tři dny před ukončením sezóny prvního května. Souhlas byl dán. Na pohostinská vystoupení jsem jel i já. Trasa nám začínala v Poltavě. Dovedete si představit, s jakým zájmem jsem očekával setkání s V. I. Sukem, se kterým jsme se tak dlouho neviděli. Jeho jméno už mělo zvuk, chválili ho v novinách, což na tu dobu znamenalo mnoho. Svědčilo to o tom, že pracovní pobyt Vjačeslava Ivanoviče se ustálil, počítají s ním a jeho práce si našla cestu k posluchačům. A co bylo hlavní, jiný dirigent by zapomněl na bývalou známost, plně zaměstnán svou osobou, zatímco Vjačeslav Ivanovič mi jako první se svou obvyklou přirozeností nejen podal ruku, ale mě i políbil. Zkrátka – setkali jsme se jako dobří přátelé. Dlouho jsme si povídali o našich vztazích během pobytu v Moskvě, o Velkém divadle, o Sukových plánech, jeho úspěchu atd.*

*Začala zkouška – jestli se nemýlim – na „Evžena Oněgina“. Od samého začátku dirigování Vjačeslava Ivanoviče bylo cítit jeho perfektní znalost partitury, charakteru hudby, a dále pak umění sestavovat hudební kolektiv. Se vzácným pochopením témbrou, zvučností, krásy zvláštností té či jiné hudební epizody, dělal všechno, co by mohlo zapůsobit na publikum. Pěvci, sboristé a hudebníci bedlivě sledovali každý jeho pokyn, každou radu a podřizovali se všem jeho přáním. Pro V. I. Suka bylo dosti obtížné uskutečňovat své představy s malým sborem a nedostatečně obsazeným orchestrem. Bez většího zvládnutí podrobností partitury by orchestr nemohl odpovídat svému úkolu. V. I. Suk toho dosahoval doplňováním prázdných míst tím či oním instrumentálním hlasem. „Doplňky“ a „vpisy“ musel často lepit do instrumentálních partů.*

*Například známý violoncelista A. P. Verbov musel prakticky kromě svého partu hrát i part druhého fagotu...*

*Musím říci, že za celá desetiletí hry s Vjačeslavem Sukem jsem nikdy nepozoroval, že by se v nějaké opeře dopustil nějakých chyb. Byl rozhodný vždy a všude a to mohlo svědčit pouze o tom, jak dalece byl seznámen s hudbou. Navíc rychle poznával slabší hudebníky a takové vždy zvláště upozorňoval na nástup. Ty nejslabší dokonce vždycky upozorňoval na nástup o několik taktů dříve, zvláště na obtížných a složitých místech. Stávalo se dokonce, že Vjačeslav Ivanovič notoval melodii hudebníkovi, který se ztratil v textu! Proto u něho v orchestru vše probíhalo bez problémů, díky jeho „doplňkům“ a „vpisům“ znění orchestru bylo plnější*



a dávalo pěvci dostatečně velkou představu o tom, co doprovází jeho zpěv. Orchester a sbor měl zvláště výborné. Ve scénách, kde vystupovalo hodně interpretů, používal Suk svůj oblíbený způsob dirigování, a sice vstávat ze svého dirigentského místa a obracet se hned k jedněm, hned ke druhým skupinám interpretů, ukazoval na ně taktovkou a takovým způsobem upozorňoval na zdůrazňování různých hlasů z celkového množství. Tak postupoval v masových scénách „Aidy“, „Hugenotů“ či „Lohengrina“. Toto všechno pak dodávalo představení skvělý nádech.

Nesmíme si myslet, že taková příprava operního představení byla pro celý kolektiv a dirigenta snadná. Je pravda, že Vjačeslav Ivanovič byl zcela výjimečným pracovníkem co do vytrvalosti. Jeho zkoušky trvaly někdy šest až sedm hodin, načež odcházel ze zkoušky domů a vracel se na představení zcela svěží. Někdy byl Suk v práci „nelitostný“, mohl klidně zkoušet bez přestávky pět až sedm hodin! Byl tak zaujat prací, že ani nevnímal volání a prosby z kolektivu o „malou přestávku“ – výraz, který si oblíbil.

V Poltavě orchestr uskutečnil dosti rychle zkoušky na značné množství oper pro pohostinská vystoupení. To všechno vyžadovalo ohromné, možno říci, nelidské vypětí sil. Suk přicházel přesně v dohodnutou dobu a zkoušel tak dlouho, jak to úspěšné provedení repertoáru vyžadovalo. Kromě toho se Suk často vracel k chybám, ke kterým na zkouškách nebo na představeních došlo. Samozřejmě nikoho ani nenapadlo hrát na představení nepozorně, ale k chybám přece občas docházelo. V takovém případě Vjačeslav Ivanovič „fotografoval“: téměř během celého dějství hleděl na hudebníka, který chybně zahrál melodii, nebo na sboristu, který se dopustil chyby ve zpěvu. Výjimku nečinil Suk ani u vlastní ženy – Olgy Petrovny Karpovové... Několikrát se stalo, že po příliš ostrých Sukových výtkách na adresu ženy, vybuchoval mezi nimi přímo na zkoušce spor, který vyústil ve skandál... V takových případech obyčejně do věci vstoupil impresáριο, byla ohlášena „technická přestávka“, během které znepřátelené strany vychladly a zkouška pak klidně pokračovala. Někdy byli všichni až udiveni Sukovou vznětlivostí na zkouškách, ale musíme být spravedliví a zdůraznit, že jeho poznámky k hudebníkům a pěvcům byly vždycky věcné a Suka rozčilovaly především neprofesionální reakce ze strany umělců na jeho osobu“. \*/218/

Úsilí V. I. Suka jako dirigenta „pozvednout“ operu na určitou úroveň ho vedlo k tomu, že v sezóně let 1893-1894 znovu odjíždí za prací do Vilna, potom do Minsku v rámci činnosti impresária Šumana. Podzimní sezónu let 1894-1895 pak tráví v Omsku v operní společnosti Malinina, 1895-1896 ve společnosti L. G. Jakovleva v Charkově a dále v Moskvě v italské operní společnosti F. Colettiho. V létě opět následovaly „lázeňské“ zájezdy v rámci činnosti různých operních impresáriů, které byly často velmi špatně financovány: 1895-impresáριο Veljašev, 1896-impresáριο Jakovlev, 1897-Suk s impresáriem Andrijejským\*/219/.

Takže na podzim roku 1893 přijel Suk do Vilna. Našel zde téměř všechny místní hudebníky, se kterými pracoval minule. Vilenské divadlo bylo přes všechny své nedostatky pokládáno za jedno z nejlepších divadel Ruska. Kromě toho, tu tentokrát bylo velmi solidní vokální složení: soprán M. G. Cibuščenko, tenor F. A. Ošustovič, baryton I. S. Tomars. Sukově manželce – Olze Petrovně Karpovové – připadl základní repertoár mezzosoprán – Váňa /“Život za cara“/ a Olga /“Evžen Oněgin“/. Ona také nastudovala složitou partii Carmen. Orchestru „chyběly pro španělský kolorit různé bicí nástroje a my jsem jasně cítili“, -psal kritik, - „že nejsme na náměstí v Seville, ale v divadle ve Vilně“\*/220/. Přesto kritici od představení k představení zaznamenávali vzrůstající úroveň dirigentova mistrovství, sehranost orchestru,

---

\*218/. Lipajev I. V.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“, f.13, №1394, str.15-16.

\*219/. „Divadlo a umění“ № 14, 1897.

\*220/. „Vilenskij věstník“ ze 17.září 1893

stejně jako sladěnost celého scénického kolektivu.

O uvedení „Života za cara“ psala kritika takto: „*Takový silný a nádherný operní orchestr ještě ve Vilně v minulých operních sezónách nebyl. Na orchestru je vidět sehranost, sladěnost – zkrátka je vidět schopná ruka zkušeného dirigenta p. Suka, který řídí orchestr energicky a dovedně*“\*/221/.

A o uvedení Leoncavallových „Komediantů“ psala kritika následovně: „*Orchestr se vyrovnal se svými ne právě lehkými party bez výtek a vůbec ve všem byla vidět pečlivost a přesnost*“\*/222/.

Nemělo by smyslu vyjmenovávat všechny repertoár sezóny, ten byl zcela standardní. Poznámáme jen, že kromě jiného uvedl Suk do repertoáru ještě jednu, pro tu dobu novou operu, a to Mascagniho „Sedláka kavalíra“, jejíž premiéra se konala 24. září roku 1893.

Samozřejmě, že mnohé záleželo na impresáři. Suk se vrátil do Vilna, ale to už nebylo někdejší divadlo Kartavova. Impresářiem teď byl I. A. Šuman, který ve Vilně vlastnil nejen dvě divadla, ale i ve městě největší restauraci s bufetem. Šuman si příliš nelámal hlavu uměleckou stránkou věci, tím, jak a co hrají jeho herci a co jmenovitě hrají. „*Hlavně, aby byl dobrý výnos a aby lépe fungoval bufet*“, - *takový byl jeho „umělecký program*“ \*/223/.

Z Vilna odjela skupina do Minsku, kde se ale také dlouho nezdržela – kvůli malému počtu diváků. Ale i tady byla kritika vůči Sukovi více než přátelská. Uvádím několik recenzí na uvedení oper pod jeho řízením: „*Sbory a orchestr se zhostily svého úkolu velmi úspěšně, živě a s nadšením, čemuž samozřejmě přispělo hlavně dirigování p. Suka, který přesně zná svoji věc a ke všemu přistupuje se zájmem, což vždy na interprety působí velmi kladně*“\*/224/.

„*Orchestr hrál velmi dobře, p. Suk řídil operu „Aida“ se západem a vysokou znalostí své věci, což svědčí o tom, že detailně prostudoval charakter a styl Verdiho hudby. Je vidět, že si získal definitivně sympatie publika, které si nenechá ujít příležitost vyvolat ho na scénu a zatloukat mu*“\*/225/.

Je typické, že téměř stejná hodnocení čteme v kritice Sukovy práce v Omsku, městě, kde i ještě v dnešní době končí asfaltované silnice a cesty a začíná neprůchodná tajga. Dopisovatel jedněch z omských novin tehdy napsal: „*Prvního prosince se konalo představení na rozloučenou se společností p. Malinina. Byli hráni „Komedianti“, potom byla dávana opera „Rusalka“. Umělce uvítal bouřlivý potlesk. Publikum uspořádalo rovněž ovace dirigentovi p. Sukovi za jeho vysoce zodpovědný vztah k jeho dirigentským povinnostem*“\*/226/.

Uvádím takový obsáhlý výběr recenzí především proto, aby čtenář lépe pochopil fakt, že umění V. Suka – operního dirigenta – docházelo uznání prakticky všude a jeho jméno bylo známo snad po celém Rusku.

Když hovoříme o Sukově práci v italském tělese v Moskvě, pak je třeba poznamenat, že toto angažmá pro něho nebylo zcela úspěšné. Zaprvé proto, že pracoval v Šelaputinském divadle, přitom v tělese, které se skládalo převážně z umělců, kteří předtím vystupovali v operetě. Kromě toho hudební úroveň těchto hudebníků a pěvců byla daleka dokonalosti...

Ale i zde recenzenti psali, že „*opera byla uvedena se sehraným kolektivem, k čemuž do značné míry přispěl p. Suk, který řídil orchestr s velkým uměním a západem*“\*/227/.

---

\*221/. „Vilenskij věstník“ ze 1. září 1893.

\*222/. „Vilenskij věstník“ ze 25. listopadu 1893.

\*223/. Bruštejn A.: „Stranicy prošlogo“. Moskva, 1956, str. 262-263.

\*224/. „Minskij listok“ ze 28. prosince 1893.

\*225/. „Minskij listok“ ze 28. ledna 1894.

\*226/. „Těatral“, № 4, 1895, str. 86.

\*227/. „Moskovské vědomosti“ ze 18. února 1896.

Ale přesto, nehledě na kladné kritiky a recenze ke své práci, Suka jeho práce neuspokojovala. Více méně příležitostné složení kolektivu, pohostinsky vystupujícího, nejistota a dočasnost postavení, kdy nebylo možno připravit představení dobré kvality – všechno toto se přičilo náročnému vkusu a přísným požadavkům V. Suka. V takových okamžicích si Suk uvědomoval, že pro něho není důležité město, ale orchestr, operní kolektiv, opravdová seriózní pravdivá tvůrčí práce. A tak se – stejně jako v roce 1885 – rozhodl znovu opustit Moskvu.

Bohužel i po přechodu na práci do petrohradské Soukromé opery, která mívala svá představení v Sále V. I. Kononova, nenašel ani tady Suk těleso, které by odpovídalo jeho vysokým požadavkům. Kromě tradičního repertoáru se Suk zde věnoval i dvěma novým představením - šlo o opery „Samson a Dalila“ Saint-Saënsa a „Mezi loupežníky“ A. Rubinštejna. Ale tato práce byla jen chabou náplastí na další zklamání z neúspěšně zvoleného pracoviště. Kromě toho, podle svědectví současníků, „Kononovův sál nebyl vhodný pro uvádění operních představení. Akustika byla taková, že orchestr ostře a nepříjemně ohlušuje posluchače a přehlušuje svou zvukovou masou zpěv pěvců na scéně. Dirigent je tedy nucen se stále uchylovat k umělým dynamickým efektům, a nikdy nedopustit *sforzando*, ale dosáhnout toho není snadné“. Kromě toho si Suk velmi přál pracovat na nějakých nových operách jako „Kníže Igor“, „Sněhurka“, „Májová noc“, „Pskovanka“, avšak jeho názor na repertoár nikoho nezajímal. Byl nucen dirigovat ohraný, starý, i když klasický repertoár, který se mu už omrzel.

### Zralé období mistrovství.

Na přelomu 19. a 20. století byl V. I. Suk už uznávaný mistr. V letech 1897-1906 působí v největších operních divadlech Ruska – Charkově, Kyjevě, Oděse, Kazani, Kišiněvu, Saratovu a Petrohradě.

Impresáριοvé, jejichž zájmem bylo mít v čele svého tělesa takového známého hudebníka a dovedného organizátora, naslouchají jeho autoritativním názorům, snaží se uvádět díla nová, do té doby málo uváděná, převážně ruských autorů. Takový byl požadavek doby, proto která-koliv divadelní společnost, která si přála úspěch svého podnikání, byla nucena přistoupit na nová pravidla hry. Je pozoruhodné, že téměř všechna představení, uskutečněná Sukem, se stávají významnými událostmi, přesahujícími daleko rámec kulturního života toho či jiného města Ruska. Nebudeme zveličovat, když řekneme, že Sukova činnost v tomto období spolu s novým vzestupem moskevské Soukromé opery Savvy Mamontova, který nastal v roce 1896, byla jedním z významných uměleckých jevů v operním umění země. Spolu s dalšími českými hudebníky – Pribíkem /Přibíkem/, Palicynem /Palicem/ - Suk položil základ vysoké operní kultury v různých ruských městech. Jeho přínos tomuto druhu umění je ohromný, ale do dnešního dne bohužel současníky nedoceněn.

Už první Sukova představení v charkovské soukromé společnosti A. A. Cereteliho /1897-1901/ přinutila všechny o nich hovořit. Začínající impresáριο správně ocenil situaci: úspěch podniku je možný jen při dlouhodobé spolupráci dirigenta s operním tělesem. Tak tomu bylo v Mamontově opeře a tak to chtěl udělat i Cereteli. Volí jedno z nejlepších provinčních operních divadel – v Charkově, přičemž operní těleso vyjíždí i na pohostinská vystoupení do Kyjeva, Oděsy, Moskvy a Petrohradu. Sukovi se tak nabízí možnost – poprvé od Kartavovy skupiny – řešit s více či méně stabilním kolektivem dosti složité umělecké úkoly a působit na formování repertoáru divadla.

Korespondent R. Genika sděluje o zahájení koncertní sezóny let 1897-1898 následovně: „*Ředitelem opery na tuto sezónu je kníže Cereteli, který vystřídal v této funkci pana Esposita. Výsledkem této směny byly prozatím ty nejlepší výsledky. Energický, mladý, plně se věnující své věci, přitom štedrý nový impresáριο vytvořil takové vynikající těleso, které v Charkově dosud nebylo... Co se týká složení, ve kterém bezesporu vynikají jména pánů Astillera, Brykina, Borisenka, Sigaldiho, Franca Cardinaliho, Klimentěva, jakož i dam Poljakovové, Carri, Insarovové, Förstremové, Buličovové a Lenské – je takové těleso jedním z nejlepších za celou historii charkovské opery. Orchestr, který zůstal téměř úplně v minulém složení, střídavě řídí pánové Suk a Vsevoložskij; oba dva jsou krajně zodpovědní a ke svým profesionálním povinnostem přistupují velmi rozvážně. Téměř všechny dosud uvedené opery proběhly výborně, některé dokonce s takovým vynikajícím úspěchem, jaký v Charkově ještě nezažily*“\*/228/. Samozřejmě, že repertoár byl znám nejen pěvcům, obsahoval tradiční klasické opery jako „Hugenoti“, „Rigoletto“, „La traviata“ a další – toto bylo první podmínkou normálního fungování skupiny, ale postupně se na scéně začínají objevovat nové názvy: „Lovci perel“ Bizeta, „Opričnik“ Čajkovského, „André Chénier“ Giordana. Zvláštní oblibu si získal „Opričnik“. Suk byl dokonce nucen uvést operu ve své benefici, a to kvůli zvýšenému zájmu o tuto operu ze strany posluchačů. Podívejme se, co o uvedení opery píše tehdejší místní tisk: „*Tato opera měla u nás mnohém větší úspěch, než jakákoliv druhá, protože byla velmi pečlivě nastudována, ale tentokrát se umělci úplně překonali. Bylo vidět, že všichni vydali ze sebe všechno a takové sehrané, vynikající představení ve všech směrech*“\*/228/. „Ruské hudební noviny“, № 12, 1897.

*už jsme dlouho neviděli. Orchester a sbory zněly nádherně. Velmi dobří byli i všichni sólisté/.../ Hezké dekorace, veselé malebné kostýmy, autentické živé tance v posledním dějství, úspěšně předvedené skupinou p. Menabeniho, všechno toto ještě více zesilovalo celkový dojem, vzácný co do své ucelenosti a uměleckosti“\*/229/.*

Jak se zdá, ani názory Cereteliho se neutvářely bez vlivu V. Suka. Spolu s dirigentem Cereteli, který byl v podstatě uměleckým vedoucím celého podniku, usilovně hledá v jiných tělesech dobré herce, v mezích možností se snaží zlepšit a upevnit orchestr a jako vzor si vytýčuje vyrovnání na úroveň divadel největších měst nejen co do „výpravnosti“ představení, ale i co do repertoárové části.

Tak v následující sezóně let 1898-1899 Suk připravil novinku – operu N. A. Rimského-Korsakova „Sadko“, která nedávno předtím poprvé zazněla na scéně Mamontovova divadla, a sice 26. prosince roku 1897. Premiéra v Cereteliho divadle se pod Sukovým řízením konala pak 17. prosince 1898, když ani Mariinská operní scéna se neodvážila toto představení uvést, a představila „něco veselejšího“.....\*/230/.

V inscenaci „Sadka“ vystoupili nejlepší členové divadla – A. I. Rozanov, M. N. Insarovová, O. I. Karpovová, I. S. Tomars, J. M. Světlov a další. Představení mělo ohromný úspěch. Když dávali „Sadka“, bylo divadlo vždy nabito. Úspěch inscenace byl dlouhodobý a v roce 1900 se představení opakovalo v divadle charkovském.

Podnik Cereteliho byl v podstatě jakýmsi konkurentem divadla Mamontovova. Proto se ředitelství Cereteliho divadla snažilo repertoár opery stále obnovovat, byly uváděny často nové opery, širokým diváckým kruhům dosud málo známé. Tak 20. prosince 1899 byla dávana opera „Carská nevěsta“ Rimského-Korsakova. A to pouhé dva měsíce po její premiéře v Moskvě! „Rychlost, se kterou Cereteli reagoval na poslední, nejčerstvější hudební novinku, a s jakou ji zařadil do svého repertoáru, dělají čest jeho smyslu pro aktuálnost a svědčí o jeho úsilí držet podnik na patřičné výši“, - psala kritika té doby.

Kritika vyzdvihla i zásluhy V. Suka: „Na přední místo mezi členy operního tělesa je třeba především postavit našeho ctěného a neúnavného dirigenta p. Suka. Ten je vlastně vždycky duší celého kolektivu, dovede vložit do inscenace každé opery nejen bohatou zásobu svých znalostí, zkušeností, ale i svoji vášnivou lásku k umění, která jediná je schopna oživit a povznést umělcovo vědomí. Tak i tentokrát p. Suk v inscenaci „Carské nevěsty“ se znovu prokázal jako mistr své věci v nejlepší smyslu slova, umělcem „každým coulem““\*/231/.

Při kladném hodnocení Sukova mistrovství a umění uvádějí kritici těch let, kolik překážek musel dirigent překonat, aby ta či jiná opera byla uvedena s patřičným obsazením a na patřičné úrovni. Jako důkaz tohoto stavu nám poslouží vyjádření kritika V. I. Sokalského. Ten, mimochodem, dvakrát poukazuje na „uspěchanou práci“, tak charakteristickou pro provinční divadla. Tento spěch se pak odrážel na kvalitě představení, která skupina už v Petrohradě připravila na pohostinská vystoupení, která se konala v únoru až dubnu roku 1900. Tak například k inscenaci „své“ „Carské nevěsty“ Rimskij-Korsakov psal: „V Panajevském divadle zahájila svou práci operní skupina pod vedením knížete Cereteliho. Mimo jiné se zkoušelo i na „Carskou nevěstu“. Výborná M.N. Insarovová překrásně ztělesnila Marfu. Ale mne krajně rozhořčily vynechávky: tak byl vynechán například sextet ve třetím dějství a sbor po Marfině omdlení. Žádal jsem dirigenta Suka /výborného hudebníka/ o vysvětlení a ten mi řekl, že s uvedením mé opery v Charkově velmi pospíchali a právě kvůli urychlení došlo k uvedeným vynechávkám. Takže zase na vině byl spěch!“\*/232/. Prostě taková byla skutečnost

---

\*229/. „Južnyj kraj“ ze 4. února 1898.

\*230/. V Petrohradě se konalo uvedení dané opery až roku 1901! /pozn. autora/.

\*231/. „Južnyj kraj“ ze 22. prosince 1899.

\*232/. Rimskij-Korsakov N. A.: Korespondence.-Muzgiz, 1955, svazek č.7, str. 218-219.

provinčních divadelních podniků: „Operu co možná nejdříve nastudovat a dostat peníze od publika“, - shrnuje s ironií Rimskij-Korsakov.

Přestože Rimskij-Korsakov označuje dirigenta V. Suka jako „výborného hudebníka“, nicméně směřuje na jeho adresu i výtku: „A p. Suk, právě jako výborný hudebník, by se měl za takové vynechávky stydět, poněvadž ty značně snižují jeho prestiž jako hudebníka. Toto neříkám jen na adresu Sukovu, ale i na adresu všech ostatních operních dirigentů“\*/233/.

Svůj kritický postoj k Sukovi později Rimskij-Korsakov podstatně změnil. Poté, co ho blíže poznal, ocenil jeho tvůrčí schopnosti a trval na tom, aby se přípravou oper „Sadko“ a „Legenda o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii“ ve Velkém divadle zabýval právě Suk.

Na pohostinská vystoupení v Petrohradě s sebou charkovská skupina přivezla velké množství oper. Převládala díla ruských skladatelů – výsledek repertoárové činnosti V. Suka. Kromě „Carské nevěsty“ byly uváděny opery „Rusalka“, „Judita“, „Evžen Oněgin“, „Piková dáma“, „Život za cara“, „Kníže Igor“, „Démon“, a „Makkabejští“. Z oper zahraničních autorů byly uvedeny: „Carmen“, „Komedianti“, „Sedlák kavalír“, „Aida“, „La traviata“, „Romeo a Julie“, „Faust“ a „Hugenoti“.

Ve skupině působili na tu dobu významní umělci – M. N. Insarovová, J. I. Terjan-Korganovová, R. J. Karamzinová-Žukovská, R. J. Radinová, O. I. Kamjonskij, A. M. Davydov, L. N. Donskoj, N. I. Tarasovová, D. Ch. Južin a A. P. Antonovskij.

Tisk té doby hodnotí práci skupiny jako celku v podstatě kladně.\* /234/ Vyskytly se sice i kritické poznámky, které se týkaly zvláště herců-pěvců.

Cereteli počítal s tím, že jeho těleso se právě petrohradskému publiku bude líbit, a pro dosažení tohoto cíle udělal vše, co bylo v jeho silách. Tak například přistoupil k rozšíření repertoáru tělesa, tento byl doplněn operami především zahraničních autorů – „Rigoletto“, „Maškarní ples“, „Lazebník sevillský“ a „Židovka“.

Podzimní sezónu pak zahajuje skupina v Kyjevě. Tento příjezd do hlavního města Maloruska nebyl jejím prvním. V roce 1898 zde Cereteliho skupina pohostinsky vystupovala dvakrát – v únoru a březnu a potom v září a říjnu. Tehdy v Kyjevě poprvé zazněla opera „Perníková chaloupka“ E. Humperdincka. Na jaře v roce 1899 od 7.března do 3.května seznamuje V.Suk diváky s novými operami, které do té doby ještě ani jednou na kyjevské operní scéně nebyly uváděny – šlo o opery „Sadko“ N.I.Rimského-Korsakova, „Královna ze Sáby“ K. Goldmarka, „Král lahorský“ a „Navarrka“ J. Masseneta, „André Cheniér“ U. Giordana a „Mefistofeles“ A. Boita. Kyjevané také poprvé uslyšeli v koncertním provedení operu Rimského-Korsakova „Mozart a Salieri“ s A. Davydovem v roli Mozarta a J. Světlovem v roli Salieriho. Kromě toho, v době těchto pohostinských vystoupení se v Kyjevě uskutečnila premiéra samotného V. Suka, a to opery „Lesní car“. Opera byla přivítána publikem a kritikou celkem kladně. Uvádím několik řádků z kritiky dané opery podle jednoho charkovského dopisovatele: „První dějství...přesvědčilo i ty nejzatvrzelejší skeptiky, že mají co dělat ne s amatérem, ale s umělcem, který plně zvládá všechny techniky skládání a všechny odstíny orchestrální palety...Umělec, nadaný živou fantazií a smělymi nápady“.

Spolu s tím si ale kritika všímala i některých nedostatků: „...Když necháme stranou libreto, trochu naivní a nesouvislé, zjistíme v hudbě i jasný autorův „wagnerismus“, snažící se hlavní tíhu přenést na orchestr na úkor vokálních partií. Přese všechnu bohatou fantazií a vynalézavost, autor neprojevuje sklon k široké, jasné a prosté melodii, a dává přednost krát-

---

\*233/. Rimskij-Korsakov N. A.: Korespondence.-Muzgiz, 1955, svazek č.7, str. 218-219.

\*234/. „Burzovní vědomosti“ za březen-duben 1900; „Nový čas“ za březen-duben 1900; „Syn otečestva“ za březen-duben 1900.

*kým frázím, výhodným pro tématické zpracování...Od autora bychom si mohli přát větší stručnost líčení a ne tak časté používání žesťových nástrojů v orchestru*\*/235/.

Pohostinská vystoupení skupiny, zahájená 3.zářím, postupně přitahovala pozornost kyjevanů. A to tím spíše, že jim byla slibována nová představení dalších oper, a to „Pohádka o caru Saltánovi“, „Čarodějka“ Čajkovského a „Valérie“ Puchalského. Ale po zahájení „Evženem Oněginem“ a „Aidou“, skupina kromě „Lesního cara“ V. Suka žádné novinky neuvedla. Návštěvnost se tedy prudce snížila – publikum bylo prostě podvedeno! V důsledku nízké návštěvnosti představení se tedy snížily i příjmy skupiny. Všechny tyto finanční problémy nakonec vedly k tomu, že těleso se téměř rozpadlo, poněvadž zůstalo bez kolorатурních sopránů a basů. Po skončení svých kyjevských vystoupení koncem listopadu, která skončila dosti žalostně, se skupina vrátila do Charkova, kde musela urychleně řešit otázku svého nedostatečného obsazení. Za tím účelem byli osloveni O.R. Fjurer a řada dalších herců-pěvců. Když tedy takto skupina přežila svou „klinickou smrt“, pokračovala ve své činnosti od 1. prosince v Charkově. Suk měl na svém dirigentském místě nyní k ruce dva pomocníky – Ščurovského a Fistulariho.

Sezóny let 1901-1902, stejně jako let 1902-1903 tráví Suk ve smíšené operně-dramatické skupině N. I. Sobolščikova-Samarina, která vystupovala půl sezóny v Kazani a v Saratově.

Impresariův zájem byl soustředěn především na dramatickou část skupiny. Sobolščikov-Samarin, který dobře chápal, jakou roli hraje dirigent v opeře, však pozval dirigenta V. Suka, aby opera byla „ve spolehlivých rukou“, zatímco na místo režiséra a vedoucího operní skupiny jmenoval N. N. Bogoljubova.

Jak konstatují badatelé, v té době se velká kulturní centra Ruska – Kazaň a Saratov – co do „úrovně uvedení operního díla blížila Charkovu a Oděse, i když vcelku nedosahovala jejich šíře“\*/236/. Hudební kultura různých měst měla mnoho společných rysů, přitom se ale odlišovala různou svérázností. Provinční operní divadla za sebou měla nestejnou cestu vývoje\*/237/. Zvláštnostmi rysů hudebního charakteru každého města se zde ale nebudeme zabývat, poněvadž je to mimo rámec dané práce. Jen jako příklad uvádím, že v Saratově našel V. Suk orchestr výborné úrovně, který byl předtím více než deset let řízen českým dirigentem J. I. Palicem\*/238/. Saratovská opera stejně jako charkovská se snažila nijak nezaostávat za petrohradskou a moskevskou. Takže pouze měsíce dělily saratovské uvedení opery „Carská nevěsta“/4. února 1900/ od charkovského /20. prosince 1899/ a moskevského /22. října 1899/. Neméně vysokou kulturou se vyznačovala i Kazaň, kde v roce 1864 byla založena pobočka RHS a v roce 1874 byla zahájena představení ruských oper.

V divadelní skupině Sobolščikova-Samarina nacházíme již známá jména pěvců – Karamzinová-Žukovská, Karpovová, Ošustovič a další – celkem asi dvacet lidí, kteří významně posílili předchozí složení skupiny. Jak ukázaly výsledky sezóny, V. Suk složil skupinu velmi odborně. A právě tento fakt v nemalé míře zajistil úspěch uvedení takových oper, jako „Ruslan a Ludmila“, „Piková dáma“, „Kníže Igor“, „Sněhurka“ a „Judita“. Tisk rovněž zdůrazňoval nesporný úspěch „Evžena Oněgina“, „Lakmé“, „Fausta“ a „Démona“.

8. září 1901 byla divadelní sezóna v Kazani úspěšně zahájena operou „Aida“. Nemenší úspěch měly i opery „Život za cara“, „Piková dáma“, „Evžen Oněgin“. „Démon“, populární opery Verdiho, Gounoda a Meyerbeera. Kazaňští diváci se seznámili s novými inscenacemi oper „Maškarní ples“, „Dubrovskij“ E. Nápravníka /20.října/ a „Carská nevěsta“.

---

\*235/. „Južnyj kraj“ z 18.února 1900.

\*236/. „Z hudební minulosti“- sborník.-Moskva, 1960, str. 217.

\*237/. „Z hudební minulosti“- sborník.-Moskva, 1960, str. 218.

\*238/. Za svého pobytu v Rusku si změnil svoje příjmení na ruský způsob – Palicyn /pozn.autora/.

nejen pro Kazaň, ale i pro celé hudební Rusko pak bylo uvedení Rubiňštejnovy opery „Kupec Kalašnikov“ – opery s pestrým osudem, poněvadž tato byla dlouho cenzurou zakázána a zazněla na scéně Mariinské opery celkem dvakrát v letech 1880 a 1889; tato opera byla řízena Sukem jako jeho vlastní benefice. Kromě „Kalašnikova“ uvedl v následující sezóně Suk ještě tři poměrně zřídka uváděné opery, a to „Juditu“ a „Rognědu“ A. Serova, jakož i „Mozarta a Salieriho“ Rimského-Korsakova. Je nesporné, že Suk sehrál v hudebním vývoji provinčních divadel Ruska ohromnou roli. Je velká škoda, že tento jeho přínos nebyl do dnešní doby náležitě oceněn...

V těchto letech Suk definitivně zvládá umění práce s malým kolektivem. Má sice k dispozici omezené možnosti, ale rychle navazuje kontakt, dovede poznat a následně nejlepším způsobem využít individuální zvláštnosti interpretů a schopnosti každého, kdo je účasten práce. Není tedy náhodou, že za krátkou dobu pobytu v Saratově se mu daří uvést jednu po druhé dvě významné inscenace – „Ruslan a Ludmila“/27. ledna 1902/ a „Tannhäuser“ /29. ledna 1902 ve své vlastní benefici/. A to v podmínkách, kdy ještě v květnu 1901 stav věcí v divadle vůbec nebyl příznivý pro organizování představení takových významných a rozsáhlých oper. Zvláštní pochvalná slova si zasloužil Suk za inscenaci Wagnera, přestože měl k dispozici orchestr pouze o 34 lidech. Sbor také vůbec neodpovídal požadavkům Wagnerových oper. Přesto kritika psala: „...*dirigent V. Suk vyhovuje všem požadavkům operního umění a dělá s naším smíšeným orchestrem zázraky*“\*/239/. Stejně vysoké ocenění dostal i za „Ruslana“: „...*provedení opery bylo takové, že je směle možno nazvat je velkolepým. A na tom má ohromnou zásluhu náš dirigent p.Suk...*“\*/240/. Tisk také zmiňuje nádherné provedení „Aidy a „Pikové dámy“.

Jako hudební učitel a poradce Suk řídil práci svých pomocníků – V. N. Vsevoložského /Charkov/ a M. M. Golinkina /Permské operní divadlo/. Tito s využitím věcných pokynů svého učitele doslova „rostli“ ve svém oboru. Tak například M. M. Golinkin nastudoval a potom i uvedl pro divadlo novou operu - Čajkovského „Čarodějku“. Premiéra opery se konala v Kazani v prosinci roku 1901.

Suk byl neocenitelným učitelem i pro členy orchestru. Znal výborně nejen instrumentaci. Vyznal se ve zvláštnostech každého hudebního nástroje. Tak například dával pokyny smyčcovým nástrojům, kde a jaké mají hrát smyky, dechovým pak dával pokyny k co nejvhodnějšímu nádechu, k co nejlepšímu využití zvuku v interpretaci.

Na jaře roku 1903, po skončení sezóny, odjíždí Suk do vlasti, se kterou byl v neustálém styku. Účelem této cesty nebyla jen návštěva blízkých, ale měla i významnější důvody. Suk se totiž rozhoduje poprvé vystoupit v Praze jako skladatel a operní dirigent. 18. dubna 1903 byla v Národním divadle v Praze uvedena s úspěchem jeho opera „Lesní car“. Pražské noviny u této příležitosti napsaly: „*Včerejší první představení „Lesního cara“ Váší Suka mělo velmi velký úspěch. Každé dějství bylo odměňováno dlouho neutuchajícími ovacemi a autor musel po každém dějství několikrát na volání publika vyjít na scénu. Po prvním dějství dostal dva nádherné věnce. Svěží, melodická, jemná, ale současně rázně zpracovaná hudba se velmi líbila, všichni oceňovali velkolepé provedení opery jak ze strany orchestru, tak ze strany pěvců. Váša Suk se představil našemu publiku nejen jako skladatel, který si zaslouží veškerou pozornost, ale i jako dirigent, který bezvadně nastudoval a pozorně a s velkým úspěchem dirigoval svoje dílo. Zprávy o něm, jako o vynikajícím dirigentovi, se plně potvrdily. Už po svém příchodu do orchestru byl autor uvítán potleskem. Tento úspěch ho určitě povzbudí k tomu, aby vytrvale pracoval i v budoucnu. Jak jsme se dozvěděli, bude dirigovat i zítra podruhé*

---

\*239/. „Saratovskij listok“ z 31.ledna 1902.

\*240/. „Saratovskij dněvnik“ z 30. ledna 1902.



svou operu“\*/241/. Avšak Sukova radost byla brzy zkalena zdrcující kritikou celé řady novin \*/242/. V uvedených článcích bylo dáváno Sukovi za vinu především archaické myšlení v jednotlivých částech, jakož i silný vliv ruské hudby, jmenovitě Rimského-Korsakova, v jeho vlastní hudbě...Některé noviny, zvláště „Slovo“, vystoupily proti „hrubé a neopodstatněné kritice“ Sukovy hudby: „Opera V. Suka si nezaslouží takového rozhodného odmítnutí“, - psal redaktor novin. – „Nespravedlnost kritiky cítilo i publikum – jak to bylo vidět na potlesku na ranní zkoušce, byl to jasný demonstrativní protest proti kritice, která to ráno vynesla svůj zcela nespravedlivý soud“\*/243/.

Opera vůbec zůstala z hlediska své hodnoty tehdy nedoceněna. Jednostrannost a hrubost kritiky zanechala v Sukově duši hlubokou stopu. Samozřejmě, že nebyl žádný novátor a opera nebyla v umění žádnou novinkou. Avšak vysoká profesionální úroveň, zvládnutí skladatelské techniky, romanticky nadnesený charakter hudby, vycházející z českého folkloru, si získaly srdce posluchačů jak v Čechách, tak v Rusku. A i když opera v repertoáru nezůstala, jednotlivé její části zněly v koncertních provedeních dosti často. Posluchači, pro které Suk svou operu složil, ji přijali. Ale bohužel ne vždy o všem rozhodují jen posluchači...kritika, v tomto případě absolutně nespravedlivá, udělala svoje. Suk se vrací do Ruska, kde byl mnohem více milován a chápán. Odjíždí do Charkova, kde vždy našel podporu a kde měl mnoho přátel-hudebníků, jako profesora Františka Kučeru, učitele J. Holého, Aloise Jiráka, Zdeňka Davida, V. Volnera, V. Krále a J. Vlčka.

V sezóně let 1903-1904 je Suk hlavním dirigentem operního sdružení pod řízením A. M. Nazarova, který vystupoval v Charkově. Zde potvrzuje svůj úspěch uznávaného dirigenta ruské opery, když mezi jinými uvádí opery „Rogněda“ /4. listopadu/ a „Nepřátelská síla“ /17. prosince/, „Sněhurka“ /18. listopadu/, „Čarodějka“ /29. října/ a „Střevičky“ /23. ledna/.

Poslední dvě opery byly svědky tvůrčího dirigentova vzletu, zvláště je toto možno říci o „Čarodějce“. Úspěch uvedení v Charkově jako by postavil Suka do srovnávací pozice jako vedoucího inscenace například k Nápravníkovu, který tvrdil, že uvedení dané opery v Mariinském divadle ve své době propadlo kvůli „přetíženosti orchestrace, někdy zdvojené a dokonce trojnásobné, které pěvci mohli těžko odolávat“\*/244/. Jak je vidět, Suk v daném případě, jak se říká, překonal svého zkušenějšího a známějšího kolegu. Noviny měly k Sukovi více než dobrý vztah. Tak například úryvek z jedné kritiky: „...vzácná opera, podle vyjádření kritiky, si získala v Charkově jednoznačnou a zaslouženou sympatii...ohromný podíl na tom má náš vynikající dirigent V. I. Suk...Kolik nádherných hudebních obrazů vytvořil orchestr pod kouzelnou taktovkou V. I. Suka!“\*/245/.

Divadelní Nazarovův podnik neexistoval dlouho, rozpadl se po pohostinských vystoupeních v Kišinevě. Ale Suk dlouho bez práce nezůstal, téměř okamžitě jej přijal do své společnosti nám už známý kníže A. Cereteli, který Sukovi navrhuje práci v Petrohradě, kde on si pronajal divadlo konzervatoře a kde se rozhodl vytvořit Novou operu. Plány měl i tady velké, chtěl vytvořit zdatný orchestr z místních hudebníků, uvádět nové opery, získat pro operní těleso hvězdy, jakými byli Figner a Sobinov...

Takže v sezóně let 1904-1905 začalo pro Suka druhé petrohradské období jeho činnosti, tentokrát ve společnosti Cereteliho, toto období trvalo dvě sezóny a vyznačovalo se celou řadou zajímavých inscenací. V operním tělese se sešli dosti význační lidé – N.van der Brandt,

---

\*241/. „Meziaktí“ ze 6. dubna 1903

\*242/. „Národní listy“ ze 25. dubna 1903; „Národní politika“ ze 7.dubna 1903.

\*243/. „Slovo“ z 11. dubna 1903.

\*244/. Gozenpud A: Ruské operní divadlo XIX. Století: 1873-1889. – Petrohrad, 1973, str.302.

\*245/. „Južnyj kraj“ z 8. února 1904.

M. Insarovová, I. Tomars, I. Vinogradov, J. Světlov, O. Kamjanskij, V. Dobržanská, Karamzinová-Žukovská, N. Figner a další.

Sezóna Nové opery byla zahájena dosti pozdě – až 3. října 1904, zato byla zahájena v Rusku prvním uvedením nové opery Rimského-Korsakova „Pan vojevoda“ /moskevská premiéra se ve Velkém divadle pod řízením S. Rachmaninova konala 27. září roku 1905/. Podle jednotného názoru kritiků se tato opera ničím zvláštním nevyznačovala, ale představení jako celek mělo vysoké umělecké přednosti, především díky V. Sukovi. \*/246/. Kritik N.Solovjov tehdy napsal: „...*dirigent řídí orchestr se zaměřením na obecnou sladěnost, ale i na všechny možné detaily; svoje nadšení během představení předává i interpretům*“ \*/247/

Když zmíníme nová operní uvedení té sezóny, pak je především třeba jmenovat následující opery: „Mademoiselle Fifi“ C. Kjuiho, „Polský Žid“ K. Veise a „Stará Kašira“ M. Ivanova. Z klasického repertoáru pak byla hrána „Aida“, „Faust“, „Piková dáma“, „Carmen“, „Hugonoti“, „Rusalka“, „Otello“, „Život za cara“, „Afričanka“ a „Samson a Dalila“.

Desítky recenzí z té doby dochovaných charakterizují V. Suka v podstatě jako vyzrálého mistra a umělce, výborného profesionála, který oživuje operní inscenace procítěnou interpretací partitur. Všechno to přispělo k tomu, že Suk byl hned v první letní sezóně pozván, aby vystoupil jako symfonický dirigent v Sestrorecku, nevelkém městečku u Petrohradu. Léto 1905 znamenalo začátek jeho pravidelných sezón a deset let, v období od roku 1905 do roku 1914, byly symfonické koncerty v Sestrorecku významnou uměleckou událostí v koncertním životě Ruska. Nemalou zásluhu o to měl právě V. I. Suk, o kterém tisk tehdy psal, že „*se plně projevil jako seriózní a vynikající hudebník*“ \*/248/

Když se vrátíme k Sukově činnosti v oblasti opery, je třeba si všimnout následující věci. Ještě předcházející sezóna ukázala, že Nová opera neobstála v konkurenci s Mariinským divadlem, které se nacházelo přímo naproti. Aby zachránil situaci, rozhodl se Cereteli oživit svůj podnik pozváním velkého počtu zahraničních hostujících umělců a uvedením nových představení, která se dosud v Petrohradě nekonala. Tak 7. října na zahájení sezóny byla uvedena nová opera „Germania“ A. Frankettiho, kde V. Suk znovu prokázal svou „*pružnost a umění nuance v interpretaci*“ – jev, jak bylo zdůrazňováno, „*výjimečný v praxi soukromých představení*“ \*/249/. Velký úspěch sklidili J. Vajda-Korolevič, A. F. Myšuga a další.

Byla uvedena „Gioconda“, dále „Nero“, „Evžen Oněgin“, „Romeo a Julie“, „Faust“, „Aida“, „La traviata“, „Carmen“, „Opričnik“, „Samson a Dalila“ a „Piková dáma“. V těchto operách vystupovali takoví známí umělci jako Figner, Sibirjakov, Bolšakov, Guščinová a Aslanovová. Ze zahraničních umělců byla v divadelním tělese krátkodobě činná italská zpěvačka Livia Berlendiová, která vystupovala v „Pikové dámě“ a v italských operách „Zaza“ a „Komedianti“ R. Leoncavalla, v Thomasově „Mignon“, v Mascagniho „Sedláku kavalírovi“ a v opeře „Andrienna Lecouvreur“ – italský skladatel F. Chilea / v poslední opeře vystupoval italský dirigent Golisciani/.

Složení divadelního tělesa se stávalo stále více internacionálním, spěch v práci se stále zvyšoval, zatímco potíže se nezmenšovaly, spíše naopak jich přibývalo. Přesto, nehledě na všechny problémy - pro nezasvěceného buď zjevné nebo skryté, měl Suk k dispozici vynikající pěvce-interprety. Takovým byl například veliký Titto Ruffo, kterého kníže Cereteli pozval z Itálie, a který s ohromným úspěchem vystoupil ve „Faustovi“, „Démonovi“,

---

\*246/. „Ruské hudební noviny“, № 41 z roku 1904.

\*247/. „Burzovní vědomosti“ ze 4. října 1904.

\*248/. „Ruské hudební noviny“, № 25-26 z roku 1905.

\*249/. „Ruské hudební noviny“, № 41 z roku 1904.

„Otellovi“ a „Trubadúrovi“; dále to byl jeden z nejlepších interpretů tenorových partů L. M. Klementějev, který v té době se nacházel na vrcholu svých sil a svého hlasu, dále tu byla i M. I. Dolinová se svým nádherným kontraaltem a výraznou dramatickou hrou, dále také A. P. Antonovskij, který učaroval posluchačům silou a krásou svého mohutného basu-profundo a L. Berlendiová – jedna z nejtalentovanějších dramatických pěvkyně. Suk, který měl takto k dispozici takovéto nádherné interprety, pracoval se soubory s nadšením, takže i nevelký orchestr se pod vlivem umění velkých mistrů doslova změnil. Práce bylo spousta, stejně jako v uplynulé sezóně. Kromě klasických operních děl byla dávána „Tosca“, dále „Zaza“, „Sedlák kavalír“ a „Komedianti“... V této poslední opeře vytvořil T. Ruffo „*přímo velkolepou postavu Tonia, v jejíž polokomických odstínech přímo plasticky vystupuje ublížená, znetvořená lidskost*“ \*/250/.

Vynikající vystoupení T. Ruffova v „Démonovi“, „Rigolettovi“ a dalších operách pod Sukovým řízením zakončila sezónu, a tím končí dirigentova spolupráce s majitelem divadla Ceretelim – tentokrát už navždy.

Sukova úspěšná vystoupení v sezónách Nové opery silně napomohla upevnění jeho věhlasu jako jednoho z nejlepších dirigentů v Evropě a v Rusku. „*Na takového dirigenta může být hrdá kterákoliv přední operní scéna*“, - psal dopisovatel novin „Nový život“ - „*V soukromé opeře se p. Suk nemůže plně rozvinout, poněvadž chybí vhodní interpreti jeho uměleckých požadavků*“ \*/251/. Zdá se, že tento názor sdíleli mnozí. Dopisovatel jiných novin píše – ne bez politování: „*Příští sezónu bude /Suk/ dirigovat v Kyjevě místo v Petrohradě... proč vedení Mariinského divadla nedojde, že by ho mělo pozvat alespoň na několik představení nebo mu dát k novému nastudování nějakou operu? Existují přece pohostinská a premiérová vystoupení pro pěvce; proč se systém kancelářských předpisů a ustanovení uplatňuje pouze u dirigentů? Na čem je tento systém založen – na kancelářské zkušenosti, nebo na příbuzenských svazcích – to nevíme; zato víme, že za poslední čtvrtstoletí tento systém prokázal jenom svou jasnou zbytečnost! Nezpochybnitelný talent p. Suka a jeho zkušenost dokazují, že tento dirigent je mnohem důležitější, než kancelářské předpisy...*“ \*/252/.

Suk zahájil sezónu v Borodajově divadle operou „Aida“. Hned za ní zde byl dáván pod jeho řízením s velkým úspěchem „Evžen Oněgin“, dále „Piková dáma“ a „Faust“. Sukův pobyt v Kyjevském operním divadle však nebyl dlouhý. 2. září dostává od M. N. Kuzněcovové – Benuové telegram: „*Teljakovskij nabízí místo dirigenta v Moskvě, je nutný Váš brzký příjezd do Petrohradu. Telegrafujte*“ \*/253/. Suk samozřejmě přijet nemohl, protože téměř každý večer měl přece nové představení. Druhý telegram došel 6. září od vedoucího moskevské kanceláře – N. K. von Boola: „*Pokud souhlasíte s podmínkami, sdělenými pí. Benua-Kuzněcovou, přijedte aspoň na den do Moskvy*“ \*/254/. 8. září následoval třetí telegram: „*Souhlasím. Telegrafujte, kdy můžete přijet. Smlouva na dva roky bude připravena. Von Bool*“ \*/255/. 12. září noviny „Kyjevský hlas“ napsaly: „*V. I. Suk, z jehož přítomnosti za dirigentským pultem jsme měli takovou radost, obdržel pozvání na místo dirigenta v Moskevském imperátorském divadle. My můžeme jenom blahopřát Moskevskému divadlu k získání takového významného hudebního velikána, jakým V. I. Suk je*“ \*/256/.

---

\*250/. „Ruské hudební noviny“, № 41 z roku 1904.

\*251/. „Naša žizň“ z 22. ledna 1906.

\*252/. „Ruské hudební noviny“, № 31-32 z roku 1906.

\*253-255/. V. I. Suk „Korespondence, dopisy, telegrámy“. – Muzeum Státního Akademického Velkého divadla v Moskvě.

\*256/. „Kyjevský hlas“ ze 12. září 1906.



### **Slavné desetiletí ve Velkém divadle** **1906-1916**

Po svém příjezdu do Moskvy podepisuje Suk na ředitelství imperátorských moskevských divadel smlouvu na dobu od 16. září 1906 do 1. září 1908 \*/257/. Za nedodržení smlouvy v Kyjevě zaplatil V. A. Teljakovskij penále ve výši dvou tisíc rublů kyjevskému majiteli divadla M. N. Borodajovi a V. Sukovi poskytl prostředky na přejezd do Moskvy a postaral se o zabezpečení jeho dosti slušné existence. V kanceláři imperátorských divadel pozvání dirigenta – cizince odsuzovali: „*Čecha jsme zasypali všemožnou pozorností. Ani zlata jsme nelitovali, i když, jakým se ve skutečnosti ukáže, to ještě uvidíme. Zatím by nam býval stačil i Fjodorov...*“ \*/258/. Ne, v té době jim N. A. Fjodorov už opravdu nestačil. Ani nemocný starý Altani už jasně nezvládal tíži úkolů hlavního kapelníka. Jeho pomocník a zástupce U. O. Havránek svou veškerou energii a tvůrčí elán věnoval sboru, který se stal jednou z nejvýraznějších hudebních pozoruhodností Moskvy. J. J. Plotnikov a N. A. Fjodorov, v podstatě dobří hudebníci – praktici, však měli málo zkušeností, nebyli příliš spolehliví pro funkci dirigentů a vůbec svými schopnostmi neodpovídali umělecké úrovni Velkého divadla, vůbec se nemohli rovnat s F. I. Šaljapinem, L.V. Sobinovem, A. V. Něždanovovou, V. R. Petrovem a dalšími pěvci, jejichž představení měli často jako dirigenti řídit. S.V. Rachmaninov, pozvaný v roce 1904, který předtím řídil Soukromou operu S. Mamontova \*/259/ a který udělal mnohé pro obnovení tvůrčího ovzduší Velkého divadla, nezamýšlel stát se operním dirigentem. V. A. Teljakovskij o něm píše: „*Bylo hned vidět, že dirigentem opery dlouho nezůstane; měl velké požadavky, jeho povinnost od něho vyžadovala mnoho času a stála ho mnoho nervů*“.

Za dvě sezóny práce udělal Rachmaninov nicméně mnoho: dovedl ke kvalitativně nové úrovni orchestr, řadu představení zbavil rutiny a šablon, nově zazněla také taková představení jako „Život za cara“, „Rusalka“, „Boris Godunov“, „Kníže Igor“, „Opričnik“, „Piková dáma“, „Evžen Oněgin“, „Démon“, „Pan vojevoda“, kromě toho byly skvěle uváděny opery samotného Rachmaninova – „Aleko“, „Skoupý rytíř“, „Francesca da Rimini“. Při zvyšování interpretačního mistrovství hudebníků v nich Rachmaninov současně zdokonaloval jejich hudební vkus, odkrýval před nimi jiné světy, než ty všední. Ze služby odešel v prosinci roku 1905 a s jeho odchodem kolektiv Velkého divadla ihned ostře pocítil nedostatek vysoce kvalifikovaného zkušeného dirigenta. Vznikla naléhavá potřeba náhrady za Rachmaninova. Byl potřebný takový člověk, dirigent, hudebník-umělec, který by byl na úrovni Rachmaninově, který by pokračoval v jeho díle přibližně na stejné úrovni a který by se stal vedoucím a duší kolektivu, kterému by věnoval všechn svůj život. A takovým člověkem se stal Váša Suk. Měl pověst jednoho z nejlepších operních dirigentů Ruska, měl za sebou dvacetiletou zkušenost bezvadné práce, byl znám jako vynikající hudebník, jemný a hloubavý interpret, hluboce si vážící a milující hudbu ruských skladatelů, zvláště Čajkovského, Rimského-Kor-sakova a A. Rubinštejna.

Když mluvím o Sukově práci ve Velkém divadle, nemohu se nezmínit o tom, jak se vytvářely vztahy mezi Sukem a jeho vynikajícím krajanem, který stál v čele Mariinského divadla – E. F. Nápravníkem. Uvádím úryvek z jednoho dopisu E. F. Nápravníka V. I. Sukovi z 1. února roku 1908:

---

\*/257/. Smlouva V. I. Suka s ředitelstvím imperátorských divadel z 16. září 1906.-Centrální státní archiv literárního institutu, složka 26.

\*/258/. Lipajev I. V.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“, f.13, №1394, str. 44.

\*/259/. Teljakovskij V. A.: Vzpomínky. – Petrohrad-Moskva, 1965, str.143.

„Milý Vjačeslave Ivanoviči, Vaše široké znalosti ve světě opery jak Moskvy tak i mimo ni mě nutí obrátit se na Vás s prosbou, abyste mi sdělil, jestli znáte umělce-sólisty s vynikajícími hlasy a scénickým nadáním, počínaje sopránem a konče basy, pro hlavní vedoucí role. Jestliže ano, pak mi, prosím, sdělte jejich příjmení, jména, jména po otci a uveďte jejich adresy. Za splnění své prosby Vám předem děkuje Vám upřímně oddaný E. Nápravník“\*/260/.

Poté, co stanul v čele jedné z hlavních operních scén Ruska, byl V. Suk svědkem a účastníkem téměř všech hlavních hudebních událostí v období předrevolučního operního divadla začátku 20. století.

Vrchol umění A. Něždanovové, F. Šaljapina, L. Sobinova, V. Petrova, D. Smirnova, G. Baklanova, I. Gryzunova... Suk byl spoluúčastníkem jejich tvůrčích hledání a uměleckých úspěchů a v následujícím období prožíval radost z příchodu nových sil – E. Stěpanovové, K. Děržinské, N. Obuchovové, Gr. Pirogova, S. Migaje, J. Katulské a mnohých dalších. Toto období je také pokládáno za období vyhraňování operní režie. V. Suk mnohokrát pracuje s takovými vynikajícími režiséry, jakými byli například V. Škafer, V. Losskij, T. Lapickij, A. Sanin a A. Petrovskij. V té době už ve Velkém divadle působil vynikající „kouzelník“ jevištní výpravy K. Valc, ale tehdy už o sobě dával i hodně vědět vynikající dekoračně-malířský talent K. Korovina, pak i F. Fjodorovského.

Výborný orchestr s nejlepšími uměleckými osobnostmi Ruska, byl pružným nástrojem v dirigentových rukách a dával nakonec Sukovi možnost plnit nejjemnější umělecké úmysly dirigenta...

Nebylo by ale správné omezovat Sukovu činnost pouze na stěny Velkého divadla. Jistě vstupuje do čilého života Moskvy s jejími hudebními událostmi i jako symfonický dirigent. Moskevská konzervatoř už v prvním měsíci Sukovy práce v Moskvě se obrací na ředitelství Velkého divadla se žádostí, aby dirigent mohl řídit symfonické koncerty, konané v jejích prostorách. V. A. Teljakovskij je ochoten vyslat V. Suka i do Petrohradu, aby se tam tento účastnil symfonických koncertů \*/261/. 21. října roku 1906 na Rachmaninovo doporučení se konalo první Sukovo vystoupení jako symfonického dirigenta. Brzy pak nahradí i samotného Rachmaninova na koncertech Kroužku milovníků ruské hudby Kerzinových a to 22. prosince roku 1906 a 2. února roku 1907. V letním období pak až do roku 1914 se Suk účastní koncertů v Sestrorecku, které se mezitím staly známými.

Moskva poskytla Sukovi spoustu nových uměleckých dojmů. Snažil se nechybět na vystoupeních S. Rachmaninova, A. Zilotiho, A. Nikische, F. Mottla a E. Colonna. Snažil se navštěvovat koncerty C. Debussyho, P. Casalse, F. Kreislera, E. Ysayeho a „Českého kvarteta“. V divadle a na koncertní scéně Suk vždy sledoval nová dirigentská jména a formování nové generace dirigentů – E. Kuperu, N. Golovanova, S. Vasilenka, S. Kusevického, A. Pazovského a N. Malka.

V té době byli stále ještě na vrcholu svých životních a tvůrčích sil N. A. Rimskij-Korsakov, A. N. Skrjabin, S. I. Tanějev, S. V. Rachmaninov, N. K. Metner, A. K. Glazunov a mnozí další.

Soukromá opera S. Zimina, která podobně jako předtím Mamontova opera, objevila mnoho výrazných talentů, uváděla na své scéně opery ruských skladatelů, které nebyly dávány na scénách imperátorských divadel. Moskevské Umělecké divadlo, které řídili jedni z největších divadelních režisérů světa – V. I. Němirovič-Dančenko a tvůrce vynikající teorie o převtělování herce – K. S. Stanislavskij. Oba aktivně rozvíjeli nové principy divadelního umění.

O tom všem by mohl vyprávět V. I. Suk, kdyby se ho někdo tázal na atmosféru, ve které

---

\*260/. Remezov I.: „Vjačeslav Ivanovič Suk“. – Moskva, 1933, str.185.

\*261/. Remezov I.: „Vjačeslav Ivanovič Suk“. – Moskva, 1933, str. 54.

žil, když nastoupil do Velkého divadla v Moskvě.

Ale teď se vrátíme k prvnímu Sukovu vystoupení ve Velkém divadle, které se konalo 3. října roku 1906. Vjačeslav Ivanovič zahajoval „Aidou“ G. Verdiho. Tato opera je dirigenty odedávna považována za krajně obtížnou, je v ní mnoho monumentálních scén a výrazných sborových epizod. Přesto, když vycházíme z dochované kritiky v tisku, „Aida“ se Sukovi povedla. Všichni se shodli na tom, že v Sukově osobě Moskva získala všestranně zkušeného dirigenta, výborného hudebníka, citlivého vedoucího souboru a výrazného umělce. Byla zdůrazňována barvitost a výraznost přehry a Radamesova průvodu, mistrovské provedení scény v chrámu / „*jaké akcenty, jaká nádherná gradace odstínů, jaké piano!*“ – rozplývá se kritik \*/262/. I druhé kritiky představení nadchlo: „*Finále druhého dějství vyvolalo nejživější ovace novému dirigentovi*“ \*/263/.

Asi nejrozsáhlejší hodnocení o prvním Sukově vystoupení ve Velkém divadle bylo tehdy uvedeno v novinách „Ruské slovo“. Uvádím část z tohoto hodnocení: „*První vystoupení nového dirigenta orchestru Velkého divadla zaujalo celou hudební Moskvu. Představení plně splnilo všechna očekávání moskevského publika. Pan Suk toto publikum hned zaujal velkolepě provedenou přehrou k opeře. Zaujal – a tak to zůstalo. Dirigent se projevil jako velký znalec své věci, který umí podřizovat svým přáním kolektiv interpretů – sbor, orchestr, herce – a získat od nich všechno, co je potřeba. Ve velkých scénách „Aidy“ se tyto dirigentovy vlastnosti projeví zvláště výrazně. Tak působivě, silně, s takovým nadšením tyto scény ve Velkém divadle dosud nebyly předváděny*“ \*/264/. Bylo zde „*všechno, co si člověk může přát: i něžnost poezie, i bouře vášní a horký a přímo tropický temperament*“ \*/265/.

Ale mezi nadšenými projevy byl jeden, který se poněkud lišil od všeobecného nadšení a hodnocení. Toto odlišné hodnocení je zajímavé a může se dokonce zdát podivným. Jeho autor – Kruglikov, když hodnotil úspěch opery jako celku, píše následující: „*Já bych řekl, že nový dirigent Velkého divadla je hlavním „viníkem“ takoveto „Aidy“.* Byl téměř sám. Pěvci mu vůbec nepomáhali, spíš mu jakoby překáželi, přičemž velmi zřetelně! Sbor, orchestr a on udělali všechno“ \*/266/. Nabízí se otázka, jak tento názor chápat? Aby ve Velkém divadle, kde vždy pracovali nejlepší profesionálové ve svém oboru, mohlo dojít k něčemu takovému... Co se za tím mohlo skrývat? Sabotáž určité skupiny pěvců, nedostatečný počet nutných zkoušek, běžná rutina, slabé obsazení – nebo to byly zcela jiné důvody? Pokusme se v tom všem trochu zorientovat.

Nesmíme si myslet, že nového dirigenta přivítali všichni s otevřenou náručí. Suk, který se pustil energicky do práce, ne všem vyhovoval. Zvláště pak ne divadelní kanceláři, kterou ředitel imperátorských divadel Těljakovskij jakoby obešel.

V té době měly problémy ve vztazích k divadelní kanceláři i takové vynikající osobnosti jako S. V. Rachmaninov a F. Šaljapin. Přičemž příčiny, kvůli kterým jejich vztahy k úředníkům nebyly právě ideální, byly zcela objektivního rázu – vedení se stále totiž „míchalo“ do práce a nutilo předělávat inscenace. Často byly takové zásahy zcela nepotřebné, dokonce škodlivé. V Sukově případě byly příčiny téměř stejné a vedly ke stejné situaci, uvedené výše. „Přistěhovalci“, který navíc měl na celou řadu divadelních inscenací svůj vlastní názor, dále stanul na místě hlavního dirigenta, bylo nutno z různých příčin a důvodů už první týden jeho práce dát pocítit „kdo je tady pánem!“. Incident k tomu pak byl přímo „vycucán z prstu“.

Ještě v době působení S. Rachmaninova ve Velkém divadle bylo v plánu uvedení opery

---

\*262/. „Ruské slovo“ ze 6. října 1906.

\*263/. Lipajev I. V.: „Byloje orchestra Bolšogo těatra“, f.13 №12. – Státní centrální divadelní muzeum A. A. Bachrušina.

\*264/. „Ruské slovo“ ze 4. října 1906.

\*265/. „Ruské slovo“ ze 6. října 1906.

\*266/. „Ruské slovo“ ze 6. října 1906.

N. A. Rimského-Korsakova „Sadko“. Po Rachmaninově odchodu pověřila divadelní kancelář bez souhlasu autora opery jejím provedením N. A. Fjodorova, který do té doby žádnou operu neinscenoval. Když se Rimskij-Korsakov o tom dověděl, nebyl s touto situací spokojen. Kromě toho už věděl, že v divadle pracuje jeho oblíbený dirigent V. Suk, který operu „Sadko“ nejednou výborně inscenoval v různých městech Ruska. Nikolaj Andrejevič, který se nehodlal se vzniklou situací smířit, se tedy rozhoduje napsat dopis na adresu ředitelství se žádostí, aby práce na inscenaci opery byla svěřena jmenovitě V. Sukovi. A samotnému Vjačeslavu Ivanoviči napsal toto: „*Velevážený Vjačeslave Ivanoviči! Budu nesmírně rád, jestliže „Sadko“ bude nastudován a uveden pod Vaším řízením. Říkal jsem o tom už V. A. Těljakovskému a dnes jsem napsal panu von Boolovi. S upřímnou úctou Váš N. A. Rimskij – Korsakov*“ \*/267/. 18. září v dopise Fjodorovovi vysvětluje pak Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov svoje rozhodnutí svěřit operu V. Sukovi následovně: „*Vás já vůbec jako dirigenta neznám, nic jsem o Vás neslyšel, zatímco pana Suka znám dlouho a vysoce si ho cením*“ \*/268/. Avšak ředitelství se rozhodlo ukázat zásadovost.

Suk, který byl světu divadelních intrik a různých zcela vzdálen, byl neočekávaně vtažen do víru divadelních zákulisních machinací. Divadelní kancelář začala chránit „stavovskou čest“, Fjodorov, jí a některými svými přáteli-sólisty popichovaný, protestoval a bulvární tisk se už těšil na další senzaci \*/269/. Ve skutečnosti pak mohlo být všechno vyřešeno značně jednodušeji. Podle svědectví Lipajeva Suk řekl: „*Kdyby se nikdo nemíchal do naší záležitosti s Fjodorovem, bylo by líp. Nikolaj Alexandrovič je příjemný člověk. Řekl, že on dokonce původně žádal ředitelství, aby operou pověřili mě, ale tam trvali na tom, že se mnou to ještě počká a mohu se uplatnit jako dirigent v nové opeře ve Velkém divadle. Nikolaj Alexandrovič si byl vědom, že s přípravami pozvání skladatele na zkoušky příliš spěchal. Nakonec mi podal přátelsky ruku a rozloučili jsme se, jakoby se nic nestalo*“ \*/270/.

Ale to byl teprve začátek konfliktu. Někteří z neznalosti, druzí úmyslně, třetí ze soucitu k Fjodorovovi začali zaujímat nesmiřitelnou pozici k „uzurpátorovi“ V. Sukovi. Mnozí herci, jmenovitě S. A. Sinicynová, vystupující v roli Něžaty, představovali přísně odsuzující pozici ve vztahu k V. Sukovi. K tomu dosti přispívala divadelní kancelář. Zkoušet v takovýchto podmínkách bylo prostě nemožné... Takže v takové atmosféře pracoval Suk na opeře „Sadko“ a ve stejné nervózní atmosféře pak pokračovala i práce na opeře „Aida“. Takže nyní Kruglikovova slova o „rolí“ pěvců v „Aidě“ dostávají nějaké vysvětlení. Nesmíme opomíjet tuto k Sukovi nepřátelskou situaci ani když čteme pozoruhodné recenze k premiéře „Sadka“, která se konala 24. října, tři týdny po uvedení „Aidy“ se Sukem. Ale umění V. Suka nakonec zvítězilo. Dovedl sehrát a upevnit kolektiv, zaujmout ho zajímavými tvůrčími úkoly. Práce na opeře „Sadko“ po Fjodorovově odchodu postupovala rychle vpřed a když herci viděli V. Suka při práci, začali mu důvěřovat a přijali ho do své umělecké rodiny.

Rychlost, s jakou příprava představení pokračovala, zasluhuje pozornosti. Velkou roli při tom hrála samozřejmě zkušenost, vždyť Suk uváděl „Sadka“ už v roce 1899. Zřejmě nebudeme daleko od pravdy, když předpokládáme, že pro dosažení efektivních uměleckých výsledků použil Suk sobě vlastní metody rychlé přípravy představení, které praktikoval v různých provinčních divadlech. Dodejme, že zkrácené lhůty a nervózní atmosféra, vládoucí na zkouškách, dokonce na počátku vyžadovaly od Suka, aby používal dobře prověřené způsoby

---

\*/267/. Rimskij-Korsakov N. A.: Korespondence. – Centrální státní archiv literárního institutu, f. 877/1, úschovna 23.

\*/268/. Remezov I.: „Vjačeslav Ivanovič Suk“. – Moskva, 1933, str.74.

\*/269/. „Nová cesta“ ze 22. září 1906.

\*/270/. Lipajev I. V.: „Dirigent V. I. Suk“. – Státní muzeum hudební kultury M. I. Glinky. f.13.





urychleného nastudování partitury, které se vždycky dobře osvědčily.

Pro režiséra a kolektiv to bylo období vzájemného poznávání, období vzájemného studování možností. Teprve po „Sadkovi“ a řadě jiných inscenací dojde ke vzájemnému pochopení mezi Sukem a operním kolektivem, ke vzájemnému sblížení, kdy obě strany najdou společnou a jedinečně možnou cestu v práci. V prvních měsících bylo pro V. I. Suka dosti těžké vystihnout psychologii kolektivu a používat intenzivní metody práce nebylo tedy tak lehké. Ale i Suk brzy pochopil, že pro práci s takovým akademickým kolektivem, jako je Velké divadlo, se zdaleka nehodí všechno, čemu ho naučila praxe urychlených příprav představení v soukromých divadlech. Ale zatím v „Sadkovi“ pomohla Sukovi znovu jeho zkušenost, znalosti, železná vůle a vytrvalost a organizačtorský talent a zapálení pro věc.

Zkoušky jednohlasně potvrzovaly Sukovo tvůrčí vítězství. S. Kruglikov například psal: *„Jaká je to krása, jaké síla a šířka! Hle, co znamená svěřit opravdový orchestr bohatýrovi. Orchestr a jeho nový dirigent Suk si hned získali přízeň publika. I jejich další práce je výborná, promyšlená, předvádějící všem krásu Korsakovy orchestrace“* \*/271/.

Výborné bylo i umělecké ztvárnění, v provedení mladého Korovina, který usiloval z jedné strany o stylizaci konkrétního života, životní opravdovosti a na straně druhé o zvýšení emocionálnosti, pestrost koloritu, výraznou dekorativnost scénického ztvárnění, které jakoby bylo zrozeno hudbou.

Harmonizaci uměleckého dojmu z představení přispívali i vynikající interpreti: Bonačič, který vytvořil obraz pěvce-básníka „Sadka“; dcera mořského krále, okouzující křišťálovou čistotou hlasu – Něždanovová; dále v inscenaci vystupovali jako „hosté“: Porubinovskij /Varjažský/, Smirnov /Indický/ a Gryzunov /Vedenecký/. Pěvec Losskij vytvořil velmi výrazný, barvitý obraz Dudy. Poznamenejme, že v dalších představeních vystupoval také V. Petrov a také hostující z Petrohradské opery Jeršov /Sadko/ a Šaljapin /Varjažský host/.

Ve Velkém divadle uviděl Suk svoje давнэ přátele a kolegy, kteří působili trvale v divadle od onoho památného roku 1882. Ulrich Havránek, stále ještě plný síly a zapálený pro věc, připravil se svým sborem ke znovuuvedení Mozartovu „Kouzelnou flétnu“. N. Golovanov, který působil ve Velkém divadle od roku 1915, nejdříve jako Havránkův pomocník a potom se stal jedním z vedoucích dirigentů země, vyprávěl o vřelém a dojemném přátelství dvou „milých stařečků“, veteránů scény, dvou Čechů-krajanů – Havránka a V. Suka, kteří věnovali celý svůj život službě ruskému umění \*/272/.

Suk se setkával i s Altanim, v jehož prospěch na rozloučenou byl uveden „Evžen Oněgin“ Čajkovského. Jako projev úcty a uznání k Altanimu, který udělal tak mnoho pro rozvoj ruské opery a Velkého divadla jmenovitě, si na tomto benefičním představení přáli se zúčastnit vynikající interpreti té doby – významní představitelé nové generace operních pěvců – Něždanovová, Sobinov, Šaljapin, Baklanov, Azerskaja, Smirnov, Dějša-Sionickaja, Losskij a další. Představení, které se konalo 1. listopadu 1906 a kterého se Altani ze zdravotních důvodů nemohl zúčastnit, řídil Fjodorov, a představení samo se stalo opravdovým svátkem a přehlídkou sil současného ruského operního umění.

Když známe Sukovu povahu, jeho živé a společenské způsoby, pak si ho bez jakýchkoliv zvláštních potíží dovedeme představit jako živě se zajímajícího o všechno, co se děje ve Velkém divadle, na zkouškách anebo na daném představení.

Jako ve své době s Altanim, pak s Rachmaninovem, tak teď i se Sukem byla ve značné míře spojena renesance a obnovení společenského života ve Velkém divadle v nové etapě rozvoje. Důkazem toho je nová dirigentova práce – první inscenace opery Dargomyžského „Ka-  
\*/271/. Gozenpud A.: „Ruské operní divadlo v období 1905-1917“. – Petrohrad, 1975, str.262.  
\*/272/. Golovanov N. S.: „Zapiski“. - Státní muzeum hudební kultury M. I. Glinky. № 403.

menný host“ v nové redakci Rimského-Korsakova /premiéra se konala 16. prosince 1906;/ tato inscenace následovala po „Sadkovi“. Tisk věnoval této události tehdy velkou pozornost. Tak například J. Engel napsal: „*Inscenace „Kamenného hosta“ je v mnohých směrech tak živá, na jakou nejsme ve Velkém divadle zvyklí /scéna souboje například/\*\*/273/.*

Připomínám, že emocionální puls, dramatický kolorit scény souboje vytvářel v orchestru V. I. Suk. A přes jednotlivá nařčení z přílišného energického zdůrazňování orchestru, se kritika shodovala v tom, že dirigent se se svým úkolem vypořádal bezvadně. N. Kočetov například napsal: „*„Kamenný host“ je přece vytvořen z detailů, podrobností a jednotlivých rysů. Hudební myšlenka v něm je proměnlivá, tak pohyblivá, že sledovat ji se podaří pouze při největší pozornosti. Tuhle operu není snadné ani provést /.../. Suk realizoval tuto operu velmi dobře, neustále udržoval sílu orchestru v patřičných mezích při velmi zřetelném zdůrazňování všech podrobností partitury“ \*/274/*

V sezóně se konala ještě další událost: jako vzpomínku 50-letého výročí dne smrti M. I. Glinky dirigoval Suk 5. února roku 1907 operu „Ruslan a Ludmila“. Představení mělo slavnostní charakter a shromáždil se výkvět Moskvy. Před zahájením, při otevřené oponě před bustou M. I. Glinky, ozdobenou vavřínovými věnci, zazpíval sbor s doprovodem orchestru „Slavsja!“ . V představení samotném pak vystoupili význační pěvci – M. Cybuščenková /Ljudmila/, V. Petrov /Ruslan/, D. Smirnov /Bajan/, V. Losskij /Farlaf/ a mnozí další. Úcta, kterou Suk choval k Glinkově tvorbě a k opeře „Ruslan a Ludmila“ zvláště, se projevila v - tvůrčím způsobem nově zpracovaném - přístupu k partituře, v pečlivosti v práci na detailech, ve zvlášť zdůrazněném, optimistickém znění předehry a finále, v nádherné malebnosti svity tanců v zámku u Nainy.

Suk očividně stále hlouběji a hlouběji pronikal do specifiky práce s kolektivem, odhaloval pro orchestr nové detaily v partituře. Kritika ne náhodou zdůrazňovala tvůrčí charakter interpretace, „*výborně nastudovanou souhru sólistů, kde lze pozorovat mnoho nových, úspěšně promyšlených rysů\*\*/275/.*

Poslední významnou událostí sezóny se pak stalo koncertní provedení dramatického oratoria H. Berlioze „Faustovo prokletí“ na scéně Velkého divadla kolektivem divadla /6. dubna 1907/. K provedení byli pozvány význačné osobnosti: V. R. Petrov /Mefistofeles/, D.Ch. Južin /Faust/, J. G. Azerskaja /Markéta/, V. A. Losskij / Brander/. Sukova úloha zde byla složitější než obvykle – prostředky orchestru bez obvyklých divadelních náležitostí byly hlavními uměleckými prostředky vyjádření velkých goetheovských zápletek. Ve své reakci na inscenaci napsal kritik Kaškin: „*Ve „Faustově prokletí“ má vedoucí roli orchestr a sbor a z této stránky se mohlo Velké divadlo pochlubit opravdu vynikajícími inscenačními prostředky, neboť orchestr a sbor máme výtečné. Nastudování bylo celé také velmi pečlivé. Dirigoval V. I. Suk - bravurně a v mnoha případech dokonce vynikajícím\*\* \*/276/.* Zdálo by se, že takové autoritativní hodnocení by stačilo. Ale současně se objevila celá řada recenzí, poněkud jiného tónu. Tak například co psaly jedny moskevské noviny: „*„Faustovo prokletí“ bylo zahráno velmi slabě....Herci byli dobří, avšak zpívali nějak bez nadšení. Řídili se pouze notami. Mnohem lépe vypadal orchestr, i když ani jemu se nepodařilo zvýšit obecný dojem z inscenace a oživit partituru. Ve „Faustově prokletí“ je spousta nádherných a vřelých stránek, které v duši p. Suka nenašly nebo našly málo odezvy, kterému se dokonce takové stránky jako *Mad'arský pochod povedly hůř než obvykle, a to už nemluvíme ani o baletu**

---

\*273/. „Ruské vědomosti“ z 24. prosince 1906.

\*274/. „Moskevské listy“ z 27. ledna 1907.

\*275/. Remezov I.: Vjačeslav Ivanovič Suk. – Moskva, 1933, str.26.

\*276/. „Ruské slovo“ z 7. dubna 1907.

*Sylfů. Ze scény vanul chlad a diváci si s sebou i chlad odnášeli“\* /277/.*

Je známý lhostejný poměr V. Suka ke kritice novinových zpravodajů: „*Když o mně píšou spravedlivě – například nadávají seč mohou, no dobrá, ale co když o mně píšou nespravedlivě?!“* – říkal nejednou. \*/278/. Avšak v daném případě bych řekl, že i sám Suk pochopil, že Berliozovo dílo v jeho provedení zaznělo ne právě nejlépe. Můj názor potvrzují vzpomínky hudebníka orchestru Velkého divadla I. Lipajeva. Ten píše, že když se za několik dní po ne zcela úspěšném provedení oratoria setkal se Sukem, dlouho spolu hovořili o tomto nevydařeném koncertu. Najednou Suk podal Lipajevovi novinový článek s výše uvedenou kritikou. Suk se zeptal: „*Četl jste to? ... V podstatě píšou všechno správně. „Fausta“ jsme prostě zpackali. Špatně jsme začali a špatně jsme skončili. Je to k zlosti, abych řekl pravdu, já Berliozovu hudbu plně nechápu....Kromě jeho „Epizody z umělcova života“ a jeho Fantastické symfonie mi z něho nic nesejde....Myslím, že nás plísňí ještě málo....Opravdu velmi málo!“*\*/279/. Mnohem později pak, v dubnu roku 1921 Suk znovu provedl uvedené dílo na koncertě. Tentokrát – podle vyjádření očitých svědků – to bylo zcela jiné provedení Berliozova vynikajícího díla. Suk si uvědomil svoje chyby a tentokrát předvedl posluchačům všechno svoje mistrovství. O Sukovi musíme říct, že dovedl kriticky zhodnotit sám sebe a střízlivě ocenit všechny svoje přednosti, stejně jako napravovat svoje chyby v práci. Tato vlastnost Sukovi v jeho práci vždycky pomáhala, nedovolovala mu ustrnout na dosaženém a nutila ho ke stálému sebezdokonalování.

První sezóna ve Velkém divadle byla tedy pro Suka takto složitá, těžká a namáhavá, někdy dokonce až rozporuplná. A v této sezóně se také odrážela celá škála lidského chápání skutečnosti – od neúspěchu ke triumfu, od všedních dnů k svátečním, od potíží k radostem.

Problémům se Suk nevyhnul ani v dalších sezónách. Tyto problémy byly spojeny s četnými novými představeními, organizačními zmatky a v té době pro státní divadla typickým papírováním. Kromě nových představení Suk dirigoval i tradiční repertoár, sestávající ze starých inscenací známých operních mistrů – Verdiho, Čajkovského, Dargomyžského, Glinky a mnohých dalších autorů.

Osobní Sukův život plynul dosti klidně a v poměrně duševní osamělosti. Velmi rád četl a „zvládal“ velké množství knih ruských a německých klasiků, současnou literaturu a bez problémů četl v originále. Jeho dosti uzavřený svět občas oživovala hra v šachy, besedy a tvůrčí rozhovory s kolegy o práci při večerních čajech.

Samozřejmě, že Sukův život obsahoval všechnu nutnou „prózu“, jako u každého člověka, ale byla tu i hudba, která se rodila znovu a znovu a bylo třeba ji zachytit na papír – zde mám na mysli druhý kvartet, skladby pro různé nástroje a romance.

Suk byl temperamentní, příjemný, společenský, velmi hodný, vždycky optimistický a laskavý. Ale současně byl i velmi výbušný, taková vzplanutí ale rychle ustupovala. Takového si jej pamatují všichni jeho současníci.

Při popisování Sukovy práce ve Velkém divadle se může stát, že člověk zapadne do obyčejného chronologického výčtu dat, událostí, představení a recenzí. Když bychom tvůrčí portrét dirigenta ale přikryli jakousi pomyslnou sítíku přehledů představení a koncertů, mohlo by se nám stát, že obraz dirigenta by se nám rozpadl na mělkou mozaiku dnů a ztratil by svoji celistvost. Suk byl bezesporu svědkem událostí významných, stejně jako byla celá činnost Velkého divadla. Ale mnohé inscenace tohoto největšího operního divadla Ruska se stávaly opravdovou událostí právě díky Sukově účasti v nich. O těchto pracích, které pro historii ruského operního divadla byly etapové, stejně jako pro tvůrčí životopis velkého dirigenta, budeme hovořit dále.

---

\*277-279/. Lipajev I. V.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“ – Státní centrální muzeum hudební kultury M. I. Glinky, f.13, № 1394.



Sezóna let 1907-1908 byla pro V. Suka těžká, představovala pro něj velké tvůrčí vypětí. Rovněž jeho kolegové-dirigenti byli zabráněni do nové práce. Havránek připravoval operu Masseneta „Werther“, ve které dne 10. října 1907 měl v hlavní roli vystoupit sám velký Sobinov. Fjodorov zase připravoval ve prospěch orchestru premiéru Kjuiho opery „Matteo Falcone“ /14. prosince 1907/. Pod vedením Arendsovým byly nastudovány a uvedeny nové balety a byly posuzovány plány k uvedení nových inscenací. Takže život v divadle šel svou obvyklou tvůrčí cestou. Hlavní část repertoáru divadla spočívala na šéfdirigentovi. Suk stále uváděl obvyklý repertoár, kam patřila „Aida“, „Démon“, „Romeo a Julie“, „Evžen Oněgin“, „Piková dáma“, dále pak se účastní nově upravených inscenací oper „Nero“ A. Rubinštejna /9. listopadu 1907/, „Ruslan a Ludmila“ M. Glinky /27. listopadu 1907/ a „Sněhurka“ N.A. Rimského-Korsakova /27. prosince 1907/. 15. února roku 1908 se pod Sukovým vedením konala premiéra opery Rimského-Korsakova „Legenda o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii“.

Téměř každý den Suk pracoval s pěvci, orchestrem a sborem. Opozici z prvních dnů vystřídala ta nehlubší úcta. Události, které se děly kolem představení „Ruslana a Ludmily“, vystižně ukázaly, že Suk během krátké doby si získal úctu a uznání takového složitě kolektivitu, jakým bylo Velké divadlo. 27. listopadu byla tedy ve prospěch sboru dávána opera „Ruslan a Ludmila“. Dejme slovo očitému svědkovi daných událostí – hudebníku I. Lipajevovi: „*Vjačeslavu Ivanoviči se „Ruslan“ velmi líbil a vždy ho dirigoval velmi rád. Nemohl se dočkat, až se „Ruslan“ zase objeví v repertoáru divadla./.../. V té době jsem v této opeře osobně hrál v orchestru Velkého divadla, přirozeně jsem byl na všech zkouškách, sledoval jsem každé slovo Vjačeslava Ivanoviče a jeho poznámky a po představení jsme my, hráči orchestru, konstatovali, že provedení bylo opravdu perfektní./.../. Podle mého, se „Ruslan“ vydařil jak co do tempů, tak co do zvukové vyváženosti a barvitosti. Tím větší pak bylo moje překvapení, když se v novinách objevila buď zdrženlivá hodnocení nebo výhrady*“\*/280/.

Podle Lipajevových slov, když si Suk přečetl novinovou kritiku na adresu provedení „Ruslana“, řekl: „*Když už tak píšou, pak se na ně nemůžeme zlobit. Ale přece jen já sám vidím „Ruslana“ jinak, než ti novinářští pisálkové. Nastudoval jsem ho přesně, v místech, kde jsem měl nějaké pochybnosti, jsem se radil s Rimským-Korsakovem a Balakirevem. To by znamenalo, že jestli oni souhlasili s mými názory nesprávně, pak jsme neuspěli my všichni. Když bychom tedy propadli všichni, byl by to příjemný pocit*“\*/281/. Sboristé byli vztahem tisku k Sukovi pobouřeni. A když se pak Suk objevil v divadle, spolu se sólisty a hráči orchestru mu připravili velké ovace. Jaké ale bylo jejich překvapení, když Suk jejich ovace přerušil a řekl: „*Zbytečně se vzrušujete a rozčilujete. Pouze kvůli vám, kvůli vaší benefici jsem neodmítl ten večer dirigovat. Cítil jsem se velmi špatně, byl jsem tak nemocen, že jsem sotva mohl dokončit představení. Vážený P. I. Mělnikov*“\*/283/ *mi dvakrát navrhoval, abych oznámil svou nemoc publiku, ale já jsem to nepokládal za nutné. Tisk ale samozřejmě o tom nevěděl, jinak by ve svých hodnoceních naší společné práce byl zdrženlivější*“\*/282/.

Toto sdělení bylo pravdivé, vždyť podle svědectví téhož Lipajeva byl Suk tak nemocen, že sotva v ruce udržel taktovku. Přesto vytrval po celé představení až do konce a nedal na sobě znát, jak je mu špatně. A to všechno udělal především kvůli sboru a jeho benefici. Toto Sukovo chování bylo příčinou toho, že herci, pěvci, i obyčejní zaměstnanci divadla se k němu chovali s ještě větší úctou a vážností.

---

\*280/. Lipajev I. V.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“ – Státní centrální muzeum hudební kultury M. I. Glinky, f.13, № 1394/57.

\*281-282/. Lipajev I. V.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“ – Státní centrální muzeum hudební kultury M. I. Glinky, f.13, № 1394/58-59.

\*283/. P. I. Mělnikov řídil tehdy inscenaci „Ruslana“ – pozn.autora.



Sukovy vztahy k tisku, jak jsme už psal výše, nebyly právě nějak uctivé a ani dále nebyly lepší. Ale i samotné novinářské prostředí v té době bylo dosti pestré. Na jedné straně v novinách pracovali takoví důstojní odborníci v oblasti hudební žurnalistiky jako N. Kaškin, J. Sachnovskij, L. Sabanějev, S. Kruglikov a J. Engel, na druhé straně pak všechny novinové řádky zaplňovala zpravodajská parta, hemžící se na hudebním poli, která se přizívovala na různých fámách a pomluvách a jejímž přáním bylo vydělat si co možná nejvíc na různých skandálech a senzačních příhodách. Stejně tomu bylo i mimo hlavní město, proto si Suk vypracoval jakousi linii chování s tiskem, a tuto linii uplatňoval neochvějně po celý svůj život. Předběhněme trochu sled a řekněme, že se jménem V. Suka byl spojen bezprecedentní případ jak pro tisk, tak pro Velké divadlo: v roce 1911 na nespravedlivé výpady tisku kvůli opeře „Sněhurka“ orchestr Velkého divadla odpověděl veřejným dopisem, kde ostře a s uvedenými důvody odpověděl svým kritikům a zároveň vyjádřil vysoké ocenění činnosti V. Suka ve funkci šéfa orchestru.

Ze dvou oper Rimského-Korsakova, které zazněly v sezóně let 1907-1908 na scéně Velkého divadla poprvé pod řízením V. Suka s intervalem necelé dva měsíce, je zvláště třeba se zastavit u premiéry opery „Legenda o neviditelném městě Kitěži a panně Fevronii“ /15. února roku 1908/, opeře nové jak pro kolektiv, tak i pro samotného dirigenta.

Podíváme-li se na scénický život tohoto díla, jmenovitě pak na uvedení v Moskvě a Petrohradě v letech 1907, 1908, 1910 a 1916, pak je třeba připomenout, že „Legenda o městě Kitěži“ je jedním z nejsložitějších děl ruského hudebního umění, které nebylo současníky zcela pochopeno a celkově se chápalo těžce. Jestliže se prolínání reálného a fantastického v operách Rimského-Korsakova „Sadko“, „Sněhurka“ a „Pohádka o caru Saltanovi“ a v dílech na Gogolovy náměty chápalo dosti snadno, pak v daném případě vystižení organické jednoty reálnosti a nereálnosti a hlavně různorodost umělecko-estetických záměrů, nacházejících se v díle, vyžadovalo nemalého úsilí. Navíc „Město Kitěž“, zamýšlené autory jako lidové vyprávění, odráželo určitou koncepci, mělo vlastní, neobvyklý scénický temporytmus, který vytvářel zvláštnost vyprávění. Pouze při pochopení ducha tohoto vyprávění bylo možno přetvořit hudbu do děje. Obsah opery narážel v první řadě na pochopení „Legendy“ jako svérázné náboženské mystérie, kde skladatel ztělesnil svoje chápání křesťanské víry, pokory a duchovnosti. Při takovém chápání daného díla by z něho jakoby vypadalo celé druhé jednání, které je skrz naskrz zaplněno velkým množstvím žánrových scének ze života. Tato skutečnost často vedla k úplnému nepochopení celé koncepce opery celou řadou vynikajících hudebníků.

Bohužel, opera nebyla při inscenaci ve Velkém divadle plně pochopena těmi, kteří ji inscenovali – mladým režisérem I. M. Lapickým, stejně tak ani V. I. Sukem, přestože sám autor – Rimskij-Korsakov – kladl všechnu odpovědnost za neúspěch opery na režiséra. Sukovi pak napsal 8. března 1908 následující: „*Velevážený Vjačeslave Ivanoviči! Ani minu-tu jsem nepochyboval, že provedení „Města Kitěže“ z hudební stránky, která byla ve Vašich rukou, bylo nádherné. To samé se dovídám i z mnoha ohlasů a upřímně Vám za toto provedení děkuji. Co se pak týká scénické inscenace, to je jiná věc: stylizace ve druhém jednání je nejen nežádoucí, ale i nepřípustná, a já budu trvat na úplném přepracování této inscenace v příští sezóně /.../. Ještě jednou Vám děkuji za Vaši snahu a zůstávám s úctou Váš oddaný N. Rimskij-Korsakov“ \*/284/.*

Suk se opravdu velmi snažil, aby vystihl ve vši nádheře a lesku pozoruhodnou skladatelo-vu partituru. Jeho práce zaslouženě získala vysoké ohodnocení ze strany posluchačů. Zkušený mistr-symfonista a operní skladatel Rimskij-Korsakov našel v osobě Suka osvědčeného a nadšeného interpreta své partitury. Kritik N. Kaškin při sdělování svých dojmů z inscenace napsal: „Největší pochvalu si zasloužil především orchestr a jeho vedoucí V. I. Suk, který \*284/. Remezov I: „Vjačeslav Ivanovič Suk“. – Moskva, 1933, str.74-75.



*celou operu výborně vedl. Velmi dobré byly i sbory, zaujímající spolu s orchestrem snad to nejdůležitější místo v hudbě „Města Kitěže“\*/285/. Při srovnávání moskevské inscenace s inscenací v Mariinském divadle S. Kruglikov psal Rimskému-Korsakovovi: „Po hudební stránce se zdařilo / „Město Kitěž“-pozn.aut./ ještě přesněji a jasněji. Jak orchestr tak i sbor se mi velmi líbily. Suk je v „Městě Kitěži“ nesrovnatelně lepší než v „Sadkovi“\*\*/286/. Stejného názoru byl i N. Kurov: „V. I. Sukovi se „Město Kitěž“ povedlo lépe, než ostatní ruské opery. Orchester byl očividně lepší a vynikal nejen pečlivostí po technické stránce, ale i dobrým frázováním a přesností při provádění svých partů“\*/287/.*

Podobná hodnocení jsou důvodem k tomu, abychom se blíže podívali a provedli analýzu způsobů, kterými Suk dosahoval vrcholu svého hudebního umění. Doklady a svědectví současníků, které máme k dispozici, nám umožňují nahlédnout do jeho tvůrčí dílny.

Především si všimneme jemu vlastního povahového rysu, kterým byla samostatnost tvůrčího chápání, snaha o nezávislé umělecké posouzení, o interpretaci nepřejímanou od druhých, ale formovanou podle vlastních uměleckých představ. Je známo, že Suk pracoval na partiturách velmi rychle. Kromě přírodního nadání mu v tom s léty pomáhala stále více ohromná praktická zkušenost a umění okamžitě pochopit to základní a hlavní v partituře. Protože měl výborný sluch, slyšel party nástrojů v jejich témbrovém zabarvení a mohl si vybavit ve svém podvědomí nádherné znění partitury ve všech jejích detailech. Proto se Suk neuchyloval k pomoci klavíru, který ovládal výborně. V průběhu přípravy ke zkouškám s orchestrem se Suk, začtený do textu, plně ponořil do partitury a snažil se promyslet i ty nejjemnější podrobnosti a jejich roli ve stavbě celku. Pečlivý profesionální a umělecký rozbor partitury tentokrát vedl ke vzniku krátké korespondence mezi Sukem a Rimským-Korsakovem.

Suk se zajímal o mnohé, například, jaká je konstrukce zvonů, jak má vypadat orchestr ruských lidových nástrojů na scéně ve druhém jednání. A skladatel v odpovědi informuje o ladění zvonů / „italské klobouky“, které zaznívají v představeních Mariinského divadla. Rozebírají se všechny podrobnosti, až po dusítka pro dřevěné dechové nástroje a informace o obchodech, kde se objednávají dusítka pro žesťové dechové nástroje.\*/288/. Zkrátka, Suk dělal všechno, co bylo v jeho silách, aby opera měla úspěch.

Přišla doba zkoušek. Za dobu práce ve Velkém divadle se Sukovy metody poněkud změnily. Jestliže na samém začátku své práce – „Sadko“, rok 1906 – kritici u dirigenta „*ne vždy ochotného pracovat na detailech, příliš se spolehajícího na to, že nakonec všechno stejně dobře dopadne*“/.../ pozorovali nějaký systém, nutný na provinčních scénách \*/289/, pak nyní, když poznal možnosti kolektivu a získal čas na delší práci, začal Suk používat jiný přístup při studování partitury – „laboratorní“, jak ho tenkrát mnozí nazývali. Tenhle přístup, takhle metoda v něčem připomínala práci Altaniho.

Poznamenejme, že v orchestru seděli takoví virtuosové, hudebníci-umělci, jako houslista D. Krejn, trumpetista M. Tabakov, klarinetista S. Rozanov a hobojsista F. Tessitore. Tito lidé četli myšlenky a přání dirigentovi přímo na očích! A o to Sukovi v jeho vztahu k orchestru právě šlo: usiloval o co nejvyšší kvalitu provedení, o vysoké umělecké cíle a o vytvoření opravdového souboru.

Podle Lipajevova svědectví studoval Suk „Kitěž“ se vzácným úsilím a s pečlivostí nejvyššího stupně. Zkouška střídala zkoušku. Přičemž Suk často zkoušel odděleně s různými

---

\*285/. „Ruské slovo“ ze 16. května 1908.

\*286/. Rimskij-Korsakov N. A.: Korespondence a recenze. – Moskva, 1982, svazek.8, str.206

\*287/. „Ranněje utro“ ze 22. února 1908.

\*288/. Remezov I: „Vjačeslav Ivanovič Suk“. – Moskva, 1933, str.77.

\*289/. „Ruské vědomosti“ ze 2. listopadu 1906.

skupinami nástrojů – s žesťovými, s dřevěnými dechovými, se smyčcovými, s bicími....Suk na zkouškách prověřoval doslova každý takt, kontroloval čistotu intonace, pečlivě vybrušoval celkové znění orchestru a jednotlivých orchestrálních skupin. Při tom všem, i když Suk samozřejmě vykonával vedoucí práci, přijímal konečná rozhodnutí, přece se vždy radil s hudebníky a bylo pro něj zajímavé znát jejich názory na tu či onu otázku interpretace toho či jiného místa v partituře. Současně se Suk často rád uchyloval k metaforám a rád si na zkouškách zažertoval. Hudbeníci se mu pak snažili jeho lidský vztah k nim podobně oplácat. Takto Suk studoval nejen „Kitěž“ ale i většinu oper, jen s tím rozdílem, že jedněm operám věnoval více zkoušek, druhým méně.

Ale nejen orchestr byl předmětem pozornosti hlavního dirigenta. Pro Suka bylo v opeře důležité absolutně všechno, co tvoří ansámbl, co přispívá k jednotnému chápání uměleckých úkolů. Mnoho sil, času a pozornosti věnoval Suk vždy i práci se sborem a sólisty. Od pěvců, stejně jako od členů orchestru, Suk vždy vyžadoval bezpodmínečnou znalost partů, aby se zkouška nestávala hodinou učení partů, ale aby tyto zkoušky směřovaly k vytvoření hudebně scénického ansámblu. Proto tolik času věnoval Suk kontrole připravenosti partů, při svých schůzkách s pěvci, buď u nich nebo u sebe doma.

K inscenaci „Města Kitěže“ je třeba říct, že nehladě na všechno Sukovo úsilí byli to právě pěvci, kteří byli tak zvaným „slabým místem“ v této opeře. V důsledku různých příčin – různé chápání celé struktury představení - se jim nedařilo plně odhalit divákovi všechno kouzlo a sílu hudby Rimského-Korsakova.

Ale vraťme se k jiným představením a inscenacím roku 1908. 1.září toho roku končila lhůta smlouvy V. Suka s ředitelstvím Velkého divadla a toto si pospíšilo uzavřít novou smlouvu, a to na pět let \*/290/. Téměř každý rok pobytu V. Suka ve Velkém divadle znamenal velké tvůrčí úspěchy kolektivu a vynikající realizaci zajímavých uměleckých představ. Suk, který byl na vrcholu svých tvůrčích sil a zdraví, pracoval do úpadu, neznal meze a pokračoval s kolektivem v úsilí o dosažení nových hranic možností.

Zvláštní silou tvůrčího procesu se vyznačovaly operní sezóny daného pětiletí Sukova pobytu v divadle – od léta 1908 do roku 1913. Jen ve dvou sezónách – 1908-1909 a 1909-1910 šest premiér ze sedmi se uskutečnilo za bezprostředního vedení V. Suka: „Evžen Oněgin“ /21. října 1908/, „Lohengrin“ /10. prosince 1908/, „Zimní pohádka“ K. Goldmarka /20.února 1909/, „Májová noc“ /26. dubna 1909/, „Zlatý kohoutek“ /6. listopadu 1909/ a „Valkýra“ /12. března 1910/.\*/291/.

Kromě premiér byla Sukovi svěřena řada oper běžného repertoáru. Dirigent se aktivně účastnil i koncertního života v Moskvě i v Petrohradě. Tyto sezóny, i když zcela zaplněné a vyžadující od dirigenta maximální množství duševních a fyzických sil, přece jenom **byly svým způsobem památné, radostné a významné jak pro V. Suka, tak pro Velké divadlo a pro ruské operní umění vůbec.**

Je třeba dodat, že umělecký život Ruska v těch letech byl velmi intenzivní. Koncertní sály byly plné, galerie stále otevíraly různé výstavy, vycházela nová literární díla, zkrátka – kulturní život kypěl. Tento čilý tvůrčí život se dotkl i imperátorských divadel. A. V. Něždanovová, L. V. Sobinov, F. I. Šaljapin a I. V. Jeršov, stejně jako řada jiných, silou svého talentu přetvářeli už známý repertoár a bořili tak zaběhlé a strnulé zásady a šablony. Kritika široce posuzovala v tisku osud operního umění, vášnivě se debatovalo o inscenacích, režii, o repertoáru a o úkolech operního umění vůbec. Ve Velkém divadle byl Suk nejen svědkem, ale i bezprostředním účastníkem všech těchto událostí, což vyplývalo z jeho pozice hlavního dirigenta, byl

---

\*/290/. Smlouva s ředitelstvím Velkého divadla z 1. září 1908. – Centrální státní archiv literárního institutu, I.28, úschovna 7.

\*/291/. Sedmou premiérou byla inscenace opery C. Kjuiho „Kavkazský zajatec“ /1909/.

jakoby na kapitánském můstku, i když on sám se vlastně pokládal pouze za obyčejného dirigenta. O těchto událostech, o nových inscenacích, o životě kolektivu, jehož součástí Suk samozřejmě byl, bude řeč dále.

Rok 1908. Začátek sezóny. Vzrušení a očekávání... Ve prospěch orchestru byla dávana „Carmen“ a poprvé byl pozván světově známý dirigent Arthur Nikisch. Z Mariinské opery pak byli pozváni J. Zbrujevová /Carmen/ a A. Davydov /José/. Bylo ohlášeno zvýšení cen vstupenek, dochází ke střetu s překupníky - hrozbou všech divadel. Atmosféra se stává napjatější. Kostýmům se věnuje větší pozornost, sólisté a sbor pečlivě zkoušejí. A zvláště pečlivě zkouší orchestr, je to přece jeho benefice. Je třeba říct, že benefice – to je v životě kolektivu velká událost. Jako materiální podpora umělcům byly konány ve prospěch orchestru jednou za rok. A vždycky šlo ne o nějaký obyčejný koncert nebo představení, ale byl to svátek pro publikum a orchestranty. Zvláště zajímavé pak byly benefice, kterých se účastnili význační zahraniční dirigenti, pěvci nebo sólisté-instrumentalisté. Ve Velkém divadle byla pro pořádání beneficí vytvořena komise ze samotných členů orchestru. G. Dombre, R. Erlich, I. Lipajev, I. Kratina a pak, počínaje rokem 1906 J. Korolev, M. Tabakov, P. Čibor a N. Averini byli jakýmiž zástupci celého orchestru, jejichž povinností bylo vybírat opery, zvat pěvce a vedení finanční stránky a tak dále.

Avšak vraťme se k Nikischovi. Jeho umění bylo známé mnohým hudebníkům v Rusku, protože v této zemi často a rád pohostinsky vystupoval. Pro nás je zvláště zajímavá známost a přátelství Nikischovo s V. Sukem. Dá se předpokládat, že známost těchto dvou mistrů lze datovat od Nikischova koncertu v Moskvě 29. února 1896. Suk totiž v té době, konkrétně od 14. února, začal pracovat v Moskvě v Italské opeře pod řízením Colettiho. Trasa Nikischových pohostinských vystoupení s Berlínským symfonickým orchestrem na jaře roku 1899 vedla přes Petrohrad, Moskvu, Kyjev, Charkov a Oděsu. Suk v té době působil jako kapelník v Cereteliho Charkovské opeře. Tak vznikla ještě jedna možnost setkání dvou vynikajících dirigentů 20. století. Oba dirigenti pak do konce života spojovala přátelská korespondence.

Nikischův příjezd do Moskvy na pozvání orchestru byl pro V. Suka opravdu událostí nejen radostnou, ale i velmi vzrušující. Vždyť tento světoznámý dirigent měl ocenit Sukovu práci s kolektivem, jeho orchestr, který vedl a kterému byl rádcem, pomocníkem, učitelem... Pro Suka to byla velmi zodpovědná zkouška. Absolvoval ji on i jeho orchestr na výtečnou.

Podívejme se, jak se vyjadřoval k inscenaci „Carmen“ tisk:

- Sehranost orchestru, tvůrčí disciplína, bezpodmínečné plnění uměleckých záměrů: „Orchestr pod jeho /Nikische/ řízením vždy jasně a přesně vyjadřoval dramatickou situaci, absolutně neexistovaly ani ty nejmenší podrobnosti, které by v tomto směru nechal bez povšimnutí“\* /292/; hovoří se o „promyšlené sehranosti a výraznosti“\*/293/. Široká škála výrazových prostředků, dynamická pružnost, vysoká profesionalita:

„Nikisch umí dát orchestru ohromnou sílu a výraznost orchestru, ale tam, kde to neruší pěvce“\*/294/; „Orchestr, který pozorně sledoval zpěv, přešel do lehkého zvukového pozadí, na kterém pěvec mohl vyjádřit ty nejjemnější odstíny /.../. V místech orchestrálního sóla pak zněl plně, silně a výrazně. V jednotlivých frázích, kde orchestr vystupuje v melodii současně s pěvcem, dirigent vedl orchestr odvážně, výrazně a vždy velmi pěkně a vždycky to bylo velmi zajímavé“\* / 295/. Frázování, hudebnost: „Frázování bylo dovedeno až do překvapujícího stupně jemnosti, pružnosti a různorodosti“\*/296/; „Zcela nebývalá událost v životě orchestru

---

\*292-294/. „Ruské slovo“ ze 14. listopadu 1908.

\*295/. „Moskevské listy“ ze 14. listopadu 1908.

\*296/. „Ranněje utro“ ze 14. listopadu 1908.



našeho Velkého divadla: je to už po stránce hudební vybroušený celek“\*/297/.

- Mobilita: „A udivuje především to, že těchto výsledků Nikisch dosáhl během nějakých dvou a něco zkoušek“ \*/298/.

Kruglikovovo shrnutí pak znělo: „Vycházíme-li z obecného názoru o Velkém divadle, pak je tento názor stále stejný: ve Velkém divadle rádi vidíme různé sólisty, ale co je tam hlavní, to je sbor a orchestr. A tento názor zůstal stejný i po „Carmen“ s Nikischem a dokonce ještě zesílil a utvrdil se“\*/299/.

Orchestr, nadšený Nikischovým uměním, znásobil svoje úsilí. Ale samozřejmě pro to byla potřeba velká „zásoba“ mistrovství, ansamblové kultury, výraznosti a všechny ty rysy, které se tak zřetelně ukázaly při inscenaci. A právě tyto rysy den co den v kolektivu pěstoval jeho stálý vedoucí V. Suk. S jeho příchodem, podle svědectví současníků, si orchestr Velkého divadla vypěstoval neobyčejně měkký pružný zvuk, který jen občas přecházel do mohutnějšího až ohlušujícího, když to skladatelův záměr vyžadoval. \*/300/.

Nemám podklady k tomu, abych mohl tvrdit, že Suk na zkoušce nebo představení pod Nikischovým vedením 12. listopadu byl přítomen. Dá se ale předpokládat, že jestliže 15. listopadu měl Suk dirigovat symfonický orchestr v Petrohradě, pak spíše ne. 9. prosince roku 1908, když byl Nikisch znovu v Moskvě, sděluje v dopise, že chce navštívit představení „Lohengrina“, které bylo ve Velkém divadle znovu uvedeno a kde dirigoval Suk. Právě tehdy byly pravděpodobně navázány první tvůrčí kontakty mezi těmito dvěma dirigenty. A že tyto kontakty opravdu existovaly, to je nepopíratelný fakt, poněvadž Nikisch na Sukovu prosbu ještě nejednou přijel do Velkého divadla a dirigoval „Lohengrina“/1909,1911/, „Hugenoty“/1910/ a „Evžena Oněgina“/1912/.

Vzájemné styky obou dirigentů byly pro oba velkým přínosem, docházelo k výměně tvůrčích a životních zkušeností.

Když hovoříme o různých inscenacích, uskutečněných Sukem ve Velkém divadle, nemůžeme se nezmínit o inscenaci „Zlatého kohoutka“ Rimského-Korsakova. Je známo, že vedení imperátorských divadel nebylo uvedení dané opery příliš příznivě nakloněno, poněvadž v ní byla zlehčována jedna korunovaná hlava. Ředitel Těljakovskij vzpomíná, že v té době jeho ředitelování bylo zvykem všechno, co se nehodilo do petrohradských divadel, posílat na vzdálenost 600 verst od hradeb města – v tomto případě do Moskvy, kde všechno nevhodné projde. „Do Moskvy byli posíláni i umělci bez hlasu, nevhodné opery či jiná díla, která se Petrohradu nehodila“\*/301/. Mezi „nevhodné“ byl zařazen i „Zlatý kohoutek“ - jedno z nejpozoruhodnějších děl Rimského-Korsakova.

Podle svědectví současníků měl Suk z možnosti znovu se setkat s hudbou Rimského-Korsakova upřímnou radost. Ta však byla zkalena celou řadou událostí, konkrétněji řečeno rozruchem kolem libreta opery. Tento rozruch vznikl ze zásahu cenzury, které se zdálo, že libreto „se vysmívalo“ existujícímu režimu včetně cara. Přičemž na počátku bylo libreto „povoleno k představení“ ještě v lednu 1908. Avšak doslova za tři dny potom ústřední vedení cenzury svoje rozhodnutí zrušilo, s odvoláním na nutnost „dopracování libreta“. Byl vyňat prolog, epilog a 45 stran z prvního a třetího jednání \*/302/. Když pak po přepracování libreta opera znovu získala povolení k inscenaci na 3. března roku 1909 a herci Velkého divadla

---

\*297/. „Hlas Moskvy“ z 16. listopadu 1908.

\*298/. „Hlas Moskvy“ z 16. listopadu 1908.

\*299/„Hlas Moskvy“ z 16. listopadu 1908.

\*300/. Lipajev I. V.: „Byloje Bolšogo těatra“, f.13, svazek 12. Státní hudební muzeum Glinky.

\*301/. Teljakovskij V. A.: „Vzpomínky“. – Petrohrad-Moskva, 1965, str. 186.

\*302/. Rimskij-Korsakov N. A.: „Sbornik dokumentov“ – Moskva-Petrohrad, 1951, str. 180.

začali zkoušet, moskevský starosta S. Geršelman, na jehož „území“ se měla nešťastná opera objevit, osobně zasáhl do záležitosti a operu zakázal. Ale nakonec všichni, kdo kampaň proti opeře vedli, byli sami postížení. Ale co se vlastně stalo? V libretu opery byl Dodon zbaven hodnosti a převeden do hodnosti carova vojevůdce. Ale v Rusku přece každý dávno věděl z Puškinovy pohádky, že Dodon je car. Jeden ze známých moskevských kritiků – ne bez ironie – tehdy napsal: „*Opera je konečně uznána jako neškodné dílo pro naše omezené poddanské myšlení*“\*/303/.

**Absurdní na celé této historii bylo, že uvedená opera byla dávána bez jakýchkoliv cenzurních změn a zkratk v divadle S. I. Zimina v Moskvě, a to ve stejné době, kdy byla dávána v imperátorských divadlech!** \*/304/.

Zvýšený zájem publika, vyvolaný cenzurními „rozmary“ – z jedné strany, snaha pěvců, kteří cítili zvláštní napětí v diváckém sále, z druhé strany – nádherné Korovinovy dekorace, podařená režie V. Škafera, který se snažil naplnit statiku scén „hravým“ dějem – toto všechno přispělo k velkému úspěchu operního představení. I když v tehdejších podmínkách nemohla být ani řeč o hlubokém pochopení pravé podstaty díla. Toto bylo možné až značně později.

Hudební provedení opery bylo všemi vedoucími kritiky uznáno jako nesporný Sukův úspěch. „*Prvotřídní orchestr Velkého divadla*“, - psal O. Rizeman, - „*dal dirigentu Sukovi možnost vyzdvihnout všechny nesčetné jemnosti instrumentace, které Rimskij-Korsakov do partitury „Zlatého kohoutka“ vložil a které zůstaly zcela skryty při provedení, které tím poněkud ztrácelo na dokonalosti. Znění orchestru ve Velkém divadle je ideálně vyrovnané, orchestrální barvy, které zdobí partituru „Zlatého kohoutka“, vytvářejí nezřídka obrazy, plné zcela svérasné a nevysvětlitelné kouzelné nádhery. Co se týká vyrovnanosti znění a odstínu vůbec, pro toto udělal Suk velmi mnoho*“\*/305/.

„*Tato kouzelná hudba, hrající všemi duhovými barvami*“, - psal J. Engel, - „*je plná nádhery a novot, což je u Rimského-Korsakova ne tak obvyklé. Tuto hudbu je možno nazvat korunou hudebního impresionismu, pokud by se v ní složitá hra barev neprolínala s klasickou přesností obrysů a přísností architektiky. Díky výbornému orchestru a sboru Velkého divadla se projevila partitura „Zlatého kohoutka“ v takové kouzelné kráse zvukových barev a světelných stínů, které, samozřejmě, Solodovnikovské divadlo předvést nemohlo. Mnohé z toho, co tam bylo jenom naznačeno, ve Velkém divadle zazářilo. A samozřejmě velkou zásluhu na tomto má hudební vedoucí Velkého divadla p. Suk*“\*/306/.

Nutno poznamenat, že Sukovo úsilí na poli propagace ruské hudby mu přineslo neobyčejnou autoritu jak mezi umělci, tak i v širokých demokratických kruzích společnosti. A tato autorita rostla s každým představením, jak rostla umělecká úroveň inscenací, která přinášela divákům hluboký nezapomenutelný dojem. S příchodem V. Suka do Velkého divadla počet ruských oper stoupal, a co se pak týká zahraniční části repertoáru, tady byla situace poněkud jiná. Na repertoáru Velkého divadla byly opery „Faust“, „Rigoletto“, „Aida“, „La traviata“. Někdy zazněla „Carmen“, „Lakmé“ a „Romeo a Julie“... V. Suk se rozhodl tuto mezeru zaplnit a znovu uvedl Wagnerova „Lohengrina“. Dodejme, že v době, kdy na scéně Mariinského divadla - díky Nápravníkovi – byla od roku 1907 uváděna celá tetralogie „Prstenu Nibelungova“, zdála se přirozeně nepřítomnost Wagnerových oper na moskevských scénách ruské inteligenci „prostě k nevíře“ \*/307/. Bylo to zcela pochopitelné. Wagnerovo

---

\*303/. „Hlas Moskvy“ z 6. listopadu 1909.

\*304/. Škafer V. P.: „40 let na scéně ruské opery: vzpomínky“, Petrohrad, 1936, str. 220.

\*305/. „Hlas Moskvy“ z 8. listopadu 1909.

\*306/. „Ruské vědomosti“ z 8. listopadu 1909.

\*307/. „Ruské slovo“ z 3. června 1907.

operní dědictví, složité a těžké pro pochopení ze strany ruského posluchače, v té době získávalo na uznání. Trochu jednostranné se zdají snahy vysvětlit přeplněné sály Opery vlivem germanofilských kruhů \*/308/, sympatií manželky velkého knížete generála-gubernátora Moskvy k Wagnerově hudbě \*/309/, diktátem vyšších vládních sfér \*/310/, nebo rozhodnutím bývalého ředitele divadel I. A. Vsevoložského. Důvody jsou samozřejmě širší a hlubší.

Spočívají ve všeobecném vzestupu společenského a kulturního života Ruska, ve vzrůstající úrovni uměleckého vkusu ruského posluchače, ve zvýšení interpretačního umění herců. Mezinárodní styky činitelů ruské kultury se značně rozšířily a tito činitelé se snažili seznámit se s úspěchy celoevropské kultury, a jestliže se ještě nedávno na operu „Siegfried“, uvedenou pod Altaniovým řízením, „*dívali jako na nějakou zámořskou příšeru*“, a Siegfriedův part „*se snažili křičet co nejhlasitěji*“ \*/311/, pak teď dirigenti K. Muck, F. Mottl, G. Richter a A. Nikisch, když přijeli do Petrohradu na benefiční představení a dirigovali Wagnerovy opery, byli nadšeni výrazně vysokou úrovní hudebně-herecké kultury v ruském provedení Wagnerových skvostů. Když ruská kritika srovnávala interpretace ruských a zahraničních – z větší části německých – pěvců, pak dávala v hodnocení přednost prvním: „*Ruští pěvci /.../ zpívali a hráli mnohem jednodušeji, přirozeněji, zatímco němečtí pěvci upadali do přehnaného patosu, někdy dokonce až do směšnosti*“\*/312/.

Skutečnost, že V. I. Suk začal svou činnost ve Velkém divadle ruskými operami vůbec neznamená, že by Wagnerovy opery znal hůř anebo je méně cenil. V koncertních programech stále uváděl úryvky z jeho oper, výborně inscenoval „Lohengrina“ v Moskvě a „Tannhäusera“ v Saratově. Ale lyricko-romantický svět „Lohengrina“ mu byl v tvůrčím Wagnerově dědictví bližší, co se týká estetického vkusu. Mimochodem, tak tomu bylo i u Nápravníka. Ale když šlo o práci, pak na prvním místě stála profesionalita, takže Wagnerovy opery z pozdního období oba dirigenti nastudovali výborně. Mnozí muzikologové \*/313/ se sklánějí k názoru, že úspěch petrohradské inscenace „Prstenu Nibelungova“ se stal popudem pro návrat k wagnerovskému cyklu v moskevském Velkém divadle. Zřejmě k tomu přispěly také inscenace „Lohengrina“ pod vedením V. Suka a „Mistrů pěvců norimberských“ v Ziminově divadle pod řízením E. Kupera. Tyto inscenace vytvořily příznivou půdu pro chápání tetralogie.

V. Suk, podobně jako ve své době Nápravník, zahájil „znovuzrození“ „Prstenu Nibelungova“ operou „Valkýra“. S jemu vlastní pečlivostí, přistoupil Suk k práci na partituře. Znovu-vedení opery bylo výbornou zkouškou sil a možností orchestru v předvečer ohromné práce. Ale Sukův přístup k partituře byl zásadně jiný než Nápravníkův. Jestliže Nápravník hudbu opery značně zkracoval \*/314/, pak Suk takto nepostupoval: dával přednost zachování celistvosti opery díky ověřené a promyšlené dramaturgii. Orchester ve Wagnerových dílech – hýřící barvami, emocionálně naplněný, složitý – měl pod jeho řízením ožít. Bylo třeba nejen doprovázet pěvce a vytvářet tak celkovou atmosféru opery. V. Suk, podobně jako hudební režisér, musel hudbou vyjádřit vývoj scénického děje a v co nejjemnějších emocionálních nuancích předvést život a pohyb obrazů v jejich vývoji, v konfliktu a výsledné situaci.

Znovuvedení „Valkýry“ 12. března 1910 bylo velmi úspěšné a na tomto úspěchu měl vel-

---

\*308/. Gozenpud A.: „Ruské operní divadlo: 1905-1917“. – Petrohrad, 1975, str.143.

\*309/. Salina N. V.: „Život a scéna“ – Petrohrad-Moskva, 1941, str. 129.

\*310/. Glušenko G.: „N. D. Kaškin“ – Moskva, 1974, str. 218.

\*311/. Teljakovskij V. A.: „Vzpomínky“. – Petrohrad-Moskva, 1965, str. 142.

\*312/. „Kurýr“ z 16. března 1902.

\*313/. Groševová J.: „Velké divadlo SSSR“. – Moskva, 1978, str.52.

\*314/. Gozenpud A.: „Ruské operní divadlo: 1905-1917“. – Petrohrad, 1975, str. 132.

-ký podíl právě orchestr. Možná, že o tomto wagnerovském orchestru V. Suka hovoří jeden z nejmávanějších ctitelů hudby R. Wagnera v Rusku – S. N. Vasilenko: „*Jeho orchestr zněl neobyčejně jednoduše, jako varhany, nikdy, ani v těch nejtěžších místech nepřehlušoval pěvce*“\*/315/.

Uplynuly čtyři roky Sukova působení ve Velkém divadle. Přehled operních představení v sezóně 1909-1910 hovoří o velkém pracovním vytížení, o bezohledném využívání dirigentových tvůrčích sil, přičemž tento dirigent vlastně sám vedl veškerý divadelní operní repertoár. Ze 169 představení, uvedených v sezóně, řídil Suk 87 a v říjnu ze 25 představení bylo pod jeho vedením 17. To je téměř nad lidské síly!

I další sezóna se vyznačovala o nic menším vytížením. Nakonec byl V. Suk se silami u konce a v říjnu 1910 podává žádost o svoje uvolnění z práce na nových inscenacích v souvislosti s přepracovaností a celkovou nevolností \*/316/. A jak na to reaguje ředitelství? Za odmítnutí dirigovat jemu neznámou operu J. Masseneta „Don Quijote“ místo onemocnělého E. Kupera, byl Suk potrestán a bylo mu nařízeno „*ihned se seznámit s operami „Bohéma“ a „Don Quijote“ kvůli dirigování, aby se neopakovaly případy rušení představení z důvodů nemoci dirigenta*“\*/317/. Mezitím v únoru roku 1911 nabízí A. Cereteli Sukovi práci v Paříži v jarní sezóně – od 18. dubna do 2. června, jenže Suk v té době neměl vůbec chuť do Paříže jet.

Kvůli doplnění tvůrčích sil pozval V. A. Těljakovskij do Velkého divadla E. A. Kupera, známého svou prací v Ziminově divadle a vystoupením u Ďagileva v Paříži.

Tento člověk byl ve všech směrech úplným protipólem V. Suka. V. A. Těljakovskij vzpomíná, že „*E. A. Kuper se výborně orientoval ve složitém administrativním systému imperátorských divadel, zatímco V. Suk, působící ve funkci hlavního dirigenta, se o žádnou činnost byrokratického aparátu kanceláře imperátorských divadel vůbec nezajímal a veškerou svou energii věnoval tvůrčímu procesu*“\*/318/.

Nicméně, E. Kuper se s V. Sukem o práci ve Velkém divadle úspěšně dělil tím, že se ujal inscenace poloviny Wagnerovy tetralogie, konkrétně oper „Soumrak bohů“ /10. října 1911/ a „Zlato Rýna“ /14. března 1912/.

24. dubna roku 1912 znovuvvedením opery „Siegfried“ pod Sukovým vedením zakončilo Velké divadlo práci na „Prstenu Nibelungově“ a tato práce představovala význačnou událost v uměleckém životě Moskvy.

Na začátku sezóny let 1911-1912 přistupuje V. I. Suk ve spolupráci s režisérem V. A. Losským k nové inscenaci opery „Sněhurka“, která se co do koncepce lišila od všeho před tím. Podle očitéch svědectví zkouškám orchestru předcházela setkání a besedy Losského se Sukem, zvláštní pozornost byla věnována hudbě a byl projednáván nový režisérský plán. Losskij – sám výborný pěvec, který se nejednou podílel na různých inscenacích spolu se Šaljaninem, Sobinovem, Něždanovovou – se snažil vymýtit občas se vyskytující názor, že opery Rimského-Korsakova jsou nudné a monotónní.

Suk, kterého nápady Losského zajímaly, nadšeně pracoval na inscenaci – přesněji na znovuzrození opery. Scény, které dříve vypadaly poněkud mdlé, byly naplněny výrazností a vzrušeným rozechvěním. Když umlkali pěvci, zdálo se, že hudba pod Sukovou taktovkou doplňovala to, co slova nemohla vyjádřit.

Avšak novátorská práce – premiéra se konala 9. listopadu 1911 – nebyla oceněna hned.

---

\*315/. Ježegodnik imperatorskich teatrov: 1907-1908. – Archiv Akademického Velkého divadla, svazek 96.

\*316/. Dopis hlavního režiséra z 24. září 1910. Archiv Centrálního literárního institutu, I. 46.

\*317/. Nařízení ředitele imp.divadel z 4. prosince 1910. – Tamtéž /316/, I. 49.

\*318/. Těljakovskij V. A.: „Vzpomínky“. – Petrohrad-Moskva, str.227.





Nová interpretace V. Suka, který ne první rok dirigoval „Sněhurku“, byla najednou oceněna úplně opačně. „Hlas Moskvy“ v osobě L. Sabanějeva psal: „Orchestr řídil p. Suk. Vcelku velmi měkce a s jemně zvýrazněnými detaily. Mnohá tempa se mi však zdála stísněna přílišnou rychlostí.“\*/319/. „Ruské hudební noviny“ v osobě G. Prokofjeva psaly: „Jeho vždy lehký rytmus se velmi hodil k radostnému rázu „jarní pohádky“. Je velmi příjemné slyšet zvuky životní energie v inscenaci opery, kteréžto zvuky u druhých dirigentů vyznívají vždy dosti nevýrazně.“\*/320/. Jak je vidět, názory kritiků se zásadně různily. Přesto negativní hodnocení převládalo, důkazem čehož je dále uvedená kritika ze strany různých informačních zdrojů. Tak časopis „Divadlo“ například psal: „Částečný nelibozvuk v celkové harmonii představení – dirigent V. Suk.“\*/321/. Nebo „Časné ráno“ : „V. Suk dirigoval operu. A to je jediná skvrna na představení. Neopracované a nevkusné provedení s uspěchaným tempem. Veškerá poezie a jemnost instrumentace tím byly narušeny.“\*/322/

Časopis „Studio“ v osobě hlavního redaktora O. Rizemana psal toto : „V jemné a poetické „jarní pohádce“ Ostrovského vytvořil Rimskij-Korsakov neobyčejně jemné a světlé hudební obrázky, jakéhosi nepostižitelného jemného koloritu. Jejich interpretace vyžaduje zvláště citlivou a laskavou uměleckou duši. A tu p. Suk nemá. /.../ Je to „velký rutinér“ ve svém oboru, výborný dirigent ve smyslu jistoty a právě rutiny, přitom beze všech pochyb dobrý hudebník, ale uměleckého citu v něm mnoho není. Pan Suk zná a cítí pouze „noty“, zatímco jejich opravdový umělecký smysl mu často zůstává utajený.“/323/.

Tentokrát to kolektiv orchestru nevydržel. Poprvé v dějinách tisku vystoupil na obranu jejich společné práce. Ve velkém veřejném dopise, pod nějž se podepsalo 63 členů orchestru Velkého divadla, se hovořilo o nepřijatelnosti a nespravedlivosti kritiky, která se sesypala na Suka po premiéře „Sněhurky“. Svůj díl sklídili i kritikové za „výhrady k tempu“ na Sukovu adresu. V dopise se psalo: „...především tvrdíme, že všechna tempa ve „Sněhurce“ Suk dodržuje přesně tak, jak jsou označena skladatelem. Kromě toho se musí brát v úvahu, že existují určité rozdíly mezi prvním a druhým vydáním opery, kde se tempa na některých místech různí...“ Kromě toho hudebníci orchestru patřičně odpověděli na osobní výpady kritiků na Suka. Uvádím nejzajímavější citát z dopisu, kterým dopis i končí. Uvedený citát nám jasně umožňuje pochopit, jak byl V. Suk v ruském hudebním prostředí oblíben a vážen: „Konec- konců o rozsahu dirigentových schopností můžeme mít různý názor a něco dokazovat v tomto smyslu je těžké. Ale když váženého dirigenta, jehož nadání a znalosti všichni máme možnost zblízka ocenit, nazývají „dílenským hudebníkem“ to znamená jedním z řadových řemeslníků, pak proti tomu rozhodně protestujeme! Jestlipak vědí ti, kteří si tak lehkovážně dovolují v tisku vystupovat proti V. I. Sukovi, že sám Rimskij-Korsakov za svého života vždy trval na tom, aby jeho opery dirigoval právě V. I. Suk a že příchod jmenovaného do Velkého divadla byl spojen s doporučením Rinského-Korsakova ohledně tehdy plánované inscenace „Sadka“? Tisk je velká síla a kdo jej má v rukou, může si dovolit mnohé. Ale kdo si může dovolit mnohé, ten má i velkou zodpovědnost. Na to by mnozí příliš ostří kritikové neměli zapomínat“ \*/324/.

---

\*319/. „Hlas Moskvy“ z 10. listopadu 1911.

\*320/. „Ruské hudební noviny“ № 48 z roku 1911.

\*321/. „Divadlo“ z 10. listopadu 1911.

\*322/. „Časné ráno“ z 10. listopadu 1911.

\*323/. „Studio“ № 7 z roku 1911.

\*324/. „Ruské vědomosti“ z 20. listopadu 1911.



Tento protest vyvolal pobouření ve společnosti. Jedni se rozčilovali nad drzostí členů orchestru, kteří si dovolili se postavit hudební kritice, druzí pak hájili právo sebeobranu a schvalovali dopis, který odporoval nejtendenčnějším vystoupením kritiků. Pobouřen byl i sbor, v jehož benefici bylo představení uvedeno. Pouze samotný „viník“ – Suk zůstal stranou tohoto rozruchu. Jak jsem psal už výše, nekamarádil se rád s recenzenty, s nikým z jejich kruhu se neznal a nikoho z nich také k sobě domů nezval. Rovněž o ohlasy se většinou nezajímal. K tomu se vyjadřoval takto; cituji: *« Pro mě je důležité, když jsem sám s inscenací spokojen. Cítím se dostatečně silný k tomu, abych si sám svoje chyby uvědomil. Jestliže vidím, že opera mi nesedne, nic mi neříká, pak se nikdy do ní nepustím. Žádná chvála ze strany kritiků mě nepřinutí jednat nečestně. Ať si píšou, co chtějí. Lidem je přece vlastní samolibost a nějak si peníze vydělávat musí»*\*/325/.

Avšak vrátíme se k událostem koncertní sezóny. V té době Suk hodně a plodně pracuje na celé řadě oper jako „Siegfried“, „Ruslan a Ludmila“, „Piková dáma“, „Sadko“, „Zlatý kohoutek“, „Lohengrin“, „Valkýra“, „Evžen Oněgin“, „Pskovanka“, „Faust“ a „Chovanština“...

Operu „Chovanština“ měl režisovat vynikající operní pěvec – známý Fjodor Šaljapin. Operu měl původně dirigovat ne Suk, ale jeho kolega Kuper, ale tento odmítl pracovat se Šaljapinem a odvolával se na jeho vznětlivou povahu a také na různost v chápání opery mezi nimi. Sám Suk zašel opět až do krajnosti. Už na samém počátku společné Sukovy práce se Šaljapinem se nevytvořily mezi nimi dobré vztahy. Sukovi vadilo někdy až „hulvátské“ pěvcovo chování, protože i když ten byl vynikajícím umělcem, povahu měl ale krajně nemožnou. Rozhodujícím momentem v daném případě byla právě příprava opery „Chovanština“, kdy v době zkoušek Šaljapin, bez nejmenšího důvodu, obvinil Suka z „nedbalého vztahu k povinnostem!“. I před tím docházelo mezi Sukem a Šaljapinem k různým potyčkám, přičemž původcem těchto konfliktů byl vždy právě Šaljapin. Stalo se, že během jedné zkoušky to Suk nevydržel a rozčileně odešel ze zkoušky. Ve vysvětlujícím dopise ředitelství divadla napsal: „... Vedoucí inscenace opery p. Šaljapin, který seděl za mnou v hledišti, zaplněném herci a pozvanými hosty, hlasitě vyjadřoval svoji nespokojenost s mými tempy a prováděním opery, dupáním nohou vyznačoval takt a zastavoval bez vážných příčin sbor a orchestr, a to mě samozřejmě nemohlo nechat lhostejným. Vyvrcholením bylo, když p. Šaljapin se na mě obrátil se zcela nepřipustným tónem, který nelze používat nejen v divadle, ale ani kdekoli jinde... Protože jsem byl takovým jednáním p. Šaljapina, které mě mohlo dovést ke ztrátě sebeovládání, krajně rozčilen, musel jsem odejít. Suk.“\*/326/.

Tisk, chtivý senzací, se hned pustil naplno do rozmazávání incidentu a začal vytvářet dohady, jak to všechno skončí... Ředitelství muselo povolat z Mariinského divadla D. Pochitonova, aby premiéra 12. prosince mohla být uskutečněna.

Podotýkám, že podobné incidenty se Šaljapinovou účastí nebyly vzácným jevem. Uvádím například případ s „Rusalkou“ v roce 1910, kdy Šaljapin během představení začal vyťukávat nohou takt, aby upozornil, že Havránek, který operu dirigoval, příliš zpomaluje tempo. Rozzlobeného Havránka, který o přestávce odejel domů, se pak stěží podařilo přemluvit k návratu do divadla k ukončení opery. Suk a Fjodorov tehdy jako výraz solidarity s Havránkem odmítli dirigovat opery se Šaljapinovou účastí, což jistě mělo vliv na další vývoj událostí.

I když byl Šaljapin obviňován z „hulvátsství“, nemůžeme nepřiznat, že jeho režie byla téměř vždy na velmi vysoké úrovni. Co se pak týká uvedení „Chovanštiny“, ta byla téměř jednohlasně kritiky označována jako „svátek ruského umění“ \*/327/.

---

\*325/.Lipajev I. V.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“. Archiv Státního muzea kultury M. Glinky

\*326/. Vysvětlující dopis řediteli Velkého divadla. – Archiv Velkého divadla, l. 53, sv. 58/34.

\*327/. „Ruské vědomosti“ z 4. prosince 1912.



Naštěstí všechny tyto různice a skandály se na Sukových vztazích s ředitelstvím divadla neodrazily. Důkazem pro to může posloužit podpis nové smlouvy s V. Sukem na dalších 5 let. Smlouva byla podepsána 1. září roku 1913. Sezóna let 1913-1914 byla významná pro Suka už svým zahájením. 30. srpna řídil poprvé ve Velkém divadle operu „Život za cara“. „Opera ted' přešla na p.Suka, dirigenta, v každém případě rozhodného a jistého,“ – psaly noviny, - „hudební látka vypadá vyrovnanější a čistější, tempa přibrala poněkud na živosti a zlepšila se souhra mezi orchestrem a sborem, která dosud chyběla. Z jednotlivých interpretů zmiňme novou Antonidu – paní Katulskou a nového Sabinina – pana Labinského.“\*/328/.

**Značný zájem pro výzkum představuje rovněž korespondence mezi Sukem a Nápravníkem, vztahující se k tomuto období, v souvislosti se znovuuvedením Nápravníkovy opery „Dubrovskij“ pod řízením V. Suka na scéně Velkého divadla 27.listopadu 1913.**\*/329/. Podle svědectví současníků se Sukovi tato opera velmi líbila, považoval její instrumentaci za velmi zdařilou. Instrumentaci vypracoval Nápravník s výbornou znalostí vyjadřovacích možností každého nástroje a orchestru jako celku. \*/330/. Korespondence je cenná nejen jako další doklad toho, jak si Nápravník vážil svého moskevského kolegy. V jednom z dopisů z 15.září 1912 \*/331/ Nápravník vyjadřuje svoje autorská blahopřání a rady praktika-dirigenta ke zkratkám a změnám v opeře: „...pro případ“ – píše Nápravník, - „že je nemáte zavedeny, a které přispívají jak k hudební, tak i scénické stručnosti a usnadňují práci při nastudování a inscenaci.“. „Budu velmi rád“, - dodává Nápravník, - „když budu moci strávit několik dní mezi Vámi, abych Vám všem mohl osobně vyjádřit svůj vřelý dík za znovuuvedení „Dubrovského““. Bohužel zdravotní stav nedovolil Nápravníkovi do Moskvy přijet. Mezi velkým množstvím dopisů pracovního rázu, ve kterých Nápravník a Suk posuzují čistě technické otázky, týkající se především inscenace opery, práce se zpěváky, orchestrem a podobně, bych chtěl upozornit na jeden dopis, psaný Nápravníkem 4. prosince roku 1913: „Milý Vjačeslave Ivanoviči, omlouvám se za svůj zpožděný dopis, ve kterém vyjadřuji Vám a skrze Vás i všem účinkujícím svůj vřelý dík za znovuuvedení a – podle slov L. V. Sobinova – nádherné provedení mého „Dubrovského“ na Vaší scéně v benefici sboru.“\*/332/.

Když hovoříme o Sukových koncertních vystoupeních v těchto letech, pak je třeba dodat, že na jejich četnost a intenzitu měl vliv začátek první světové války. V životě ruské společnosti se mnohé změnilo. Třebaže divadelní i koncertní sezóna v hlavním městě začala zvláště nádherně a slavnostně, společensko-politické události se nemohly neodrazit ani v oblasti divadla. Tak především z repertoáru operních divadel byly staženy Wagnerovy opery. Na plakátech Velkého divadla se stále více objevovaly názvy ruských oper – „Kníže Igor“, „Noc před Vánocemi“, „Čarodějka“, „Carská nevěsta“, „Kašcej Nesmrtelný“, „Legenda o neveditelném městě Kitěži a panně Fevronii“, „Mazepa“, „Jolanta“, „Život za cara“ a další. Kromě práce v opeře se V. Suk a další umělci z Velkého divadla účastní četných dobročinných koncertů, jejichž výtěžky jdou ve prospěch raněných, invalidů a jejich rodin.

Repertoár V. Suka v těch letech, nehledě na stažení Wagnerových oper, zůstával i nadále naplněný, vždyť Suk vedl téměř všechny ruský repertoár divadla – „Dubrovskij“, „Piková dáma“, obě Glinkovy opery a řada oper Rimského-Korsakova. Přes tento plný repertoár Suk uváděl každou sezónu novou inscenaci. Se Sukovým jménem je spojena premiéra Massene-

---

\*328/. Groševová J.: „Katul'skaja“. – Moskva, 1957, str.88.

\*329/. Nápravník E. F.: „Korespondence s V. I. Sukem“. – Centrální státní archiv literárního institutu, f. 877, úložna 1, svazek 20, lit. 13.

\*330/. Remezov I.: „Vjačeslav Ivanovič Suk“. – Moskva, 1933, str. 38.

\*331/. Nápravník E. F.: „Korespondence s V. I. Sukem“.- Centr.st. archiv lit.inst. f. 877, ú.1.

\*332/. Nápravník E. F.: „Korespondence s V. I. Sukem“.- Centr.st. archiv lit.inst. f. 877, ú.1.



tovy opery „Manon“ s účastí A. Něždanovové a L. Sobinova /11. února 1915/, „znovuzrození“ po 26-letém opomíjení opery Čajkovského „Čarodějka“ /15. ledna 1916/ a znovuuvedení v režii P. S. Olenina „Legendy o neviditelném městě Kitěži“ Rimského-Korsakova /2. prosince 1916/. Zkrátka, i přes velké vytížení se Sukovi dařilo nacházet čas pro uvádění nových věcí nebo pro znovuuvádění starých oper. To se zdaleka ne každému dirigentovi divadla daří.



### **V. I. Suk u dirigentského pultu symfonického orchestru.**

I když Sukova tvůrčí činnost byla téměř 50 let bezprostředně spojena s operním uměním, jeho činnost jako symfonického dirigenta, probíhající současně a zvláště intenzivně se rozvíjející v letech jeho práce ve Velkém divadle, rovněž zasluhuje patřičnou pozornost. Vždyť v této oblasti umění dosáhl opravdových výšin umělecké interpretace, jeho umění v průběhu mnoha desetiletí určovalo tu vysokou úroveň dirigentské kultury, která pak měla vliv na formování uměleckých principů a vysokého profesionalismu tehdy ještě mladé ruské dirigentské školy. Svými symfonickými koncerty působil V. I. Suk na výchovu nejedné generace orchestrálních hudebníků, na rozvoj uměleckého vkusu široké posluchačské veřejnosti.

Zde bych chtěl poznamenat, že symfonické dirigování se výrazně liší od operního. V symfonickém koncertu dirigent není závislý na proměnlivosti divadelních prken, nemusí se stále ohlížet na pěvce, nemusí dávat pozor na souhru mezi orchestrem a zpěváky, není nutno sledovat režisérovu záměry, podmínky scénického dění, stejně jako akustiku divadla. Symfonická hudba dává dirigentovi větší prostor, tvůrčí svobodu, ale současně vyžaduje jiné věci - jako zajímavou a přesvědčivou uměleckou koncepci, samostatnost v tvůrčím nastudování, jemnosti v interpretaci, zvládnutí formy a zpracování detailů. Současně jsou jiné i metody práce. V opeře trvá nastudování dlouhá léta; v přípravě symfonického koncertu kromě toho je třeba všechno dělat ještě také „hned“. Vzniká otázka, jaká má být koncentrace vůle, tvůrčích a uměleckých snah, aby bylo dosaženo zřetelného a nezapomenutelného výsledku – bez pěvců, dekorací, scénického dějství, které nezřídka odvracejí pozornost posluchače od orchestrálních chyb. V podmínkách jednorazového provedení symfonického díla na koncertní scéně nemá dirigent tu šťastnou možnost jako v opeře – od představení k představení zdokonalovat a prohlubovat svou interpretaci a vybrušovat svoje umění; musí výborně připravit dílo k jeho – i když možná jedinému v sezóně – představení. To nutí dirigenta jít jinými cestami a vytváří zvláštnost dirigentského stylu celkově.

Samozřejmě, že schopný dirigent, který pracuje převážně v nějaké jediné oblasti, je schopen dosáhnout neobyčejně výrazných úspěchů. Ale mnohé případy svědčí o tom, že dirigenti, kteří věnují zvláštní pozornost opeře, pak na symfonické scéně nejednou překvapí posluchače výjimečnými výkony. Sukovo umění bylo snad právě proto takovým výrazným, že v sobě obsahovalo organické spojení uměleckých myšlenek a způsobů těchto dvou oblastí dirigentské činnosti. Operní a symfonické umění se vzájemně doplňovalo a dodávalo znění oper pod Sukovým řízením symfonický rozmach, zvláštní emocionální jiskru a organičnost průběhu jednotlivých epizod a dramaturgie vcelku; současně pak Suk do interpretace symfonické hudby vnášel „divadelní“ pojetí – vokální zpěvnost kantilény, výraznou gradaci různých vrstev dynamiky a mnohé další. Žádnému z dirigentů – Sukových současníků – nebylo vlastní takové měkké „forte“, takové nejjemnější nuance v jeho „piano“. Jeho orchestr byl výjimečně pestrý a hluboký co do znění.\*333/.

Je opravdu škoda, že se nedochovaly gramofonové nahrávky orchestru, které V. I. Suk dirigoval, ale spojení operního a symfonického pojetí hudby zřejmě přivedlo V. Suka ke zcela zvláštnímu stylu dirigování, který se nepodobal ani jednomu dirigentskému stylu té doby.

Pro lepší představu bych chtěl uvést několik úryvků z hudebně-kritických článků z té doby. Je typické, že téměř všechny jsou nadšené a kladně hodnotící. Tak například, co se psalo k Sukovu provedení Mendelssohnovy předehry. „*V Sukově podání se ani jedna podrobnost autorova hudebního obrazu posluchačům neztratila. Všichni seděli jako očarovani*“. A co se psalo k Sukovu provedení symfonického obrazu „Sadko“ Rimského-Korsakova: „*Zdálo se,*

---

\*333/. „Dirižorskoje ispolniteljstvo: Praktika. Istorija. Estetika“. – Moskva, 1975, str. 311.



*jako by orchestr to dílo hrál celý život, tak jistě a zároveň klidně se pohybuje v tomto složitém díle...na tom má ohromnou zásluhu vynikající dirigent V. Suk“.*

Na počátku své činnosti na místě symfonického dirigenta – 3 roky v Taganrogu, jednotlivé koncerty v dalších ruských městech – neměl Suk k dispozici opravdu „symfonické“ síly. Poněvadž svědectví z té doby nám chybějí, nemáme možnost zjistit, jak se dirigentův talent v tomto směru rozvíjel. Ale jeho vystoupení za dirigentským pultem v letních symfonických koncertech v Sestrořecku v roce 1905, kde Suk vystupuje s velmi obtížnými a rozsáhlými programy, navíc je ještě výborně zvládá, nám může být důkazem toho, že ani v této oblasti V. Suk zdaleka nebyl nováčkem, že měl jak zkušenost, tak i návyky a dokonalou znalost repertoáru.

Stejným důkazem pro toto je i první moskevské Sukovo vystoupení ve Velkém sále konzervatoře 21. října roku 1906. Tímto koncertem získal Suk svoje místo a význam ve vedoucí skupině vynikajících symfonických dirigentů Ruska. Zajímavý je bezesporu fakt, že původně měl tento koncert dirigovat S. V. Rachmaninov. Ale ten svou účast na poslední chvíli odřekl a místo sebe doporučil právě V. Suka, kterého považoval za „člověka novátorského, výborného profesionála ve svém oboru, a navíc si jej hudebníci velmi váží“\*/334/. Zajímavý byl i program, který V. Suk pro tento koncert zvolil – Kalinnikovova První symfonie, Svensenova „Zorahaida“, Čajkovského „Bouře“ a Dvořákova předehra „Husitská“. Všichni se divili, jak Suk za takovou krátkou dobu zvládl nastudovat s orchestrem celý program. Zvládl to přesně během **tří zkoušek!** Jak se mu to podařilo? Podíváme se na vzpomínky I. Lipajeva – jednoho z pořadatelů tohoto koncertu. Ten píše: „Suk začal především „Bouří“ a zpracoval její nejtěžší místa jak co do techniky, tak co do frázování a do zvukové vyváženosti. S některými momenty zápasil dost dlouho. Pak už následovaly celé části. Teprve po takovémto zpracování přistoupil k provedení „Bouře“ jako celku. Kalinnikovovu symfonii začal V. Suk Scherzem, potom se zabýval Finálem a pak první částí. Už po zkoušce se dalo soudit, že jeho tvůrčí práce bude korunována výbornými výsledky. A nezmýlili jsme se. Publikum hned ocenilo V. Suka v nové roli symfonického dirigenta, nadchl je svým temperamentem a souhrou orchestru, růzností pojetí a promyšleností. Všechna díla pod jeho řízením, díky přístupu dirigenta, jakoby ožila“\*/335/.

Toto zaznamenal i tisk. Kritik N. D. Kaškin například, když konstatoval jako „nevýhodnou podmínku pro dirigenta“ tu okolnost, že koncert se konal ve stejné době, kdy ve Velkém divadle bylo dáváno operní představení a většinu míst v orchestru tudíž zaujímaly osoby, které nebyly příliš zvyklé na symfonické provedení, zdůrazňoval: „Koncert nicméně udělal velký dojem nejen co se týká zajímavého programu, ale i kvalitou provedení vůbec. /.../ Že se p. Suk projevil jako zkušený dirigent, to není třeba zdůrazňovat. /.../ Kromě této přednosti se p. Suk předvedl jako výborný hudebník, který rozumí kompozici a dobře ovládá orchestr, aby tím důsledně realizoval svoje pojetí i v celkovém provedení. Nový dirigent učinil vůbec velmi dobrý dojem a pokud v jeho provedení někdy byla cítit jemnost, tak zaprvé je to subjektivní dojem a zadruhé jemnost p. Suka vůbec netrpěla přehnaností výrazu, což bývá dost časté u našich současných dirigentů.“\*/336/.

V reakci dopisovatele „Moskevských zpráv“ se můžeme dočíst: „Dirigent Suk uměl dosáhnout v provedení velké jistoty a sehranosti a v mnohých případech i velmi jemných nuancí. Je na něm vidět, že je to zkušený vedoucí orchestru, který ho dovede výborně ovládat a přimět ho, aby pozorně sledoval jeho pokyny“\*/337/.

---

\*334/. Lipajev I.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“. Archiv Státního muzea M. I. Glinky, f.13.

\*335/. Lipajev I.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“. Archiv Státního muzea M. I. Glinky, f.48.

\*336/. „Moskevské listy“ z 25. října 1906.

\*337/. „Moskevské vědomosti“ z 25. října 1906.

Na konci vyprávění o Sukových moskevských symfonických začátcích uvádí Lipajev Sukův charakteristický povahový rys: „*Příští den po koncertu, když jsme my, členové vedení Společnosti přijeli poděkovat Vjačeslavovi Ivanoviči a přivezli jsme mu zároveň honorář, o kterém se v předchozích jednáních dokonce ani nezmínil, přivítal nás s velkou radostí:*

- *Vjačeslave Ivanoviči, přišli jsme Vám nejen poděkovat, ale přinesli jsme Vám také... Ale jděte, jděte!* – začal Suk protestovat a odstrkoval balíček peněz, - „*jak jenom mi můžete něco takového nabízet? Dejte všechno členům orchestru. Ti hráli včera nádherně, jako praví umělci...*“\*/338/.

V té době se hudebně společenský život v Rusku, zvláště v Moskvě a Petrohradě široce rozvětvoval, čímž byly vyjádřeny různé směry hudební kultury. Objevilo se mnoho nadaných hudebníků – absolventů ruských konzervatoří; aktivně pracovala hudební učiliště RHS, která působila ve mnoha městech země. Na pohostinská vystoupení dosti často přijížděli vynikající zahraniční pěvci, instrumentalisté a dirigenti. A když k tomu přidáme četné komorní koncerty a vynikající operní představení, pak je jasné, že ruské publikum, zvláště v Moskvě a Petrohradě, mělo možnost s kým a čím srovnávat umění symfonického dirigenta V. Suka. Tím významnější jsou nádherné ohlasy, kterými tisk jeho vystoupení shodně oceňoval.

Například v sezóně let 1906-1907 Suk úspěšně vystoupil na dvou symfonických večerech Kerzinova kroužku – 22. prosince a 2. února, kde vystřídal u dirigentského pultu samotného Rachmaninova. Tak na koncertě 22. prosince, kde Suk „*s velkým mistrovstvím a nadšením*“ \*/339/ uvedl Glazunovovu Pátou symfonii a symfonická díla Balakireva a Rimského-Korsakova, byl kritik Kaškin nadšen hlavně posledním dílem: „*Zvláště výborně a s opravdovou virtuózní nádherou bylo provedeno „Španělské capriccio“ N. A. Rimského-Korsakova. Pan Suk se vůbec projevil jako výborný dirigent nejen pro operu, ale i pro symfonickou hudbu*“\*/340/.

V jubilejní 50. sezóně RHS /1908-1909/ vystupuje Suk 15. listopadu 1908 v Petrohradě s obtížným a náročným programem, který zahrnoval Čajkovského Pátou symfonii, Lisztovu symfonickou báseň „Slavnostní tóny“, „Irskou rapsodii“ Ch. Stanforda a Třetí houslový koncert Saint-Saënsa. Provedení Čajkovského Páté symfonie, která „*v interpretaci mimořádně schopného dirigenta byla představena posluchačům ve vší své nadšené kráse, síle a výraznosti*“\*/341/, bylo vedoucími petrohradskými kritiky jednoznačně oceněno jako významná umělecká událost. /\*342/. „*Na posledním symfonickém koncertě dne 15. listopadu byla obvyklá prázdnota Velkého sálu konzervatoře nahrazena bohatou návštěvností*“, - psal jeden ze současníků. – „*Magnetem byla beze vší pochybnosti Čajkovského Pátá symfonie a dále vážené jméno jednoho z našich nejschopnějších dirigentů - p. Suka, který tentokrát poprvé vystoupil v čele předního symfonického orchestru. Dosud jsme znali p.Suka jen z operních představení a dále ze symfonických koncertů v Sestrorěcku.*“\*/343/. Dále též kritik /z „Nové doby“/ psal: „*Hudební společnost by měla angažovat tohoto schopného dirigenta pro řízení orchestrů a nespokojovat se s různými pochybnými průměry. Pan Suk nemíval v Petrohradě obvykle k dispozici dobrý nebo úplný orchestr, ale ve všech případech bylo nutno ocenit jeho talent, vkus a ohromnou praxi; s nedostatečnými silami přece jen dělal zázraky. Hudebníci ho už dávno ocenili, stejně jako ho dávno ocenilo jeho publikum*“\*/344/.

---

\*338/. Lipajev I.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“. Archiv Státního muzea M. I. Glinky, f. 50.

\*339-340/. „Ruské slovo“ z 24. prosince 1906.

\*341, 343/. „Burzovní noviny“ z 17. listopadu 1908.

\*342/. „Nová Rus“ z 17. listopadu 1908; „Nová doba“ z 18. listopadu 1908; „Petrohradské noviny“ z 17. listopadu 1908; „Petrohradské listy“ z 16. listopadu 1908; „Řeč“ z 17. listopadu 1908; „Slovo“ z 19. listopadu 1908.

\*344/. „Nová doba“ z 18. listopadu 1908.



Popularita V. I. Suka jako symfonického dirigenta stále rostla, současně s úspěchy v opeře. Kritici nejčastěji zdůrazňovali romantický patos, emocionální výraznost, živost interpretace, procítěné vyjádření hudebních obrazů a smělý vzlet tvůrčí fantazie při hlubokém pochopení autorova úmyslu a ducha díla. Upřímnost a bezprostřednost vyjádření dávaly pocit improvizace a jako magnet přitahovaly k dirigentovi i členy orchestru, stejně jako posluchače.

Je typické, že co do síly uměleckého působení začala být provedení V. I. Suka stále častěji srovnávána s uměním vzoru tehdejšího publika - Arthura Nikische. Jeden z prvních takových ohlasů se týkal Sukovy interpretace Čajkovského Šesté symfonie, jejímž nepřekonaným interpretem byl považován tento geniální maďarský dirigent. Jak psal V. Ladov, tuto symfonii uvedl Suk „s takovým nadšením a uměleckým elánem, který bezděčně přecházel na orchestr a se kterým se setkáváme pouze v interpretaci této symfonie vynikajícím Nikischem“ \*/345/. Je typické, že jednu ze svých recenzí známý ruský kritik V. G. Karatygin založil na srovnání Nikische se Sukem: „Pan Suk má s Nikischem mnoho společného. Podobně jako Nikisch je i Suk přitahován Wagnerem a Čajkovským. Podobně jako Nikisch, i p. Suk málokdy osvěžuje repertoár /.../ Mohlo by se zdát, že v tomto případě, stejně jako v Nikischově činnosti, jde o jakousi bravuru: 'vy prý si stěžujete na jednotvárnost programu, ale poslechněte si, jak jej interpretuji! Přesvědčíte se, že dobrá interpretace je stejným bohatým zdrojem umělecké emoce jako samotná hudba velikého skladatele', /.../ To mohou udělat pouze takoví geniální dirigenti, jakými jsou Nikisch a Mahler. U nás v Petrohradě o to usiluje p. Suk a je třeba přiznat, že v den své nedělní benefice se přiblížil tento vynikající dirigent k řešení tohoto úkolu tak blízko, že hranice mezi autory, interpretem a publikem se někdy dala opravdu velmi těžko rozlišit. /.../. Vrcholným bodem Umění /v plném slova smyslu/ byla předešlá k „Tannhäuserovi“. Zde se p. Suk překonal. Bylo to plné nadšení, vrcholné tvůrčí extáze, která se zmocnila všech hudebníků a posluchačů a na okamžik je všechny spojila do jedné bytosti o mnoha hlavách s jedním srdcem a jednou duší!“ \*/346/.

Sukovo interpretační umění symfonického dirigenta bylo na stránkách tisku mnohými hudebními kritiky nejednou zmiňováno. Z pestré mozaiky novinových recenzí a poznámek z těch let se nám tvůrčí obraz V. Suka rýsuje dosti zřetelně. Uvedu jen několik recenzí. Tak N. Rossovskij psal: „On nejen mává hůlkou jako dobrá polovina našich dirigentů, ale je to vášnivý, velmi zapálený hudebník, schopný přenést své zanícení na publikum...“ \*/347/. A teď názor A. Šingareva: „Nehledě na své už téměř dvacetileté dirigování operních představení, neztratil p. Suk na mladickém zápalu a svěžesti svého talentu, nestal se ustrnulým řemeslníkem a rutinérem....“ \*/348/. A ještě názor V. Kolomijceva: „...Sukův ohnivý temperament ve spojení s jeho strážlivou hudebností se přenášel i na spouinterprety, a také na posluchače“ \*/349/. „Svou dovednou uměleckou jemností představil p. Suk novým svěžím a zajímavým způsobem Schumannovu První symfonii“ \*/350/.

Všechny tyto ohlasy se vztahují hlavně na koncerty, které V. Suk uváděl v Sestrorěcku, kde řídil symfonické koncertní sezóny dlouhou dobu. Právě v Sestrorěcku, podle názorů mnohých ruských badatelů v oblasti Sukovy činnosti, se tomuto podařilo plně objevit a využít jeho talent symfonického dirigenta. Mnozí hudebníci, se kterými V. I. Suk pracoval, vděčně a s úctou vzpomínají na svoji spolupráci s ním a nazývají ho bez přikrašlování velikým dirigentem. Znamý hudebník J. V. Volf-Izrael se o něm vyjadřuje takto: „...hudebníci viděli ve V. I.

---

\*345/. „Petrohradské listy“ z 10. srpna 1907.

\*346/. „Řeč“ z 22. července 1909.

\*347/. „Petrohradské listy“ z 1. května 1905.

\*348/. „Řeč“ z 23. června 1906.

\*349/. „Oko“ z 18. srpna 1906.

\*350/. „Dvacáté století“ z 18. května 1906.

*Sukovi svého opravdového učitele; byl to jeden z největších umělců a současně jeden z největších našich učitelů*“\*/351/.

Když mluvíme o příčinách úspěchů Sukovy práce, chtěl bych říci, že za těmito úspěchy stálo především pracovní úsilí, obdivuhodná pracovní výkonnost, jakož i náročnost k sobě a ke druhým. Suk nemohl nechat bez povšimnutí kažení stylu díla a nesouladu ve hře. Stále vystupoval za vysokou orchestrální interpretační kulturu, netrpěl nedbalostí, nepřesností ve zvuku, nepořádností a faleš. Věc, které sloužil, pro něho byla posvátná. Proto i výsledky byly vynikající. Jak se dočteme v jedněch z novin, „*díky pozoruhodně jisté a jasné souhře, nádhernému nárůstu dynamické síly a známému zápalu, který se projevuje bez ohledu na zdrženlivý a klidný – na pohled – dirigentův pohyb / Sukův takt není rázný, nýbrž řídí veškerou souhru zdůrazňováním hlavních detailů v ní/, - dílo v jeho takovémto podání získává, z prvního do posledního taktu, na plastičnosti, ucelenosti a celkovém smyslu*“ \*/352/.

Podle svědectví současníků byl Sukův způsob dirigování velmi prostý. Zcela postrádal vnější efekty a jakoukoliv vyumělkovanost. Všechno bylo podřízeno hlavnímu, základnímu cíli, kterým bylo dosažení takové síly a takového znění, které mu napovídala jeho bohatá fantazie a jemný hudební vkus. Pomocí jednoduchých vnějších prostředků dosahoval těch nejbohatších uměleckých výsledků. Jedním z charakteristických rysů Sukovy dirigentské techniky bylo používání širokých vmachů. To, co se obvykle diriguje na čtyři doby, on často dirigoval na dvě, co se obvykle diriguje podle osmin, on často dirigoval tak, že ukazoval jenom čtvrtky – například v kvintetu „Pikové dámy“ nebo v kánonu „Ruslana a Ludmily“. Hudebníci si jasně vzpomínají na jeho vysoko zdviženou levou ruku – v takových případech V. I. Suk požadoval od orchestru odstíny průzračného lehkého znění – tak zvané *piano* nebo *pianissimo*, které se u něho vyznačovaly výjimečným a současně zcela přirozeným efektem.

V. I. Suk vždy pečlivě studoval partituru doma a ve všech orchestrálních partech si poznamenával svoje umělecké představy. Proto, ať byl kdekoliv, se snažil získat noty – partitury, klavírní výtahy, orchestrální party. Kvůli tomu byla ve smluvních podmínkách, uzavíraných mezi Sukem a operními divadly nebo symfonickými společnostmi vždy uváděna – na Sukovu žádost – garantovaná částka na získání jemu potřebných partitur. Některým lidem se to zdálo jako domýšlivost a Sukova snaha povyšovat se nad ostatní dirigenty, zatímco rozumní lidé chápali, že právě takovými detaily začíná profesionalismus a ta nejvyšší hudební kultura.

Když jsem přistupoval k práci na této kapitole, snažil jsem se najít co možná nejvíce informací, ve kterých by byla zachycena Sukova práce ve svědectvích jeho současníků. Podle mého názoru jsou jednou z nejcennějších vzpomínek na Suka zápisky jeho žáka a pozdějšího vynikajícího dirigenta Borise Chajkina: „*Vjačeslav Ivanovič přicházel na zkoušky perfektně připraven, nejen to, on i osobně „připravoval“ všechny orchestrální party. Tak vznikala zajímavá psychologická situace: Suk ještě ani nepřišel na zkoušku, a noty už ležely na pultech. Při otevření partu vidí hudebník nejen tištěný duplikát svého partu, ale i ty zvláštnosti, kterým dirigent věnuje zvýšenou pozornost; vidí, že právě v jeho partu je některým prvkům věnován zvláštní význam. Dirigent sice tady ještě není, ale hudebník už jakoby vstoupil do kontaktu s ním. Hudebníci v orchestru, jak jsem to mohl pozorovat na Sukových zkouškách, prohlíželi party nejen ze zvědavosti, ale jakoby prověřovali svoje síly a představovali si dosti určitě, co od nich bude Suk vyžadovat. Proto přípravný, předzkouškový proces měl trochu nezvyklý ráz, což si možná neuvědomoval ani sám Suk!*

---

\*351/. Zápis z divadelní schůze, věnované památce V. Suka / ze dne 15. ledna 1933/. – Muzeum Státního Akademického Velkého divadla v Moskvě. – Složky 6-7.

\*352/. „Ruské hudební noviny“ z roku 1905, № 25-26.

Na začátku zkoušky Suk nikdy nepřehrával dílo nebo některou část dějství opery celkově, jenom proto, aby si orchestr přečetl noty a zorientoval se v notovém textu. Vyžadoval bezpodmínečné provedení hned napoprvé. I v těžkých pasážích, pokud došlo k nějakým zdržením, se Suk velmi hněval. Jeho přísný pohled probodával celou skupinu a bez mýlky spočinul na těch, kteří byli viníky chyby. Málokdy na někom ze skupiny žádal, aby hrál jednotlivě. Neposkytl ani vteřinu na rozmyšlenou a opakoval znovu a znovu - a napovídal, když to bylo nutné – smyky nebo prstoklady. Velmi rychle se vykrystalizovalo bezvadné unisono /.../.

Sukovy požadavky měly konkrétní formu a směřovaly na určitou adresu. Proto každý hudebník cítil, že v dané chvíli se dirigent obrací právě na něho. Vjačeslav Ivanovič dobře znal zvláštnosti každého nástroje, jeho možnosti, ale současně znal taky dobře každého interpreta /.../. Vzpomínám si na zkoušku „Letu Valkýr“. Hráli jsme nádherně! Najednou nečekané zastavení: *fp se nedělá, nebo téměř se nedělá*. U Suka to vyvolalo ne prostou poznámku, ale přímo hněv – *vždyť ta nuance, uvedená v notách, mohla být vidět i v dirigentově vzmachu*. Měl za to, že z tohoto důvodu by žádná zdržení neměla být. Po každém zastavení Suk nazýval písmeno nebo číslici a hned zvedal ruku ke vzmachu, aniž by komu dal možnost se vzpamatovat. Po takovém přerušení zkouška pokračovala z místa, které se stalo pro něho důvodem k poznámce. Proto nebylo obtížné připravit se k nástupu ještě během těch poznámek/.../.

Ladění představovalo pro hudebníky vždy poněkud problém, a proto ještě před začátkem zkoušky doladřovali všechna kritická místa. Proto orchestr zpravidla dobře zněl. Pokud pak došlo v intonaci k nějakým nesprávnostem, Suk, aniž by zastavoval orchestr, natáhl ruku směrem k nástroji – původci nepřesnosti a řekl „*fis výš; A níž*“. To se dělalo okamžitě, jakmile vznikl akord, bez jakéhokoliv váhání a hledání. Suk měl nejen výborný sluch, ale i zvláštní dirigentský sluch, jak bychom dnes řekli – „stereofonní“/.../.

Nejtypičtější na Sukových zkouškách byla jejich intenzita – udržoval všechny v neustálém tvůrčím napětí. Zkoušky byly neobyčejně výkonné. Pro zahájení tvůrčího pracovního procesu Suk nepotřeboval žádnou zvláštní přípravu. Do práce se zcela nořil již od prvního vzmachu dirigentské taktovky. Tak tomu bylo jak na představeních, tak i na zkouškách“.\*353/

Ať vystupoval kdykoliv, ať pracoval s jakýmkoliv orchestrem – v Sestrorěcku, v Moskvě nebo Petrohradě – všude usiloval o to, aby hudebník nebyl jenom pasivním interpretem „pod taktovkou despotickeho dirigenta“. Protože sám byl hudebník s velmi vysokou kulturou, snažil se vždy ve členu orchestru „probudit“ umělce, tvůrce, zažehnout v něm oheň nadšení a celé kolektivní umění zaměřit patřičným uměleckým směrem. Možna, že právě v tomto spočívalo hlavní tajemství Sukovy metody.

Jeho náročnost, o které se vyprávěly legendy, se prolínala s důvěrou k hudebníkům, s úctou k jejich zkušenostem, hudebnímu citění a umělecké intuici. Ne náhodou bylo v jedné z recenzí poznamenáno, že tento vynikající dirigent dovede při interpretaci i těch nejsložitějších symfonických děl „*pozvednout i toho nejobyčejnějšího interpreta v orchestru na svou úroveň*“.\*354/.

Možna, že „celkové přehrání“ Suk potřeboval kvůli mobilizaci pozornosti, probuzení tvůrčí aktivity hudebníků, aby u nich dosáhl nejen plného soustředění, ale – a to především - uvědomělého hudebního výkonu. A kontakt mezi dirigentem a orchestrem vznikl ne na úrovni podřízení, ale na vyšší základě - na spolupodílnictví na výkonu. Proto se dokonalá akademická přísnost v jeho vystoupeních na koncertech tak organicky prolínala s velkou vnitřní svobodou a nenuceností v hudebním výkonu, s nadšením a temperamentem, kterým

---

\*353/. „Sovětská hudba“, 1961, № 11.

\*354/. „Nová doba“ z 2. července 1910.





Suk zaujal všechny. Na základě výše uvedených údajů je možno s jistotou říci, že Sukovi byla vlastní podivuhodná síla umělecko-psychologického působení. Hudebníci ho měli rádi, dobře chápali jeho způsob dirigování, ale zvláště dávali pozor na jeho mimiku. „*Nesledovali jsme pozorně jenom dirigentovy pohyby rukou, dávali jsme pozor na výraz jeho očí, na každý pohled na určitého hudebníka*“, - zdůrazňoval Volf-Izrael.\*355/.

Když se vrátíme ke stylu práce V. I. Suka, pak je třeba říci několik slov o tom, jak rád sestavoval repertoár. Jednotlivá díla hrál v sezónách několikrát, což mu dávalo možnost pilovat svoje mistrovství a prohlubovat interpretaci. V jeho provedení tak nejednou zazněla Třetí, Pátá a Šestá Beethovenova symfonie, Čtvrtá, Pátá, Šestá symfonie a symfonie „Manfred“ Čajkovského, Borodinova První a Druhá symfonie, První a Pátá symfonie Glazunova, Haydnova symfonie G-Dur a Mozartova symfonie g-moll. Významné místo v repertoáru zaujímala západoevropská romantika – Schubertova Sedmá a Osmá /“Nedokončená“/ symfonie, Schumannova První symfonie, Mendelssohnova Čtvrtá /„Italská“/ symfonie, Berliozova „Fantastická“ symfonie, Brahmsova Druhá symfonie, dále pak Goldmarkova symfonie „Venkovská svatba“, Raffova „V lese“, Svensenova Druhá symfonie a Sibeliova První symfonie.

Ale Suk nezapomínal ani na novou hudbu. V jeho programech vystupuje symfonická báseň R. Strausse „Don Juan“, stejně jako novinky z ruské hudby – Rachmaninovova Druhá symfonie a Skrjabinova Druhá symfonie.

A to je pouze část toho velkého úkolu, který si předsevzal Suk – propagátor a pěstovatel vysokého uměleckého vkusu posluchačů. Kromě výše uvedených děl nechyběla na koncertních plakátech se Sukovými koncerty jména Čajkovského, Rimského-Korsakova, Wagnera a Liszta. Čajkovského díla znějí jedno za druhým – v roce 1905 Třetí a Čtvrtá svita, serenáda pro smyčce, předehra „Hamlet“ a „Italské capriccio“; v roce 1906 k nim přibyla fantazijní předehra „Romeo a Julie“, „1812“, „Bouře“, v roce 1907 pak „Francesca da Rimini“ a v roce 1909 symfonická báseň „Fatum“. Jako velký mistr a svérázný hudební umělec Suk neméně často uváděl díla Rimského-Korsakova, která se mu podle obecného mínění současníků zvláště dařila, jde o symfonický obraz „Sadko“, „Ruské Velikonoce“, „Antar“, svita z opery „Zlatý kohoutek“ a úryvky z oper.

Často zněla též hudba Glinky, Dargomyžského, Serova, A. Rubinštejna, Balakireva, Musorgského, Borodina, Tanějeva, Kjuiho, Glazunova, Arenského, Kalinnikova, Vasilenka, Grečaninova, Rebikova a Ippolitova-Ivanova. Dále Suk výborně uvedl díla Ljadova „Baba Jaga“, „Kikimora“, „Začarované jezero“ a „Hrací skříňka“. Současníci zdůrazňovali Sukovu zvláštní svěžest a čistotu při interpretaci děl, která už zazněla mnohokrát.

Suk se snažil seznamovat posluchače i s novými díly. Tak na jednom z koncertů v srpnu roku 1913 zařadil do programu díla skladatelů Arendse, Kopt'ajeva, Vyšněgradského, Alferakiho a Čerepnina. V tomto úsilí pokračoval Suk i nadále. Jeho žák – dirigent B. Chajkin vypráví, jak pečlivě přistupoval Suk dokonce i k interpretaci studentských děl, jak tomu bylo v případě uvedení symfonické básně studenta V. Krjukova v roce 1925 \*356/.

V Sukových programech současná hudba, odrážející nové směry, nezaujímal velké místo. V jednom z novinových interview Suk s jemu vlastním humorem vyjádřil takto svůj názor: „*Víte, já jako dirigent musím mít rád jakoukoliv hudbu a takový musí být i můj dobrý vztah k ní. V tomto směru se role dirigenta podobá roli „hrobníka“, který pohřbívá všechny stejně. Ale abych byl upřímný, tak Vám musím říct, že zbožňuji starou hudbu a dobrou tvorbu vůbec.*

---

\*355/. Zápis z divadelní schůze, věnované památce V. Suka / ze dne 15. ledna 1933/. – Muzeum Státního Akademického Velkého divadla v Moskvě.- Složky 3-7.

\*356/. „Sovětská hudba“, 1961, № 11, str.103.

*Nová hudba promlouvá jenom k rozumu, ale k srdci ne* <sup>\*/357/</sup>.

Hudba romantiků, ruská hudba, ke které byl vychován, promlouvala k jeho srdci opravdu velmi silně. Kritika a publikum se shodovaly ve zdůrazňování Sukova barvitého provedení Wagnerových děl a Lisztových symfonických básní. Tato provedení podle nich byla plná zvláštního nadšení a vzrušení a diváky plně zaujala.

Zvláštní místo v Sukově repertoáru zaujímal hudba jeho rodných Čech, v prvé řadě díla Smetanova a Dvořákova. Podle dochovaných svědectví, v Sukově provedení zazněla některá díla výše uvedených autorů ještě v Taganrogu a Charkově <sup>\*/358/</sup>. Ještě v době svého mládí, Suk, který už tehdy obdivoval Smetanovo umění, napsal na klavírním výtahu opery „Libuše“ tuto poznámku: „*Tohle je jeden z nejlepších vzorů hudební kultury vůbec, bohužel dodnes nedoceněný a světu neznámý. Ale co znamená pro génia svět – vždyť on sám je celý svět. Váša Suk, 15.1.1885*“ <sup>\*/359/</sup>.

Úryvky ze Smetanových oper a jeho symfonické básně zaujaly pevné místo v Sukově repertoáru. Ještě v době svého působení v Charkově Suk po pozvání do Kyjeva připravil pro tamější Slovanskou společnost program, do kterého zařadil Smetanův „Vyšehrad“, Dvořákův Slovanský tanec № 2, Želenského „V Tatrách“ dále díla Čajkovského a Glinky. Interpretaci provedl tak výborně, že podle vyjádření jednoho současníka „*všechna slovanská díla byla vysoce oceněna*“ <sup>\*/360/</sup>.

V jednom z prvních koncertů v Sestrorěcku v roce 1905 Suk dává úvod k opeře „Libuše“, v roce 1906 předehru k opeře „Prodaná nevěsta“ a symfonickou báseň „Vltava“ B. Smetany. V roce 1907 pak pod jeho řízením nadšeně zní symfonie Antonína Dvořáka „Z Nového světa“, ke které o něco později je přiřazena skladatelova Druhá symfonie.

Jak známo, dirigent E. F. Nápravník vystupoval v symfonických koncertech poměrně málo, je tedy bez nadsázky možno říci, že právě V. I. Suk jako symfonický dirigent se zasloužil o popularizaci a vytvoření prvotřídních vzorů interpretace a upevnění tradic provádění Smetanovy a Dvořákovy hudby v Rusku. Jeho propagace děl českých autorů, včetně mladých, přispívala ke značnému zvýšení zájmu o českou kulturu a hudbu v Rusku. Kromě toho pak, ruští dirigenti působící se Sukem - mladší než on - se ve své interpretaci slovanské hudby, zvláště pak hudby Smetanovy a Dvořákovy, ve své činnosti řídili provedením a podáním V. I. Suka. Toto podání a interpretace vynikalo hloubkou vystižení národního stylu, svérázností a barevností interpretace charakteru obrazů a celkových rysů interpretace.

V šíři repertoáru se projevoval rys, charakteristický pro Sukovu snahu o hudební osvětu. Nekladl si za úkol předvést ve „zjednodušených“ koncertech – například - všechny symfonie Beethovenovy a Čajkovského. V jeho symfonických koncertech se dosti často objevovala i v té době málo uváděná hudba polská – Chopin, Noskowski, Moniuszko a Paderewski; z norských skladatelů Svendsen a Grieg; z finských Sibelius; z Anglie a Irska díla skladatelů Elgara a Stanforda. Tuto hudbu uváděl Suk ve svých koncertech spolu s hudbou ruskou nebo francouzskou – skladatelů Saint-Saënsa, Masseneta, Delibese, Thomase, Chaussona, Francka, Laloa a Ravela, čímž rozšiřoval obzor posluchačů. Vysoká tvůrčí schopnost V. Suka prožívat hudbu pomáhala současně nezasvěcencům proniknout do jejích zvláštností.

---

<sup>\*/357/</sup>. „Sufljor“ z 10. listopadu 1885.

<sup>\*/358/</sup>. Uherek Z.: „Kladenský rodák Váša Suk národní umělec RSFSR“. – Praha, 1963, str.42

<sup>\*/359/</sup>. Uherek Z.: „Kladenský rodák Váša Suk národní umělec RSFSR“. – Praha, 1963, str.14

<sup>\*/360/</sup>. Uherek Z.: „Kladenský rodák Váša Suk národní umělec RSFSR“. – Praha, 1963, str.43

Do symfonických koncertů Suk nejednou zařazoval i vystoupení sólistů, jak pěvců, tak instrumentalistů. Takoví vynikající pěvci jako například M. Insarovová, I. Tomars, A. Labinskij, L. Sobinov a G. Pirogov si pokládali za velkou čest vystupovat v koncertech se Sukem. Vždyť všichni pěvci věděli, že když už se Suk ujal doprovodu zpěvu, pak zdůrazňoval – stejně jako v opeře – všechny charakteristické vlastnosti hlasu a uměleckou individualitu pěvce. V tomto směru měl přece velké zkušenosti.

Sukovy programy byly vždy zajímavé a obsažné. Toto jeho současníci stále zdůrazňovali. Při sestavování programů z hudby různých autorů Suk usiloval o předvedení jedné hudební epochy z různých pohledů, přičemž věnoval pozornost kontrastnímu srovnávání děl. Tento kontrast byl i větších rozměrů – šlo o srovnání klasické a romantické hudby, ruské školy se zahraničními školami, velkých symfonických cyklů s díly jiných forem – symfonickými básněmi a miniaturami, operními úryvky a instrumentálními koncerty.

Od hudebníků to pak vyžadovalo „převtělení“ při tlumočení charakteru, struktury a obsahu děl, zájem posluchačů to pak podporovalo určitou uměleckou myšlenkou, střídáním hudebních dojmů, samozřejmě při značném poznávacím zájmu a estetickém zážitku.

V monografických večerech se Suk snažil představit bohatství a pestrost duchovního života autora, vysoké životní ideje, ztělesněné v jeho tvorbě. Zvláště zajímavé byly Sukovy Wagnerovy večery, na kterých interpretoval úryvky z oper, předehry a doprovázel pěvce. Na těchto večerech – podle svědectví současníků – dosahoval nejvyššího interpretačního mistrovství. Tyto večery se těšily u publika velké oblibě.

Ve své osvětové činnosti Suk pokračoval – po své předchozí činnosti v menších městech - v Moskvě. Zde v té době kolektiv Velkého divadla založil zvláštní orchestr pro letní symfonické koncerty v Sokolnících /tyto koncerty se tam konaly od roku 1893/. Koncerty byly určeny pro široký okruh milovníků hudby. Začínaly ve velmi skrovných finančních podmínkách a byly jakousi materiální pomocí pro členy orchestru, kteří v období válečných událostí byli zbaveni jakékoliv vedlejší možnosti výdělků. Tyto koncerty trvaly po dobu třech sezón – v letech 1915, 1916 a 1917.

Tyto koncerty získaly širokou společenskou odezvu a brzy se staly u moskevského publika neobyčejně populárními, poněvadž toto publikum bylo zbaveno svých oblíbených koncertů v RHS a Filharmonické společnosti – v letech 1915-1916 tyto společnosti totiž nepořádaly ani jeden symfonický koncert, Sloupový sál Šlechtického shromáždění a Velký sál konzervatoře sloužily pak jako vojenské lazarety. Zatímní orchestr sestával ze sedmdesáti výborných hudebníků, vychovaných pod Sukovým vedením do té doby ve Velkém divadle. S orchestrem velmi rádi vystupovali známí umělci: A. Něždanovová, V. Petrov, N. Obuchovová, D. Smirnov, klavírista N. Orlov a houslista B. Sibor. Skromný Suk se nechtěl příliš zdůrazňovat a pozval ke spolupráci celou řadu výborných dirigentů, mezi nimi E. Kupera, N. Golovanova, G. Varliča, N. Malka, A. Orlova, A. Arendse a mnohé další.

Soudě podle reakcí tisku, Suk výborně uvedl symfonická díla Smetanova, Dvořáka, Čajkovského a Berlioze a byl pěvcům výborným doprovodem. Podle svědectví mnohých současníků bylo toto období dobou rozkvětu V. Suka jako hudebníka a dirigenta.

Ve 20. letech Suk častěji pobýval v Petrohradě. Jezdil tam s koncerty a dirigoval opery v letech 1924, 1925, 1926 a dalších. Obyvatelům Petrohradu zůstaly v paměti zvláště koncerty z prosince roku 1926. Kromě třech monografických programů z děl Čajkovského, Wagnera a Liszta byly jednotlivé koncerty věnovány hudbě ruské – Borodin, Rimskij-Korsakov, Musorgskij, Dargomyžskij, dále pak skladbám francouzských autorů – Berlioz /„Fantastická“ symfonie/, Franck /Symfonické variace pro klavír s orchestrem/, Ravel /svita z baletu „Dafnis a Chloe“/. Ravelova svita z baletu a rovněž Sukovo provedení hudby I. Stravinského na koncertu 6. ledna 1926 hovoří o tom, že Suk až do poslední chvíle pokračoval

v obohacování svého repertoáru tehdejší současnou hudbou.

V dalším období pak symfonické dirigování spolu s činností ve Velkém divadle a v Divadelním studiu K. S. Stanislavského nabírá v Sukově životě na významu. Mnoho let stále diriguje koncerty orchestru Velkého divadla, Konzervatoře, Moskevské a Petrohradské filharmonie, Rozhlasového centra, dále také zvláštní koncerty pro méně majetné občany. Se Sukovým uměním se seznamují další posluchači a generace posluchačů. Co například píše o dirigentu Sukovi té doby jeden z nejznámějších dirigentů Leo Ginzburg: *„Nikdy nebyl Suk tak milován a vážen jako právě v posledních letech svého života. Byl nadšencem všude, kde pro něho byla opravdová interpretační tvůrčí práce. Jakmile se trochu zotavil po mozkové mrtvici, dal se znovu do práce. Nemohl vystupovat po schodech, nosili ho na židli, ani nemohl vystupovat na scénu, dva nebo tři hudebníci ho zvedali. Toto nadšení, tato kypící tvůrčí energie v zesláblém těle publikum a orchestr velmi dojímaly. Nikoho v posledních letech publikum s takovou pozorností neposlouchalo, od začátku do konce jako právě jeho. Proto každé jeho vystoupení bylo velkou hudební událostí, každý koncert se stával hudebním svátkem, každé představení probíhalo s tvůrčím zaujetím za napjaté pozornosti všech přítomných. Byl to opravdu poslední představitel hudební kultury konce 19. století. Ne „otec“ naší generace, ale její „dědeček“. Představitel toho „dědictví minulosti“, od kterého bychom se měli učit a které si máme osvojit“*\*/361/.

Když se vrátíme k sezóně let 1917-1918, pak je třeba zmínit, že celému kolektivu Velkého divadla a V. Sukovi zvláště velmi zkomplikovala život nová moc v Rusku v čele s Komunistickou stranou. Tito noví „hospodáři v zemi“, z nichž většina neměla žádné hudební vzdělání, zasahovali do práce divadla podle toho, jak to považovali za vhodné. Tak jistá J. Malinovská, která byla jmenována novou vládou komisařem pro všechna moskevská divadla, ve svém příkaze žádala od režisérů Velkého divadla, aby z repertoáru byly vyřazeny „buržoazní“ opery - „Carmen“, „Evžen Oněgin“, a „La traviata“, které – podle jejího názoru - „nebyly pro dělnické a rolnické publikum nezbytné“. Bohužel takových „nařízení“ bylo velmi mnoho a práce v divadle byla v podstatě utlumena. Ke cti V. Suka je třeba říci, že i v podmínkách diktatury proletariátu pokračoval ve své práci ve prospěch Velkého divadla a ruského umění. Pro něho nebylo důležité, kdo je momentálně u moci; jeho hlavní náplní celého života byla hudba ve všech svých formách, a proto taky dosáhl na žebříčku „hudebního Olympu“ té nejvyšší příčky.

Je paradoxní, že nová státní moc z jakéhosi důvodu považovala Suka za svého přívržence. Pozvání k jeho vystoupením na koncertech pro pracující, vojáky, námořníky a komunistické představitele se jen sypala. On samozřejmě nemohl odmítnout, bylo mu známo, jak nová moc s těmi, kdo odmítli, jedná. Suk se zkrátka bál své fyzické likvidace. Jeho situaci mu poněkud ulehčovala ta skutečnost, že pro „nové pány“ byl vlastně cizinec, a s těmi bylo nutno přece jen jednat opatrněji. Pro Sověty byla mezinárodní prestiž země velmi důležitá, proto tedy – podle mého názoru – se Sukovi podařilo přežít v této době, tak těžké a zvláštní pro celé Rusko.

V prvním roce po Říjnu /1917-1918/ nové vedení divadla ponechalo v platnosti smlouvu se Sukem, uzavřenou roku 1913. 1. září 1918 lhůta této smlouvy vypršela a 20. srpna V. I. Suk podepisuje už zcela novou smlouvu – prozatím na rok – se Správou státních divadel RSFSR. Pro dirigenta to byla těžká sezóna: v důsledku strádání a nouze v celé zemi byl repertoární plán divadla nejednou přepracováván a doznával velkých změn; některá upřesnění a změny v repertoáru bylo třeba dělat „za pochodu“.

Přes toto obtížné období se Sukovi podařilo zařídit, že v repertoáru Velkého divadla se znovu objevily Wagnerovy opery, které v něm chyběly nebyly od doby první světové války.

---

\*361/. Ginzburg Leo: „Izbrannoje“. – Moskva, 1981, str. 60.

Bohužel opera „Zlato Rýna“ byla uvedena pouze devětkrát, opery „Valkýra“ a „Lohengrin“ ještě mnohém méně – jenom třikrát. Za tímto nízkým počtem představení uvedených oper stálo nové vedení divadla, které soustavně zasahovalo do otázek repertoáru. A za neplnění pokynů hrozilo Velkému divadlu uzavření. Právě z tohoto důvodu se museli režiséři divadla a V. Suk nejednou podřizovat takovýmto pokynům shora. Co si o tom tito v daný moment mysleli a co cítili, o tom historie bohužel mlčí. Mnozí umělci si začínají uvědomovat, že pokud nezmění styl své práce, nebudou moci prostě vystupovat. Proto přistupují na rozhodnutí o tvůrčím svazu se svými kolegy z Moskevského akademického uměleckého divadla /MCHAT/. 28. prosince 1918 se tedy ve Velkém divadle konalo opravdu historické setkání dvou kolektivů, které bylo základem bohaté tvůrčí spolupráce. V souvislosti s tím, je třeba zdůraznit, že tvůrčí spolupráce V. Suka a K. S. Stanislavského znamenala ohromný přínos do rozvoje ruské kultury, tento přínos ale bohužel zůstal zatím nedocenen.

Rok od roku Sukova autorita ve společnosti a jeho aktivita roste. 20. dubna 1918 se účastnil schůze hudebních představitelů Moskvy společně s celou řadou známých umělců, mezi nimi například A. Goldenveizerem, A. Orlovem a B. Siborem. Projednávala se otázka organizace koncertů v létě téhož roku v Moskvě. Představitel orchestru Velkého divadla při svém vystoupení na této schůzi řekl, že orchestr Velkého divadla plně souhlasí se svou účastí na této práci a plánuje čtyři koncerty týdně. „*Plán naší umělecké činnosti představuje čtyři typy koncertů – symfonický, polosymfonický, populární a lidový*“<sup>\*362/</sup>. V. I. Suk se účastnil těchto koncertů v Novém letním divadle / „Akvarium“/.

V květnu roku 1919 se V. Suk stává členem Uměleckého kolegia pro otázky umění a projednání platů uměleckých pracovníků při Ústředním odborovém svazu pracovníků kultury. Kromě V. Suka byli v komisi i někteří další Češi – mezi nimi U. Havránek; členy komise byli i mnozí významní hudebníci Ruska – F. Šaljapin, L. Sobinov, S. Kusevickij, K. Stanislavskij, V. Němirovič-Dančenko a M. Ippolitov-Ivanov. Už samotné zařazení V. Suka do takovéto komise svědčí o velké vážnosti, které se u svých kolegů těšil. Vždyť každé z výše uvedených jmen představuje celou epochu v ruské kultuře, byli to lidé vysoké mravní a duchovní kultury a jméno V. I. Suka se řadí po právu k těmto jménům.

Sezóna let 1919-1920 byla jednou k nejkomplicovanějším v životě nejen Suka ale i v práci celého Velkého divadla. V zemi, která hladověla a mrzla, nebyl vhodný čas na návštěvu divadel a poslech hudby. Země se dostala do úplného úpadku. Ve Velkém divadle se netopilo, mnozí hudebníci orchestru a pěvci spěšně opouštějí zemi, poněvadž se obávají perzekucí ze strany „rudých“. Zde musíme ještě jednou obdivovat odvahu V. Suka, který se nazalekl nové státní moci a pokračoval ve své práci. Proto také sezónu let 1919-1920, která byla zahájena operou „Ruslan a Ludmila“ pod Sukovým řízením, je možno směle pokládat za Sukovo opravdové osobní hrdinství, stejně jako za hrdinství hudebníků orchestru a pěvců Velkého divadla, kteří v zemi zůstali a vytrvali. V této přetěžké sezóně se Sukovi podařily ještě tři úspěchy, a sice uvedení opery „Boris Godunov“ se Šaljapinem v hlavní roli a oper „Piková dáma“ a „Kníže Igor“ / první v únoru, druhá v dubnu roku 1920/. Kromě toho Suk pokračoval v organizaci symfonických koncertů, čímž vyvolával hněv nové státní moci.

Podle mínění „rudých“ měla být divadla vůbec zavřena a umělci převedeni na jiná pracoviště. A uvádění symfonické hudby Čajkovského, Rachmaninova a Skrjabinova bylo vůbec zakázáno, prý pro její dekadentnost! V takových podmínkách pak Suk vlastně pracoval až do konce svého života. Jak tím trpěl, to nikdo asi neví.

Nicméně přes stálý tlak ze strany úřadů, přes tajnou nespokojenost s novou mocí, Suk navenek dělal, jako by všechno bylo v úplném pořádku. Překážky, které byl nucen překonávat <sup>\*362/</sup>. „Hudební život Moskvy po říjnové revoluci“. – Moskva, 1972, str.267.



v práci, mu dokonce pomáhaly. Jeho tvůrčí aktivita překonává jakoukoliv představu. Tak v sezóně let 1920-1921 samotná opera „Piková dáma“ zazněla sedmnáctkrát. Všechna tato představení dirigoval samozřejmě V. Suk. Ale to ještě není všechno. Ve stejné sezóně Suk uvedl pod svým vlastním dirigentským řízením opery „Pohádka o caru Saltanovi“ – dvanáctkrát, „Carská nevěsta“ – desetkrát, „Lazebník sevillský“ – sedmkrát a „Sadko“ a „Lakmé“ – každá pětkrát. Kromě toho byla dvaadvacetkrát dávana Borodinova opera „Kníže Igor“. Suk pokračoval i v práci na novém repertoáru pro symfonické koncerty. Celkem Suk v sezóně let 1920-1921 uspořádal dvacet devět symfonických koncertů a jedenapadesát komorních večerů. A to všechno v podmínkách, kdy umělci téměř doslova neměli co do úst! Ve svých vzpomínkách píše operní umělkyně A. Něždanovová: „*Někdy, když jsem jeli na pohostinská vystoupení do jiných měst, museli jsme sedět na voze s pytlí brambor, protože to bylo to jediné, z čeho jsme mohli být živi, nic jiného k jídlu nebylo...*“\*/363/.

Sezóna let 1920-1921 představovala pro V. Suka dvě výročí: prvním bylo čtyřicet let jeho uměleckého působení v Rusku, druhým pak na konci roku 1921 bylo jeho životní výročí – 60 let. Nové vedení Velkého divadla – zde je třeba je pochválit – se rozhodlo oslavit tato výročí se vši tehdy možnou nádherou a vážností. První pocta byla Sukovi vzdána 4. února 1921 při uvedení opery „Piková dáma“. V. Sukovi tehdy blahopřáli nejen kolegové-hudebníci, ale i obyčejní posluchači, milovníci hudby, pro které umění V. Suka bylo vzorem nejen dirigování, ale hudebního umění vůbec. Ve stejný den vydala tehdejší ruská vláda výnos o vyčlenění jednoho milionu rublů pro V. Suka za jeho zásluhy pro ruskou kulturu. V. Suk byl velmi dojat událostmi, které proběhly ve spojitosti s oběma výročími, protože si ani nepomyslel, že jeho „skromná osoba“ je v této velké zemi tak milována a populární. Ve své krátké děkovné řeči říká Suk: „*Co Vám mohu říci já – obyčejný pracovník velkého umění, v odpověď na Vaši přízeň? Nejsem řečník a teď pro dojetí nemohu ani mluvit....Mohu Vám slíbit....*“\*/364/. Hned po těchto výročích Suk vážně onemocněl zápallem plic. Sotva se mohl hýbat...Přičemž i v době nemoci dokáže pracovat na inscenaci „Sněhurky“.....Po uzdravení začíná znovu aktivně pracovat a tentokrát uvádí spolu s režisérem A. Saninem Bizetovu operu „Carmen“. I když inscenace nebyla zcela úspěšná, díky Sukovu umění se udržela na scéně dosti dlouhou dobu. Tato těžká sezóna v činnosti Velkého divadla a v životě V. Suka byla zakončena inscenací opery „Evžen Oněgin“, kvůli které „se museli poprat“ s cenzurním výborem RSFSR. Jak jsem už uvedl výše, úředníci sovětských úřadů kategoricky odmítali dávat na scéně operu „z buržoazního života“ a že toto dílo je jednou z nejlepších oper, které byly kdy napsány, je vůbec nezajímalo. Suk musel uplatnit veškerý svůj vliv a ohromnou autoritu, aby dosáhl uvedení opery.

---

\*363/. Něždanovová A. V.: „*Matěrialy i issledovanija*“. – Moskva, 1967, str. 131.

\*364/. Remezov I.: „*V. I. Suk*“. – Moskva-Petrohrad, 1951, str. 50.



### **Práce ve Velkém divadle v období let 1922-1933.**

Do tohoto období vstoupil V. I. Suk v plném rozkvětu svého mistrovství a uměleckého talentu. V zemi, kterou postihla politická katastrofa, mnozí lidé ochabli a objevily se mnohé dosud neznámé problémy. Například hlad, zima, nedostatek teplé vody, a mnoho jiného. A v těchto podmínkách V. Suk nejen nepadá na duchu, ale pokračuje v práci dokonce se znásobenou energií. On a jeho umění bylo potřebné opeře, koncertnímu pódiu a jeho věrným posluchačům. Důležitá byla jeho role vychovatele, jako zosobnění „živé tradice“, jako vzoru, který byl měřítkem hodnot v hudební oblasti. I když už nebyl nejmladší, zapojuje se s mladistvým nadšením do práce v Operním studiu K. S. Stanislavského. Je mu nabízeno i místo profesora Moskevské konzervatoře, s jeho uměním se touží seznámit obyvatelé různých oblastí Ruska; znovu uvádí stará představení, současně uvádí nové inscenace.... V těchto letech V. I. Suk opravdu jakoby dostává „druhý dech“.

21. března 1922 jako výraz oficiálního ocenění Sukovy 40-leté hudební činnosti mu byl udělen titul zasloužilého umělce státních akademických divadel. Bylo to uznání vynikajících dirigentových zásluh v oblasti ruského hudebního umění, kterému Suk oddaně sloužil téměř po celý svůj život.

Sezóna let 1922-1923 představovala novou etapu ve tvůrčím životě V. I. Suka. Od této sezóny začíná intenzivně spolupracovat s režisérem V. Losským, který je právem považován za jednu z vedoucích osobností divadelního umění Ruska. Spolu s Losským pracuje Suk na inscenaci takových oper jako „Sněhurka“ Rimského-Korsakova, „Aida“ Verdiho, „Lohengrin“ Wagnera a „Carmen“ Bizeta. Podle mínění kritiků té doby byla tato představení inscenována zcela novým způsobem, vypadala svěží, zajímavá a výrazná. V nových inscenacích bezesporu sehrála kladnou roli i celá řada vynikajících pěvců Velkého divadla - A. Pirogova, D. Golovina, B. Jevlachova, M. Maksakové, V. Barsové, I. Kozlovského a S. Lemeševa. Pro výzkum jsou proto zajímavé memoáry některých pěvců, jmenovitě pěvkyně M. Maksakovové. Umožňují nám pochopit mnohé ze stylu práce V. Suka s pěvci a charakterizují jej jako hudebníka.

*„ Při zkouškách s pěvci Suk dával nejprve pěvci volnost, vypadalo to, jakoby nás studoval a teprve při opakování pronášel svoje poznámky a vnášel opravy, oboje bylo přesné a jasné! Suk nerad opakoval svoje poznámky, předpokládal totiž, že profesionální pěvec by si měl hned napoprvé zapamatovat všechno, co se od něho vyžaduje. Na zkouškách s pěvci Suk usiloval o jednotný vokální způsob: naše hlasy pak zněly tak, jako bychom se učili u jednoho pedagoga. Dirigent vyžadoval, aby pěvec dovedl přemýšlet a nejenom vyluzoval zvuky, možná že i hezké, vyžadoval logické završení hudební věty, nedovoľoval držet zvuk ve vysokých polohách. Výsledek pak byl udivující: promyšlená hudební věta, dýchání se udržovalo a hlas se linul volně a lehce; přitom on přece žádné poznámky čistě vokálního charakteru nikdy nedělal. Sukův vzmach byl lakonický a prostý, ale bezmezně pochopitelný /.../ K dirigentskému pultu se Suk stavěl vždy soustředěný, vážný, s dodržováním jím stanoveného „rituálu“ před začátkem: nejdřív se pozdravil se členy orchestru, potom přešel hřebenem po svých stříbrných vlasech, levou rukou se dotkl kapsičky u vesty, kde měl schovanou tajemnou zlatou minci pro štěstí, a teprve potom, když přešel pohledem všechny, zvedl ruku ke vzmachu. Dirigoval vsedě, ale v kulminačních bodech vstával /.../ Dovedl dosáhnout kompaktnosti orchestru, zvuky potom plynuly jako jedna velká vlna. Se Sukovým jménem mám dosud spojení nekonečnou kantilénu znění.*

*Při zkouškách orchestru přicházel Vjačeslav Ivanovič k pultu už dvě-tři minuty před začátkem a bez pohledu na scénu dělal v určitou dobu první vzmach. Vůbec ho nenapadlo, že by se*

*některý umělec na začátek opozdil. A opravdu všichni bývali na svých místech přesně včas*“\*/365/.

Příprava na sezónu let 1923-1924 ve Velkém divadle probíhala jako obvykle. V. I. Suk měl svůj repertoár, práce se účastnili i mladí dirigenti – nové inscenace připravovali V. Něbolsin, V. Pazovskij a N. Golovanov.

Podle svědectví mnohých hudebníků se Suk k mladým dirigentům choval značně laskavě, jiný vztah k nim si ani nedovedl představit, i když ne vždy schvaloval zaujetí některých z nich pro žesťové a dřevěné dechové nástroje či pro zdvojování partů. Zdvojování partů jako výjimku připouštěl, ale jeho zavádění jako principu, systému shledával zbytečným: „*Myslím, že takoví dirigenti jsou hluší*“, - říkával, -, *chtějí více využít dechové nástroje na úkor smyčců. Sám se někdy plísním, ale spíš za to, že se po takovém způsobu „opičím“.* Je vidět, že špatné příklady jsou nakažlivé!“\*/366/. Neschvaloval ani změny v orchestraci. Suk říkával, že „*dirigent musí být laskavým interpretem skladatele, ne zlostným kritikem, který se pokládá za lepšího, než je sám autor*“\*/367/.

Rok 1924 byl v Sukově životě spojen se ztrátou nejlepšího přítele – jeho ženy Olgy Petrovny Karpové, která už dávno trpěla srdečním neduhem. Suk tuto ztrátu těžce prožíval a nějakou dobu se nevěnoval práci; navíc v té době mu nesloužilo dobře zdraví / už v lednu noviny oznamovaly jeho náhlé onemocnění/. Přátelé si uvědomovali, že novou sílu mu může dát pouze práce. Proto pro něho uspořádali koncertní zájezd do Petrohradu, kde měl dirigovat symfonické koncerty filharmonie. Ze začátku Suk o tomto zájezdu nechtěl ani slyšet, hoře nad ztrátou ženy bylo ještě příliš čerstvé. Ale přátelům se přece jen podařilo jej přemluvit. Koncerty proběhly s úžasným úspěchem, jak vzpomínají současníci. A je třeba říci, že ony mu velmi pomohly lépe přežít ztrátu milovaného člověka. Suk se postupně vzpamatovává, milovaná práce jej zcela znovu pohlcuje. V péči o dům a při návratu do normálního života mu v těchto těžkých chvílích pomohla vdova po jeho bratrovi Ljubov Osipovna Suková. S její pomocí se dirigentův život a práce dostávají zase do svých kolejí.

Kromě své základní práce ve Velkém divadle v sezóně let 1924-1925 se Suk stává i vedoucím hudební části Operního studia K.S. Stanislavského a znovu mu nabízejí místo profesora Moskevské konzervatoře. Jak vyprávěl vedoucí katedry operní přípravy, v té době koncertní mistr P. Mikulin, bylo na žádost ředitele konzervatoře M.M. Ippolitova-Ivanova nabídnuto Sukovi vedení inscenace studentského představení opery „Carská nevěsta“ Rimského-Korsakova. Suk „*se s velkým zájmem a zápalem dal do práce a připravil dvoje obsazení interpretů opery. Byl to příklad nadšené pedagogické práce*“ \*/368/. Jak vzpomínají studenti, členové orchestru, Suk jim mnoho dal co se týče chápání stylu a charakteru hudby, výrazových způsobů hry a ansámblové kultury. Při práci se studenty vládla „světlá, lehká“ atmosféra. Tomu napomáhala i dirigentova autorita, jeho znalosti, umění, jeho talent laskavosti, který tak mnoho znamená ve výchově mládeže, vedle náročnosti.

Suk – dirigent-praktik – v té době považoval dirigentskou třídu konzervatoře za velmi slabou, vzpomíná současník. „*Mládež měla velmi malou praxi. Pracují s ní hlavně na symfoniích. Mají malý výběr. Mládež musí přece zkoušet všechno, aby si nastudovala vzmach pro dobré ovládnutí taktovky*“\*/369/.

V témže roce 1924 Suk znovu udivuje hudební společnost novou inscenací opery.

---

\*365/. „Sovětská hudba“ z roku 1962, № 5, str. 93-94.

\*366, \*369/. Lipajev I. V.: „Dirigent V. I. Suk: vzpomínky“. – Archiv Státního muzea M. I. Glinky, f. 13, № 1394, str. 113-114.

\*367/. Remezov I.: „Vjačeslav Ivanovič Suk“. – Moskva, 1933, str. 49.

\*368/. „Moskevská konzervatoř: 1866-1966“. – Moskva, 1966, str. 507.

Tentokrát je to opera „Evžen Oněgin“ a inscenace byla provedena ve Studiu K. S. Stanislavského. Opera měla u diváků velký úspěch, a taky kritika byla shovívavá. Když hovoříme o nových inscenacích Velkého divadla v této sezóně, pak musíme zmínit inscenaci opery Richarda Strausse „Salome“. Tuto obtížnou operu nastudoval a inscenoval Suk během pouhých 35 zkoušek! Po premiéře, která se konala 11. června roku 1925, připravilo nadšené publikum dirigentovi dvacetiminutovou ovaci! Nicméně, nehledě na úspěch opery, byla tato z repertoáru vyřazena – na pokyn „rudých“ ideologů. Pro Suka, který každou jím inscenovanou operu chápal jako svoje vlastní dítě, to byla velká rána. Nechápal, a ani nechtěl chápat zásah „hrubých nevědomců“ do záležitostí vysokého umění.

„Hrubí nevědomci“ – jinak ministerstvo kultury Ruska – zřejmě pochopili, že Suk může přestat s jakýmkoliv inscenacemi při jejich takovémto postoji k němu a snažili se svou vinu nějak zmírnit. A tak se Suk stal Národním umělcem republiky. Bylo to 24. července roku 1925.

V sezóně let 1925-1926 věnuje Suk mnoho času koncertní činnosti – vystupuje v Moskevské filharmonii a jezdí do Petrohradu. Jako dirigent, stojící v čele vedoucího divadla v zemi, navštěvuje představení různých provinčních divadel, seznamuje se s novými inscenacemi, s průběhem zkoušek a příprav. Zvláště zaujala jeho pozornost nová inscenace A. Pazovského Musorgského opery „Boris Godunov“. Tady se Suk a Pazovskij často dostali do sporu v názorech na inscenaci, Suk měl výhrady i k celé řadě známých muzikologů. Ve sporu se jednalo především o nutnosti zavedení obrazu „U chrámu Vasilije Blaženého“ do opery. Kromě toho měli různé názory na instrumentaci, na kterou v té době různí hudebníci pohlíželi podle svého.

V. Suk během svých pohostinských vystoupení vyjádřil takto svůj názor na tyto otázky: *„Samozřejmě, že pochopení nepřikrášleného, svérázného Musorgského je úkol velkého historického významu/.../ Co se týká praktického provedení inscenace originálního „Borise Godunova“, pak tato může být sotva uskutečněna. Originál by se musel částečně zpracovávat a kdo by tento úkol mohl teď zvládnout? Mezi současnými hudebníky se najde těžko někdo podobný Rimskému-Korsakovi. Samozřejmě, je velká škoda, že Musorgskij při vší své genialitě nebyl schopen orchestrace a zvládnutí velkých hudebních forem. /.../ V tom je právě Musorgského tragédie, že jeho znalosti se nevyrovnaly jeho talentu. Ale kladně se vyjadřuji pro částečnou restauraci „Borise“: musí být do něho určitě zařazeny ty stránky, které Rimskij-Korsakov vypustil“\**/370/.

Opera byla nakonec uvedena ve Velkém divadle ve smíšené verzi: obraz „U chrámu Vasilije Blaženého“ a řadu scén instrumentoval Ippolitov-Ivanov, scéna „Pod Kromami“ nakonec zaujala jí patřičné místo, čímž organicky zakončila operu.

Sezóna let 1927-1928 byla jednou z nejvýraznějších a v Sukově tvorbě nejintenzivnějších za poslední desetiletí jeho činnosti. Aniž by přerušoval koncertní činnost a zanedbával svůj základní repertoár ve Velkém divadle, skvěle uvedl dvě nové inscenace – „Pikovou dámu“ /23.prosinec 1927/ a „Chovanštinu“ /17.května 1928/. 30.července 1927 podepsal smlouvu s Divadelním studiem K. S. Stanislavského a ujal se bezprostředního vedení hudební části, a rovněž plnění povinností hlavního dirigenta. U dirigentského pultu stanul 1.října a pak diriguje dvě opery – „Carská nevěsta“ a „Evžen Oněgin“, 19.ledna potom pod jeho řízením je dávana v divadle opera Rimského-Korsakova „Májová noc“, kterou Suk inscenoval spolu se Stanislavským.

Suka pojilo se Stanislavským dávné přátelství a tvůrčí kontakty. V pozdních letech svého života se Stanislavskij začal zabývat operní režii. V letech 1918-1919 připravilo Operní

---

\*370/. „Krasnaja gazeta“ z 18. prosince 1926.

studio, vytvořené dvěma divadly – Velkým a Uměleckým, pod jeho vedením úryvky z operních představení. Studio, oddělené od Velkého divadla v roce 1920 po jeho návratu z pohostinského zájezdu skupiny MCHATu, bylo v roce 1924 přejmenováno na Operní studio K. S. Stanislavského. A právě tehdy bylo hudební řízení svěřeno V. I. Sukovi. Od roku 1925 byla pod vedením K. Stanislavského uskutečněna inscenace oper „Tajné manželství“ D. Ci-marosy, „Carská nevěsta“ N. A. Rimského-Korsakova, „Bohéma“ G. Pucciniho, „Májová noc“ N. A. Rimského-Korsakova a řada dalších oper.

Ve studiu působili pod vedením Stanislavského známí herci Velkého divadla – K. J. Antarovová, M.G. Gukovová, S. I. Migaj, B. M. Jevlachov a M. S. Goldin. Mezi všemi vyníkal geniální tenorista S. J. Lemešev.

*„Mladé studio si vzalo za úkol“ – psal K. S. Stanislavskij – „1. – hledání v oblasti vokálně-dramatického umění; 2. – obnovení starých operních tradic; 3. – vytváření nových způsobů hry na základě tak zvaného systému Stanislavského; 4. – propojování hudby, zpěvu, slova, rytmu a pohybu při opravdovém tvůrčím procítění“\* /371/.*

Suk se se snahami velikého pedagoga scény plně ztotožňoval. O tom svědčí například jeho rozhovor s mladým dirigentem Velkého divadla A. Pazovským. Suk říkal, že Stanislavskij by si přál inscenovat takové hudební představení, kde by nebyly žádné dekorace, scénický pohyb, kde by pouze procítěný výrazný zpěv umělců vzbudil v divácích konkrétní pocity představované hrdiny v daném dějství, aby si „představili“ dekorace a scénický průběh námětu a dramatickou zápletku. *„Konstantin Sergejevič samozřejmě trochu přehání, takové představení nikdy nemůže zinscenovat, protože jeho hlavním cílem /toho představení/ je vlastně spojení zpěvu s dramatem. Ale on sám stále tvrdí svým žákům, že děj je třeba nejprve „uvidět“ ve zpěvu a potom už jej /ten děj/ pouze vyjadřovat scénickými prostředky. Stanislavský chce naučit umělce zpívat tak výrazně, aby pro plnost dojmů se museli uchylovat pouze k velmi střídým gestům. Nemají pravdu ti, kteří pokládají „operní reformu“ Stanislavského jenom za „reformu scény“. To je také „reforma operního zpěvu““*, - takto autoritativně prohlásil V. I. Suk, který sám po celý svůj život o podobnou „reformu“ usiloval \*372/.

B. E. Chajkin, který pod Sukovým vedením prošel zajímavou školou operního dirigování, zanechal mnoho cenných vzpomínek o zásadách práce V. Suka ve studiu a o jeho názorech na operní představení: *„Suk byl hluboce divadelně založeným člověkem. Výborně znal zákony dramaturgie, dovedl se vcítit a držel ve svých rukou nejen hudební část, ale představení jako celek. Toto K. Stanislavského při prvním jejich setkání v práci na opeře příjemně překvapilo. Já sám jsem sice tomu setkání nebyl přítomen, ale dobře znám všechny podrobnosti a konečně i sám Stanislavskij rád vyprávěl, jak byl před tímto setkáním trochu nervózní, protože se obával, že Suk všechny podřídí své taktovce a hercům nezbude žádná scénická svoboda. Ukázalo se ale, že Suk ve svých požadavcích vychází především z dramaturgie. Vždy trval na zřetelném vyslovování, ne na „deklamování slabik“, nýbrž na správném logickém sledu myšlenek, v každé frázi nacházel kulminaci a snažil se, aby hudební a logické vyvrcholení splývaly. Suk byl přitom neobyčejně pružný co do tvůrčího přístupu. Recitativy, scény, zkrátka všechno, co mělo aktivní dramatický ráz, nikdy nechápal jako něco předem pevně stanoveného, podle pevných pravidel. Hledal přirozená zrychlení, nebo naopak zpomalení, která činila dramatické obrysy plastičtějšími“\* /373/. „Je třeba říci, že Suk se vším smělým hledáním Stanislavského v těch operách, které sám desítky let dirigoval, plně souhlasil /.../ Stanislavskij neuznával entreakty, stejně jako přede hry. Toto všechno bylo hráno při otevřené oponě, v dokonalé jednotě se scénickým dějstvím / s výjimkou některých předeher/.*

\*371/. Anosov N. P.: „Litěraturnoje nasledije. Perepiska. Vospominanija“. Moskva, 1978, s. 177

\*372/. Pazovskij A. M.: „Zapiski dirižora“. – Moskva, 1966, str. 322.

\*373/. „Sovětská hudba“ z roku 1961, № 11, str. 107.

„Vybojovat“ na Stanislavském právo zahrát nějaký entreakt nebo sebemenší inter-mezzo při spuštěné oponě bylo téměř nemožné. Tak tomu bylo například při opeře Rimského-Korsakova „Májová noc“<sup>\*374/</sup>.

K. S. Stanislavskij zvláště vysoko oceňoval Sukovo nadání a jeho zkušenost. O jeho vztahu k dirigentovi například svědčí Stanislavského dopis ze 2. října 1927, kdy V. I. Suk měl poprvé dirigovat představení Operního studia: „Milý a velevážený Vjačeslave Ivanoviči! Dnešní den je pro naše studio radostný a slavnostní, protože Vy jste stanul u našeho dirigentského pultu. Tolik bych si přál být dnes s Vámi v divadle! Tolik potřebuji slyšet dnešní provedení opery pod Vaším řízením, abych mohl i pochopit mnohé z tajemství zvukové tvorby! Je mi velmi líto, že jsem nucen být doma v důsledku své nemoci. Přijměte aspoň na dálku, milý Vjačeslave Ivanoviči, můj srdečný a upřímný pozdrav a ujišťuji Vás, si Vás upřímně vážím a vysoce ctím Vaši uměleckou osobnost a Váš ohromný talent. Vždy Váš stálý a upřímný ctitel. K. Stanislavskij“<sup>\*375/</sup>.

Sukova koncertní činnost v letech 1926-1929 byla rozsáhlá. Stále řídil symfonické koncerty filharmonie, účastnil se rozhlasových přenosů a vysílání, v letech 1928-1929 organizoval cyklus symfonických koncertů v moskevském Sloupovém sále. Tento cyklus byl natolik úspěšný, že bylo rozhodnuto organizovat jej i v jiných oblastech Ruska. V souvislosti s tím Suk například v létě roku 1929 řídil řadu koncertů v Baku /dnes Republika Ázerbájdžan - pozn.autora/.

Po koncertech v Baku zamířil Suk do Kislovodsku, kde využíval výborné léčebné koupele, načež se v dobrém zdravotním stavu a plný síly vrátil do Moskvy. Nikdo proto tehdy netušil katastrofu a když k ní došlo, bylo to zcela nečekané pro všechny: 12. září 1929 totiž V. Suk ochrnul na levou polovinu těla. Pro živou a energickou povahu dirigentovu to představovalo zvláště těžkou zkoušku. Pro léčení bylo podniknuto všechno, čím disponovala tehdejší lékařská věda. Po příjezdu do Prahy, kde mu pomáhají postavit se na nohy známí profesori Kramer a Choroško, se Suk cítí značně lépe. Odjíždí zpět do Moskvy, kde se pouští znovu do práce. Nejprve se pouze účastní zasedání Umělecké rady Velkého divadla, pak se zase pouští do práce na „Evženu Oněginovi“. Nikdy neztrácel smysl pro humor. „Byl nemocen“ – vzpomíná J. A. Akulov – „a na otázku „Jak se máte?“ vždycky odpovídal ne bez ironie: „Normálně dobře, ale jinak špatně“. Dirigoval jenom pravou rukou, levá ho moc neposlouchala, mohl s ní jenom obtížně obracet stránky partitury. Ale ve chvílích velkého hudebního vzrušení, kdy hudbou žil, obě jeho ruce reagovaly stejně.“<sup>\*376/</sup>.

15. února 1931 Suk po dlouhé přestávce znovu stanul u dirigentského pultu. Bylo to v době slavnostního představení „Evžena Oněgina“, věnovaného 50-letému výročí ode dne prvního uvedení opery na scéně Velkého divadla. Když se objevil šedovlasý dirigent, jehož jméno bylo po půl století spojeno s touto operou, vyvolalo to dlouho neutichající ovace. Zde, ve Velkém divadle, byli přítomni nejen známé osobnosti kultury, ale i obyčejní posluchači. Všichni byli nadšeni odvahou a vytrvalostí dirigenta, který se po takovém strašném onemocnění vrátil ke své práci. Sám Suk byl radostí bez sebe: zase je ve Velkém divadle! Zase diriguje!

Slavnostní večer 17. května 1932 ve Velkém divadle, kdy hudební veřejnost celého Ruska vzpomínala 50 let Sukova uměleckého působení, se stal opravdovým svátkem ruského umění. Váženého dirigenta, slavného hudebníka přivítali všichni, pro které umění něco znamenalo.

---

\*374/ „Sovětská hudba“ z roku 1963, № 1, str. 54-55.

\*375/ Remezov I.: „Vjačeslav Ivanovič Suk“. – Moskva, 1933, str. 47.

\*376/ „Sovětská hudba“ z roku 1976, № 4, str. 33.

Slova uznání byla vyjádřena ve stovkách blahopřejných telegramů a dopisů. Tak například Sukův blízký přítel a kolega Stanislavskij psal: „*Posílám Vám, milý příteli, svoje nejupřímnější blahopřání. Jste vynikající umělec a výborný hudebník! S radostí vzpomínám na naši společnou práci, ještě jednou posílám svůj nejvřelejší srdečný pozdrav a přátelsky Vás objímám!*“ \*/377/.

N. Malko, v jehož dirigentském osudu V. Suk sehrál nemalou roli, mu napsal z Prahy: „*Vy jste pro ruské divadlo, ruské umění a ruské dirigování udělal tolik, že jsem připraven Vám blahopřát každý den, bez ohledu na kalendářní datum...*“ \*/378/.

Ten večer V. I. Suk dirigoval operní představení naposledy. Stejně jako v roce 1906 úspěšně uvedl Verdiho „Aidu“. Ale s operou se nerozloučil, stejně jako se nerozloučil ani s hlavní činností svého života, kterou bylo dirigování. Od roku 1931 znovu uváděl symfonické koncerty Velkého divadla, konzervatoře, filharmonie a rozhlasu. 21. a 24. dubna 1932, nedlouho před představením „Aidy“, dvakrát vystoupil s koncerty ve Velkém divadle, uvedl díla Wagnerova, Berliozova a Lisztova. V létě téhož roku vystoupil s koncerty v Sokolnících a vedl koncerty pro sociálně slabé.

Za poslední Sukovu operní inscenaci je považována „Pověst o neviditelném městě Kitěži“ Rimského-Korsakova. Životopisec V. Suka I. Remezov vypráví, že umělci, aby šetřili dirigentovy síly, zkoušeli u něho doma. Tam také probíhaly i porady inscenační části. V. I. Suk přicházel do divadla jen na orchestrální a sborové zkoušky. Když si poprvé přišel poslechnout výsledky přípravné práce, která byla mimochodem uskutečněna pod vedením U. Havránka, byl přivítán s hlubokou úctou a nadšením.

Avšak srdce nevydrželo. Suk zesnul náhle a nečekaně pro všechny uprostřed práce na „Legendě o městě Kitěži“, deset dnů před premiérou. **Stalo se to 12. ledna 1933.**

Kromě uvedené opery Suk pracoval na programu výročního koncertu, věnovaného R. Wagnerovi, a plánovaného na konec února 1933. Ale Sukovým posledním koncertním vystoupením byl symfonický koncert dne 6. prosince 1932. Jako tvůrčí dirigentův odkaz zazněla díla Čajkovského – Čtvrtá a Šestá symfonie. Dirigent A. V. Gauk, když vzpomíná na tento koncert, píše: „*Dodneška si vzpomínám na toto vynikající provedení. Pro přítomné publikum to byl nezapomenutelný zážitek, protože podobný výkon se umělci podaří málokdy*“ \*/379/.

Záhy po smrti všemi milovaného dirigenta napsali L. Sobinov, A. Něždanovová, N. Golo- vanov, J. Koroljov, L. Šilo, N. Obuchovová a mnozí další představitelé kolektivu Velkého divadla: „*Ruské hudební umění utrpělo smrtí Vjačeslava Ivanoviče Suka těžkou a nenahraditelnou ztrátou. /.../. Tato obrovská práce, která po celá dlouhá léta Sukovy hudební činnosti spočívala na jeho ramenou, se výrazně odrazila na úspěších Velkého divadla a na celé jeho budoucnosti vůbec. Několik generací umělců, sólistů, sboru a orchestru, jím vychovaných, představují ty výrazné hodnoty Velkého divadla, které jej ve světě proslavily. Vynikající hudebník a pedagog – V. I. Suk byl vždy také opravdovým přítelem umělců a díky jeho výbornému vedení se mnozí stali opravdovými mistry zpěvu a sbor a orchestr se povznesly na nebývalou úroveň a dosáhly vynikající jemnosti interpretace. Sukův světový názor a tvůrčí činnost byly proniknuty optimismem a tento optimismus mimovolně přecházel na všechny, kteří s ním pracovali, práce s ním byla snadná a příjemná. Práci a úsilí V. I. Suka historie jistě patřičně ocení. My pak – jeho žáci, kteří se s hlubokým zármutkem s naším milým přítelem a učitelem loučíme, slibujeme, že budeme milovat Velké divadlo tak, jako je*

---

\*/377/. Remezov I.: „Vjačeslav Ivanovič Suk“. – Moskva, 1933, str. 48.

\*/378/. Malko N. A.: „Vospominanija. Staťji. Pisma.“ – Petrohrad, 1972, str. 241.

\*/379/. Gauk A. V.: „Memuary. Izbrannyje staťji. Vospominanija sovremennikov“. – Moskva, 1975, str. 67.

*miloval Suk a podle svých sil budeme plnit jeho umělecký odkaz“ \*/380/.*

12. března 1933 se ve Velkém divadle konal koncert, věnovaný památce V. I. Suka. V provedení orchestru zazněla pod řízením N. Golovanova symfonická báseň „Jan Hus“ a slavnostní pochod V. I. Suka. Bylo symbolické, že N. S. Golovanov jakoby zvedl taktovku, která vypadla z ruk dirigentových, protože právě Golovanov dokončil práci na „Pověsti o neviditelném městě Kitěži“.

Jméno V. I. Suka právem vešlo do historie ruské kultury. Několik pokolení hudebníků - dirigentů, členů orchestrů a pěvců - jej pokládalo za svého učitele a vychovatele. V průběhu padesáti let V. I. Suk věnoval svoje tvůrčí síly, talent a všechnen zápal své duše s ohromnou láskou a opravdovým nadšením ruské kultuře, vytvoření a rozvíjení ruského operního divadla a hudebního umění vůbec. Význam kulturně osvětové činnosti tohoto pokrokového vynikajícího umělce, jednoho z nejvzdělanějších dirigentů své doby, pro rozvoj ruské kultury je nedocenitelný. Proto bych chtěl na závěr této kapitoly uvést vyjádření jednoho ze známých hudebníků té doby – M. M. Ippolitova-Ivanova o Sukově významu pro ruskou hudební kulturu: *„Jako hudebník, který začal svoji činnost ještě za P. I. Čajkovského a N. A. Rimského-Korsakova a který s nimi pracoval, Vjačeslav Ivanovič Suk mnohé od těchto mistrů přejal. A sám on byl hudebníkem velkého významu. Jeho výjimečná pracovitost a náročnost k sobě a druhým může i dnes sloužit jako výborný příklad našim mladým hudebníkům. Byl to opravdu mistr s velkým M. Jako dirigent byl nadán ohromnou erudicí a takových hudebníků u nás nebylo mnoho. V tomto směru je možné ho srovnávat pouze s E. F. Nápravníkem“ \*/381/.*

---

\*380/. „Izvěstija“ z 14. ledna 1933.

\*381/. „Sovětské umění“ z 14. ledna 1933.





### **Jevgenij Francevič Vitáček – český Stradivari v Rusku.**

V dané disertační práci jsem vyprávěl o mnohých významných a nezaslouženě zapomenutých hudebnících. Byli mezi nimi dirigenti, instrumentalisté, pedagogové, představitelé nejrůznějších oblastí hudební kultury. Ještě jsme nehovořili o jedné osobnosti – rovněž významném českém představiteli v oblasti hudby, a to o Jevgeniji /Jindřichovi/ Vitáčkovi – výborném houslovém mistrovi, jehož přínos pro rozvoj nejen ruské ale i světové hudební kultury je neocenitelný. Jeho hudební nástroje byly instrumentalisty vysoce ceněny. Kterýkoliv hudebník, který hrál na nástroje, vyrobené Vitáčkem, řekne, že hrát na tyto nástroje – to je něco zvláštního, co se nedá slovem ani písmem vyjádřit. Byl to opravdu geniální mistr, jehož přínos k rozvoji ruského houslového umění byl velmi významný.

Jevgenij Francevič Vitáček se narodil 29. dubna 1880 ve Sklenařicích v severních Čechách v Podkrkonoší.

Jeho otec byl houslařem, na počátku pracoval samostatně, potom došlo ke spojení s jiným výrobcem a Vitáčkův otec se dostal do úplné finanční závislosti na různých podnikatelích. Vitáčkova matka byla dělnicí v tkalcovně. Dětství Jevgenije Vitáčka nebylo jednoduché, od svých deseti let byl nucen žít u příbuzných – chudých lidí, kteří stále trpěli nouzí. Po ukončení školy mladý Vitáček pracoval v místní tkalcovně. Ve svých vzpomínkách popisuje toto období takto: „*Pracovní doba byla 12 hodin denně, výdělek směšně nízký, nestačil ani na obživu*“. Nový život začal pro mladého Vitáčka v roce 1895, když jeho strýc František Špidlen, který v té době pracoval v Kyjevě, kde se zabýval výrobou a opravou smyčcových hudebních nástrojů, pozval mladíka k sobě, aby ho naučil povolání houslaře.

Je třeba poznamenat, že houslařská profese byla v rodině Vitáčkovy matky /rozené Špidlenové/ dědičná. Její příbuzní Špidlenové a Metelkové se zabývali výrobou hudebních nástrojů od začátku 19. století.\*/382/.

V roce 1895 přijíždí tedy Vitáček do Kyjeva a začíná pracovat ve Špidlenově dílně. A tak začíná tvůrčí cesta budoucího významného houslaře J. F. Vitáčka. Jeho zaměstnavatel – strýc František Špidlen byl mistrem dobré techniky při výrobě a opravě smyčcových hudebních nástrojů, i když nové housle zhotovoval zřídka a hlavně se zabýval právě opravou starých nástrojů.

Na počátku Vitáček vykonával jednoduché pracovní úkony, pozoroval a učil se z práce svého strýce, pozorně sledoval způsob opravy nástrojů a vůbec stavbu těchto nástrojů. Brzy ovládá svoji novou profesi a již v roce 1895 zhotovuje své první housle.

V roce 1898 odjíždí spolu se Špidlenem do Moskvy, kde dále probíhá veškerá jeho tvůrčí činnost. V těchto letech Vitáček kromě řady jednotlivých nástrojů zhotovuje sadu o pěti nástrojích: dvoje housle, viola, violoncello a kontrabas. Ve Špidlenově dílně byl Vitáček zaměstnán hlavně prací na opravách a restaurování nástrojů, takže neměl příliš možnost věnovat se plně zhotovování nových nástrojů. Protože si byl vědom, že v takovýchto podmínkách nebude mít možnost věnovat se soustředěné tvůrčí práci, odchází v roce 1899 ze Špidlenovy dílny, přijímá ruské občanství a plně se věnuje výrobě nových nástrojů. Svou práci koná s velkou láskou a ohromnou trpělivostí a pokouší se o nové způsoby práce. Tato neustálá snaha po experimentování a hledání nového byla houslaři Vitáčkovi vlastní. Toto úsilí mu ale na počátku zvláštní úspěchy nepřinášelo, ani co se týká materiálních výsledků.

---

\*382/. Poprvé se houslařstvím začal zabývat jeden z předků Vitáčkovy matky – Václav Metelka z Paseky nad Jizerou /1815-1868/. Vitáčkův otec František byl žákem syna V. Metelky Josefa /1842-1880/. Žákem F. Vitáčka /1854-1908/ byl jeho švagr František Špidlen.



Proto musel Vitáček získávat prostředky pro svou existenci hrou na housle v nevelkých plesových orchestrech.

Bez ohledu na značné problémy pokračuje Vitáček ve své práci. Během šesti let usilovně samostatně práce vyrábí asi 70 různých nástrojů, včetně houslí, na které hrál na koncertech známý ruský houslista K. Dumčev. Sám Vitáček na toto vzpomíná ve svém životopise takto: „*Toto bylo tehdy pokládáno za významnou událost v hudebním životě, poněvadž vedoucí interpreti té doby používali výhradně italské nástroje*“.

Vitáček si uvědomoval nutnost prověření svých praktických pokusů podrobnějším studiem nástrojů starých mistrů-klasiků. Proto se v roce 1905 vrací do Špidlenovy dílny, která v těchto letech už hodně znamenala. Vitáček byl v té době už zkušeným houslařem a v dílně mu byly svěřovány ty nejdůležitější práce při restaurování starých nástrojů. „*V mém životě to bylo neobyčejně zajímavé období,*“ – píše Vitáček. – „*Nebylo dne abych neměl v rukou nějaké vzácné dílo houslařského umění*“.

Když takto Vitáček v dílně měl možnost studovat různým způsobem velké množství výborných nástrojů, pečlivě si všímá zvláštností jejich stavby a způsobů práce a o těchto svých pozorováních si vede poznámky. Právě do těchto let spadají základy Vitáčkových poznatků v oblasti expertizy starých smyčcových nástrojů.

Pobyt ve Špidlenově dílně měl také velký vliv na rozšiřování Vitáčkova rozhledu. „*.....stálý styk s vynikajícími umělci-hudebníky, profesory a dalšími představiteli inteligence obohatil můj vnitřní svět a přiblížil mi celkový kulturní život*“\*/383/.

V roce 1909 se Špidlen vrací do vlasti – do Čech. Vitáček zůstává a vede jeho dílnu. Pokračuje vytrvale a cílevědomě ve své činnosti a v důsledku mnohých, pečlivě přiravených a promyšlených pokusů stanoví základní principy, kterými se řídili staří houslaři, včetně systému harmonického ladění desek. Protože nebyl spokojen s výsledky studia nástrojů, které měl v Rusku k dispozici, podniká celou řadu zájezdů za hranice Ruska, aby se tam seznámil se sbírkami vynikajících starých nástrojů. Tak v létě roku 1911 studoval sbírku Medici ve Florencii, dále pak různé sbírky v Cremoně, Brescii, Miláně, Benátkách, jakož i vynikající housle Guarneriho Del Jesu, které kdysi patřily samotnému velikému Paganinimu.

V roce 1912 studoval sbírky v Drážďanech, Berlíně, Lipsku, Norimberku, a také v Malmö ve Švédsku. Část léta roku 1914 věnoval Vitáček seznámení se s Krausovou sbírkou ve Florencii a Hammerleho a Lobkowiczovou ve Vídni. Všechny tyto výzkumy, které byly konány na velkém množství vynikajících vzorů houslařského umění, posloužily Vitáčkovi k dalšímu rozpracování principů stavby smyčcových nástrojů a tyto principy se pak staly základem vlastní tvůrčí Vitáčkovy činnosti. Zhotovuje nástroje pro celou řadu ruských interpretů, z nichž můžeme pak uvést jenom část – například Sibor, Bljum, Erděnko, Vivien. Vitáček byl velmi hrdý i na to, že právě u něho si objednali koncertní nástroje takoví významní housloví virtuosové, známí v celém světě, jako byli Kubelík a Ysaÿe. Vitáčkovi se podařilo zhotovit pro ně vynikající koncertní nástroje.\*/384/.

V roce 1913 na celoruské soutěži nových houslí, kterou organizovala Společnost přátel hudby, obsadil Vitáček první dvě místa a získává zlatou medaili; a ještě několi dalších jeho nástrojů bylo soutěžní komisí vysoce ohodnoceno.

V roce 1916 byl Vitáček povolán do armády jako voják, ale v důsledku onemocnění plic byl přeložen do služby do neřadového oddílu, na výrobu protéz. V srpnu roku 1917 kvůli silně zhoršenému zdravotnímu stavu je zproštěn vojenské služby. Teprve koncem následujícího roku 1918 se jeho zdravotní stav poněkud zlepšuje a dostává možnost opět pracovat ve svém vlastním oboru.

---

\*383/. Jampolskij I. J.: „J. F. Vitáček“. Sovětskaja muzika, 1946, № 2-3.

\*384/. Dobrochotov B.: „J. F. Vitáček“. Tiskárna Muzgiz, Moskva 1952, str. 5.

Po známých říjnových událostech v Rusku získává Vitáček neočekávaně široké pole působnosti pro svoji činnost. Zdálo by se, že v zemi, která prožívala v té době ohromné změny, by hudba a tím spíše výroba hudebních nástrojů byla odsunuta do pozadí. Tak tomu i bylo, ale ve značně menší míře. V každém případě byl zájem o Vitáčka a jeho činnost ze strany nové moci velký. Bylo mu navrženo, aby se zabýval organizací první státní houslařské školy v Rusku a po jejím otevření mu bylo navrženo místo náměstka ředitele a vyučujícího. Koncem roku 1919 je v Rusku vytvořena Státní sbírka starých smyčcových nástrojů.\*385/

Vitáček se organizace této nádherné vzácné sbírky od samého začátku aktivně účastní. V této sbírce bylo soustředěno velké množství nádherných nástrojů, vyrobených význačnými starými houslaři. Vitáček je brzy jmenován odpovědným správcem této sbírky, jejím odborníkem a restaurátorem.\*386/. Sám Vitáček k tomuto píše ve svých vzpomínkách: „*Ve sbírce jsem odvedl velkou práci při restaurování mnohých zcela zdánlivě zničených starých nástrojů. Patříčná údržba těchto exponátů, starých někdy 100 let, ode mě vyžaduje velkou a složitou práci. Sestavil jsem úplný soupis a podrobný popis všech nástrojů Státní sbírky*“. Taková odpovědná práce, kterou udělal Vitáček ve Státní sbírce, měla jednoznačný vliv i na další rozvoj jeho houslařského umění. O tom byl přesvědčen i sám Vitáček: „*Moje dlouholetá práce ve Státní sbírce byla pro mě užitečná i jako pro houslaře, poněvadž jsem měl v ruce desítky italských starých nástrojů a měl jsem tak možnost podrobně studovat tak zvaná „tajemství“ italských mistrů*“.

Na základě svých mnohaletých zkoumání zhotovuje Vitáček v těchto letech celou řadu prvotřídních koncertních nástrojů. Na počátku 20.let vstupuje do nástrojové sekce Státního institutu hudební vědy /ruská zkratka GIMN – pozn.aut./, kde koná velkou vědecko-výzkumnou práci. Píše spoustu článků, věnovaných různým nástrojovým problémům, koná veřejné přednášky a referáty. V roce 1924 byl Vitáček za úspěchy v oblasti zhotovování nových nástrojů poctěn čestným titulem „Zasloužilý mistr republiky“.\*387/.

Viola a housle, zhotovené Vitáčkem v tomto období, získaly nejvyšší ocenění na první Všesvazové soutěžní výstavě smyčcových nástrojů, pořádané v roce 1926 Státním institutem hudební vědy.

Vitáček všestranně propagoval význam a důležitost houslařského umění a v roce 1932 poprvé v Rusku sestavuje cyklus přednášek o smyčcových a strunných nástrojích a tyto přednášky čte na Moskevské konzervatoři po řadu let. Snaží se předávat svou během mnoha let získanou zkušenost a připravovat nové kádry houslařských mistrů. Z toho důvodu aktivně působil v organizaci, kterou založil v roce 1932 – byla to dílna smyčcových nástrojů při Moskevské konzervatoři a v této dílně byl uměleckým vedoucím. Nástroje zhotovené v této dílně podle Vitáčkovy metody a za jeho vedení J. I. Kosolapovem, G. A. Morozovem a N. M. Frolovem obsadily v roce 1933 na předváděcí soutěži smyčcových nástrojů prvních pět míst, zatímco nástroje starých italských mistrů, které byly také přihlášeny do soutěže, se umístily až za nimi.

Za vynikající zásluhy v oblasti rozvoje ruské školy houslařského umění byl Vitáček 10.února 1932 poctěn titulem „Zasloužilý pracovník umění Ruska“.\*388/.

V roce 1936 se Vitáček účastní organizace a vedení dílny smyčcových nástrojů při Nejvyšší radě hudebního umění Ruska. V soutěži smyčcových nástrojů, pořádané rok na to,\*385/. Pro správu Státní sbírky byla vytvořena zvláštní komise, v jejímž čele stál A. V. Lunačarskij.

\*386/. Vitáček byl správcem Státní sbírky až do konce svého života.

\*387/. Archiv Moskevské státní konzervatoře. Hudební oddělení. Číslo katalogu 1557.

\*388/. Archiv J. F. Vitáčka. Ústřední Státní literární archiv. Složka „Vitáček J. F.“.

obsadily nástroje zhotovené v této dílně pod Vitáčkovým vedením první čtyři místa.

V roce 1939 byla dílna Moskevské konzervatoře přetvořena na dílnu při Všeruském výboru pro umění. Vitáček pak byl jmenován jejím uměleckým vedoucím. Nástroje z této dílny byly následovně široce používány po celém Rusku, jakož i na území Ukrajiny, Ázerbajdžánu, Běloruska a dalších republik.

Pečlivé zkoumání velkého množství nástrojů z rukou mistrů z nejrůznějších houslařských škol, které Vitáček konal během téměř padesáti let, stejně jako jemu vlastní talent, umění pozorování a výjimečný cit udělaly Vitáčka největším expertem, významným znalcem nástrojového umění.

Když hovořím o Vitáčkových nástrojích, pak považuji za nutné alespoň krátce popsat jejich charakteristické zvláštnosti. Tyto nástroje Vitáček zhotovoval z pečlivě zvoleného dřeva. Vrchní desky byly vždy vyrobeny ze smrkového dřeva o výborných akustických vlastnostech, s rovnoměrně uloženými vrstvami. Spodní desky a luby byly z javoru s pěknou kresbou s výrazně viditelnou vlnkou. Na houslích a violách vidíme spodní desky, zhotovené z jednoho kusu dřeva, stejně je tomu i u vrchních desek.

Nástroje jsou vnějškově elegantní: poměrně ploché desky mají pečlivě opracované lemy se zaokrouhlenými hranami. Proporcionální a obrysově zakončené efy jsou umělecky vyřezané a vždy poněkud asymetrické. Zvláště pozoruhodný je plasticky velmi zpracovaný spodní konec efy. Kobylka o střední tloušťce je provedena s velkou zručností. Količky jsou zhotoveny z vlnitého javoru a obvykle jsou dosti masivní; závit šneku pak není příliš hluboký.\*389/.

Při zhotovování nástrojů se Vitáček vždycky přidržel metody harmonického ladění desek, přičemž se používalo ladění v intervalu jak velké sekundy, tak i kvarty, podle jím vypracovaného způsobu. Vitáčkovy nástroje byly v dřívějších dobách jeho činnosti pokrývány nahnědlým nebo nažloutlým lakem; později používal světlý oranžovo-červený lak, v jehož složení byla silně zbarvená smůla – tzv. dračí krev. Lak byl průzračný a byl na zlatitém podkladě, který obsahoval včelí lepidlo, tzv. propolis.\*390/. Lak nepokrýval povrch ve stejné vrstvě – hustší byl blíže ke středu vrchní desky a u krajů spodní.

Vitáčkův styl představuje technické mistrovství a volnost provedení, které při pečlivosti a promyšlenosti tvůrčího úmyslu vytvářejí dojem jakési volné improvizace. Podle opravdových zásad umění výroby a vysoké kvality zvuku, spojujícímu v nejlepších exemplářích měkkost se silou a intenzitou, jsou Vitáčkovy nástroje pozoruhodnými vzory světového houslařského umění a velmi dobrými koncertními nástroji.\*391/.

Po zhotovení nástroje Vitáček delší dobu prověřoval jeho výkon a prováděl celou řadu pozorování co do jakosti jeho zvuku. K tomuto napsal: „*Pro zhotovení opravdového pokladu houslařského mistrovství je nutné dlouhodobé zkoušení nástroje při stálém pozorování a vyvozovat z toho patřičnou zkušenost, případně různé úpravy. Takto pracovali starí italští mistři a to je také jediná cesta, jakou je možno vytvořit nástroje podobné těm starým. Myslím, že nástroj má „dozrávat“ po dobu několika měsíců, a po celou tu dobu musí být v provozu. Jedině za takových podmínek může nástroj patřičně „vyzrát“ a všechny jeho části získají nezbytnou schopnost „přizpůsobovat se“ co nejlépe k vytváření zvuku“.\*392/.*

---

\*389, \*390/. J. F. Vitáček. B. Dobrochotov: Kapitoly z dějin zhotovování smyčcových nástrojů. Moskva 1952, str. 9-10.

\*391/. M. F. Gněsin, J. F. Vitáček.: „Kronika sovětské hudby“, Moskva, časopis „VOKS“, 1946, č. 5.

\*392/. J. F. Vitáček.: „Tloušťka desek u smyčcových nástrojů starých houslařských mistrů a jejich rozřídění“. Ve sborníku „Práce Státního institutu hudební vědy“, Moskva 1926.

Během své neustálé, usilovné tvůrčí činnosti zhotovil Vitáček více než 400 nástrojů - houslí, viol, violoncell a jeden kontrabas.

Noviny „Pravda“ o něm a jeho práci napsaly: „*Ve svém umění spojil J. Vitáček úspěšně mistrovství zkušeného praktika, vynalézavost umělce a pozoruhodnou vnímavost opravdového vědce*“.\*393/.

Když hovoříme o mistru Vitáčkovi jako o odborníkovi, pak je třeba dodat několik slov také o jeho lidských vlastnostech. Byl to člověk velmi skromný, soucitný a laskavý. Měl smysl pro rodinu, jeho žena byla jedna ze sester Gněsinových – v Rusku velmi známých - zakladatelek Hudební Akademie - Jelizaveta Fabianovna Gněsinová-Vitáčková. V manželství se jim narodil jeden z nejvýznamnějších pedagogů a skladatelů v Rusku 20. století - vynikající odborník v oblasti instrumentace – **Fabij Jevgeňjevič Vitáček**. Tento význačný hudebník, odborník v oblasti instrumentace a rozboru partitur vychoval celou řadu výborných hudebníků, skladatelů a muzikologů.\*394/.

Ale vraťme se k Vitáčkovi staršímu. Podle vyjádření jeho současníků měl jednu – pro jeho profesi udivující – vlastnost. Tou byl fakt, že si nikdy nenechával svoje znalosti pro sebe, ale vždycky se o svoje objevy, nová zjištění a různé zajímavosti ochotně děлил se všemi, kdo se zajímal o otázky smyčcových nástrojů. Tato vlastnost byla opravdu zvláštní, poněvadž je všeobecně známo, jak si houslařští mistři bedlivě střeží svoje „výrobní tajemství“ a jak brání cizím očím proniknout do jejich dílny.

Vitáček se plně zabývá svou oblíbenou činností až do konce života. Nedlouho před smrtí, když už byl těžce nemocný, prověřuje všechny nástroje ve Státní sbírce, která byla jeho „dítětem“. V archivech je zaznamenáno přesné datum této kontroly – 22. prosinec roku 1945. Za tři dny, když už jen těžko mohl vstát z postele, opravuje Stradivariho housle, patřící rovněž do exponátů Státní sbírky. 27. prosince je pak převezen do Kremelské nemocnice, určené jinak pro vysoce postavené osobnosti sovětského státu. Tam strávil téměř dva měsíce a tam také zemřel. Bylo to 16. února roku 1946. Hrob J. F. Vitáčka je na moskevském Vveděnském hřbitově vedle hrobu jiného velkého Čecha – Váši /Ivanoviče/ Suka.

Jevgenij Vitáček – Čech původem, který našel v Rusku svou druhou vlast, svojí mnohostrannou činností houslařského mistra, výzkumníka a pedagoga v podstatě založil ruskou houslařskou školu. Jeho přínos k rozvoji ruského hudebního umění je velký a zasahuje různá odvětví hudby. Tisíce ruských hudebníků hrají na jeho nástroje a mnozí z těchto hudebníků jsou známými interprety v hudebním světě. Mnoho současných ruských houslařů se buď přímo pokládá za Vitáčkovy žáky, nebo využívá jeho poznatků a vědomostí, které tento velký Čech nezištně věnoval ruské hudební kultuře.

Vitáček po sobě zanechal velké vědecko-literární dědictví. Do něho patří: Monografie o Státní sbírce, poznatky o dřevu, laku a podkladu vynikajících starých mistrů \*395/, výzkumy o tloušťce desek, cyklus o smyčcových hudebních nástrojích pro konzervatoř a hudební učiliště, řada článků pro Technickou encyklopedii a Velkou sovětskou encyklopedii, materiály pro učebnici houslařského umění, populární články, uveřejněné v novinách „Sovětskoje iskusstvo“ a časopisech „Ogoňok“ a „Sovětskij kompozitor“. Vitáček kromě toho zpracoval materiály pro práci „**Typické zvláštnosti nástrojů starých mistrů a zásady jejich stavby**“ – práce velké, založené na výsledcích mnohaletých zkoumání. Velmi zajímavé jsou i podrobné měrové popisy, kresby a popisy každého nástroje, zasluhujícího pozornosti, který se dostal do jeho rukou; tyto údaje shromáždil Vitáček během své celé tvůrčí životní cesty.

---

\*393/. „Pravda“ ze 6. března 1946, číslo 55.

\*394/. Jedním z mnoha žáků F. J. Vitáčka je i můj otec, skladatel Vjačeslav Grochovskij starší, laureát Evropské ceny G. Mahlera a Světové ceny A. Dvořáka.

\*395/. Tato monografie je podle slov I. Jampolského „biblií“ houslařů.

Počet těchto údajů, uchovávaných v mistrově archivu je nevyčísitelný. Samotný archiv J. Vitáčka se nachází v Ústředním Státním literárním archivu v Moskvě.

Ve všech uvedených pracích jasně vynikají všechny rysy mistrovy tvůrčí a vědecké osobnosti: přesnost a jasnost charakteristik, ohromná pozorovací schopnost a výborné umění předávat svoje zjištění a výsledky svých pozorování. Vitáček se snažil rozšířit svou zkušenost a učinit ji široce přístupnou všem zájemcům o problematiku hudebního nástrojářství a zhotovování smyčcových nástrojů. Říkal: „*Vím, že se mají dělat housle, které se vyrovnají zvukem italským, ale nevím proč. To je pochopitelné, poněvadž zatím neexistuje vědecká teorie o stavbě houslí*“. Sám Vitáček vysvětluje tuto situaci tím, že výzkumem složitých teoretických otázek, týkajících se akustiky houslí, „*se zabývá buď učený fyzik, člověk vědy, který obvykle nemá příliš smyslu pro hudbu, nebo hudebník-amatér, který zase nemá patřičné vědecké znalosti*“<sup>\*396/</sup>.

Proto při předávání svých bohatých zkušeností a sdělování zákonitostí, přesně vypořádaných na nejlepších vzorech nástrojářské tvorby, se Vitáček nesnaží dávat jim punc vědecké teorie. Nejednou zdůrazňoval, že jím shromážděný rozsáhlý praktický materiál může posloužit jako podnět k myšlence na výzkum a čistě vědecké zpracování otázek, spojených se stavbou smyčcových nástrojů. Když se vracel k historii houslařského umění a jejím zdrojům, pak poukazoval na důležitost a aktuálnost studia tvorby mistrů-klasiků, kteří zhotovovali nástroje, které si plně zachovaly svůj umělecký význam až po naše časy.

Poněvadž byl jedním z nejaktivnějších představitelů české houslařské školy jako mistr, pedagog a organizátor, Vitáček jako výzkumník pak věnoval hlavní pozornost klasice, s výhledem, že vytvoří zvláštní práci ke splývání ruské a české houslařské kultury. Je velká škoda, že náhlá mistrova smrt mu nedala možnost tyto úmysly uskutečnit a shromáždít připravené materiály do velké obsažné práce.

Ve svých přednáškách a tvůrčích setkáních s jinými hudebníky<sup>\*397/</sup> J. Vitáček nejednou hovořil o svém úmyslu napsat knihu, věnovanou základním otázkám teorie a historie houslařského umění – knihu, která by zdůrazňovala tvůrčí a umělecký význam houslařské profese. Podle autorova záměru měla tato kniha také sloužit jako pomůcka k provádění expertiz a rovněž plnit jakousi popularizační funkci k dané oblasti hudebního nástrojářství. Zdůrazňoval důležitost studia historie tohoto oboru na základě tvorby největších mistrů, kteří zhotovili svoje vlastní charakteristické druhy nástrojů.

V závěru kapitoly bych chtěl říci následující: v předešlých kapitolách dané práce jsme hovořili o význačných hudebnících, dirigentech, interpretech a skladatelích a v této kapitole jsme se seznámili s poněkud jiným druhem hudebního umění – s uměním zhotovování hudebních nástrojů. Když hovoříme o vlivu takových vynikajících českých hudebníků jakými byli E. F. Nápravník, V. I. Suk, J. Přibík, J. Hřímálý, J. A. Mareš, U. O. Avránek a dalších na ruské hudební umění, pak trochu zapomínáme, že i v jiných oblastech hudební kultury dostalo ruské umění významné dárky od českých hudebníků. Když tedy máme spravedlivě ocenit přínos Jevgenije Vitáčka pro ruskou houslařskou školu, pak i tenhle přínos je krásným, neopakovatelným dárkem velkého mistra své druhé vlasti.

Chtěli bychom věřit, že nástroje „českého Stradivariho“ budou i nadále těšit milovníky hudby celého světa svou nepřekonatelnou intonací, svými výraznými barvami a dokonalostí svých forem. Vitáčkovy nástroje jsou nejlepší památkou na svého tvůrce - jednoho z největších houslových mistrů, kteří působili v Rusku.

---

\*396/. B. Dobrochotov: „Hovory s J. F. Vitáčkem“, rukopis. Ústřední Státní literární archiv.

\*397/. J. Vitáček: Umění Stradivariho. „Muzyka“ ze 16. prosince 1937.

## Z Á V Ě R

Na závěr dané disertační práce bych chtěl shrnout její základní směry a principy.

Životní cesty a osudy českých hudebníků, kteří pracovali a žili za hranicemi českých zemí jsou neoddělitelnou součástí české hudební kultury. Je třeba říci, že málokterý národ měl takové množství hudebníků, žádaných v celé Evropě. Čeští hudebníci byli všude – v Německu, v Polsku, v Rusku a v dalších zemích. Ohromné ruské impérium přitahovalo široké kruhy hudebníků dokonce mnohem více, než jiné kulturní země západní Evropy. Toto bylo spojeno i s tím faktem, že z hlediska hudební vzdělanosti bylo tehdejší Rusko spíše zemí zaostalou, která potřebovala dobré odborníky v různých hudebních oblastech. A pro českého hudebníka bylo mnohem snadnější se uplatnit tady, než například v Německu.

Do Petra I. v Rusku prakticky neexistovala světská hudba. Ta byla dokonce zakázána. Tento zákaz byl spojen především s náboženskými představami, o kterých zde ale nebudeme hovořit. Se začátkem vlády Petra I. se tato situace začala rychle měnit. Tato změna odpovídala všeobecnému proevropskému směru, který tento panovník-reformátor začal uskutečňovat. Základním cílem tohoto kurzu bylo úplné poevropštění ruského státu, přičemž tento kurz zasahoval všechny oblasti včetně kultury. Když světská hudba takovýmto způsobem dostala možnost se bez překážek rozvíjet, vykročila rázně vpřed, aby dohnala promarněnou dobu. Poněvadž Rusko tedy nemělo z pochopitelných příčin svoje vlastní hudební odborníky, začali přicházet na pozvání hudebníci ze zahraničí. Jako první dorazila italská operní skupina, za ní pak přicházeli do Ruska různí hudební pedagogové.

Co se týká přímo migrace českých hudebníků do Ruska, je třeba přiznat, že hlavním důvodem této „migrační vlny“ byly problémy finanční. Jen malé procento hudebníků se vydalo do Ruska jako na pracoviště z motivace všeslovanského bratrství a sounáležitosti příbuzných kultur.

O stopách prvních Čechů-hudebníků v Rusku ve středověku a v období rané renesance se prakticky nedochovaly žádné doklady. Avšak od poloviny 18. století už můžeme sledovat dosti velký příliv hudebníků nejrůznějších oborů. Toto bylo vyvoláno především neutěšeným poválečným stavem věcí v Rakousko-Uhersku. Už v roce 1748 císařovna Marie Terezie zakázala výjezdy za hranice. Kromě toho byly vydávány i takzvané „Omilostňující patenty“, které slibovaly všem emigrantům, kteří se vrátí, úplnou bezpečnost a beztrestnost ze strany úřadů. Nehledě na to se mnozí představitelé umění snažili dostat do zahraničí. Doma v Čechách bylo hudebníků hodně, za hranicemi pak kromě možnosti slušného výdělků a značně menší konkurence byla prostě situace zajímavější a příznivější, byla to i možnost osvobodit se od útlaku rakousko-uherského monarchismu. Zájem o české hudebníky v zahraničí byl enormní. Tak například práci v oblasti hudby často nacházeli i neodborníci, kteří se zabývali hudbou pouze z vlastního potěšení. Mnohým z nich se pak podařilo najít práci a dobře se uchytit i v Rusku\*/398/.

V průběhu celého století si čeští hudebníci, pracující v Rusku, získali pověst těch nejlepších odborníků v různých oblastech hudebního umění. Celá pokolení Čechů se usídlila v Rusku navždy, sžila se s místním obyvatelstvem a požívala značné úcty. Tito novousedlíci potom s využitím svého dobrého postavení zvali další své krajany z Čech na práci do Ruska. Tak například v časopise „Dalibor“, který v té době v Čechách vycházel, můžeme najít celou řadu pro nás zajímavých oznámení a inzerátů, které zvaly na práci do Ruska, na uvolněná místa a podobně. Známý český publicista Miroslav Postler ve sborníku o dějinách česko-ruských

---

\*398/. Takovíto neodborníci – amatéři bývali nazýváni „schumatores“ – šumaři.



hudebních vztahů uvádí následující příklady: „*Hudebníci do Ruska. Jsou žádáni hudebníci pro vojenský orchestr ve městě Krasnostav v Lublinské gubernii. Nabízejí se volná místa pro trubače a klarinetisty. Plat – 15 rublů měsíčně. Členové orchestru jsou povinni účastnit se zkoušek a koncertů, ve zbývajícím čase mají možnost soukromě vyučovat. Zájemci o uvedená místa se mohou obrátit na dirigenta orchestru pana J. Duchovského v Krasnostavu. Informaci je možno získat rovněž v redakci časopisu „Dalibor“\*/399/. „Orchestr Mariinského divadla v Sankt-Petěrburgu potřebuje hudebníky na obsazení volných míst – dva kontrabasisty, prvního flétnistu, prvního hobojistu, prvního fagotistu, hráče na bicí nástroje, hráče na tubu a varhaníka. Osoby, zajímající se o uvedená volná místa, musí projít předcházejícím konkurzem. Odpovědi zasílejte řediteli orchestru Mariinského divadla panu K. A. Kučerovi \*/400/ na adresu Sankt-Petěrburg, Těatralnaja ulica, Ústřední hudební knihovna imperátorských divadel“\*/401/.*

Na přelomu 19. a 20. století už můžeme v plné míře ocenit a porovnat přínos těchto četných českých hudebníků do ruské hudební kultury. Z velkého množství těchto hudebníků pak je třeba uvést jména takových význačných odborníků, jakými byli Jan Práč, Jan Antonín Mareš, Jan Hřimalý, Ferdinand Laub, Eduard Nápravník a Váša Suk. Tito prakticky položili základy ruské hudební kultury. Díky jim se ruské hudební umění začalo rychle rozvíjet, sílilo a dostávalo se na zcela novou uměleckou úroveň. Je samozřejmé, že všichni tito hudebníci přinesli do ruského hudebního umění jakési „svoje vlastní vidění“ a směřovali toto umění směrem, který oni sami považovali za důležitý. Toto se týká zvláště dvou vynikajících dirigentů – Nápravníka a Suka, na kterých v podstatě závisel výběr operního a symfonického repertoáru ve dvou největších městech Ruska – Sankt-Petěrburgu a Moskvě. Jejich postavení a vliv na hudební život Ruska dokládá například i dopis známého ruského skladatele, vůdce „Mocné hrstky“ M. A. Balakireva jeho příteli – vydavateli Jurgensonovi: „... Vydávat a publikovat Nápravníkovy díla má pro nás všechny ohromný význam, poněvadž právě na něm záleží výběr jak operního, tak i symfonického repertoáru pro jejich uvedení na scéně imperátorské opery a symfonických večerech RHS. Stejný názor zastávám i v případě pana V. Suka“\*/402/.

Tradice a vliv českého interpretačního umění se trvale zapsaly do ruské hudební kultury. Díky českým hudebníkům mohlo Rusko stanout v řadách kulturních velmocí světa. Mnozí čeští hudebníci, roztroušení po nedozírných prostorách Ruska – od Vilniusů po Tbilisi\*/403/, dosáhli ve své druhé vlasti toho nejvyššího uznání a mnozí z nich byli poctěni vysokými státními vyznamenáními. Pro mnohé současné ruské milovníky hudby se jejich jména řadí vedle Čajkovského, Rachmaninova, Glinky, Musorgského, Rubinsteinova, Skrjabinova a dalších. Přesto zůstává téma českých hudebníků v Rusku a jejich vliv na ruskou hudební kulturu velmi málo probádáno. Jaksi se na ně zapomnělo v důsledku různých historických událostí. A toto téma je zatím v hudební oblasti jedním z nejzajímavějších, zasluhujícím té nejpečlivější pozornosti a probádání.

---

\*399/. „Dalibor“ z roku 1880, číslo 24 ze 20. srpna, str. 191.

\*400/. K. A. Kučera /1847-1915/ více než 15 let působil jako druhý dirigent v Mariinském divadle. Předtím pracoval ve Vilniusů. Před svou prací v Mariinském divadle byl ředitelem Imperátorské divadelní knihovny. Rovněž vyučoval ve Smolném institutu. Jako první dirigoval v Rusku operu A. P. Borodina „Kníže Igor“. Byl poctěn Řádem sv. Vladimíra I. stupně.

\*401/. „Dalibor“ z roku 1907, číslo 43 z 29. června, str. 342.

\*402/. M. A. Balakirev. „Korespondence s notovým vydavatelstvím P. Jurgersona“. Moskva, Muzgiz 1958, dopis číslo 355, str. 249.

\*403/. V současné době jsou tato města hlavními městy nezávislých zemí – Litvy a Gruzie.

Když končím tuto svou skromnou práci, chtěl bych vyjádřit přání, aby tato práce pokud možno přispěla k podrobnějšímu zpracování tohoto širokého a velmi zajímavého tématu - tématu českých hudebníků v Rusku. Rovněž doufám, že po přečtení této práce se pro mnoho milovníků hudby a historie otevřou nové stránky v dějinách hudební kultury česko-ruských vztahů.

















## Z Á V Ě R

Na závěr dané disertační práce bych chtěl shrnout její základní směry a principy.

Životní cesty a osudy českých hudebníků, kteří pracovali a žili za hranicemi českých zemí jsou neoddelitelnou součástí české hudební kultury. Je třeba říci, že málokterý národ měl takové množství hudebníků, žádaných v celé Evropě. Čeští hudebníci byli všude – v Německu, v Polsku, v Rusku a v dalších zemích. Ohromné ruské impérium přitahovalo široké kruhy hudebníků dokonce mnohem více, než jiné kulturní země západní Evropy. Toto bylo spojeno i s tím faktem, že z hlediska hudební vzdělanosti bylo tehdejší Rusko spíše zemí zaostalou, která potřebovala dobré odborníky v různých hudebních oblastech. A pro českého hudebníka bylo mnohem snadnější se uplatnit tady, než například v Německu.

Do Petra I. v Rusku prakticky neexistovala světská hudba. Ta byla dokonce zakázána. Tento zákaz byl spojen především s náboženskými představami, o kterých zde ale nebudeme hovořit. Se začátkem vlády Petra I. se tato situace začala rychle měnit. Tato změna odpovídala všeobecnému proevropskému směru, který tento panovník-reformátor začal uskutečňovat. Základním cílem tohoto kurzu bylo úplné poevropštění ruského státu, přičemž tento kurz zasahoval všechny oblasti včetně kultury. Když světská hudba takovýmto způsobem dostala možnost se bez překážek rozvíjet, vykoučila rázně vpřed, aby dohnala promarněnou dobu. Poněvadž Rusko tedy nemělo z pochopitelných příčin svoje vlastní hudební odborníky, začali přicházet na pozvání hudebníci ze zahraničí. Jako první dorazila italská operní skupina, za ní pak přicházeli do Ruska různí hudební pedagogové.

Co se týká přímo migrace českých hudebníků do Ruska, je třeba přiznat, že hlavním důvodem této „migrační vlny“ byly problémy finanční. Jen malé procento hudebníků se vydalo do Ruska jako na pracoviště z motivace všeslovanského bratrství a sounáležitosti příbuzných kultur.

O stopách prvních Čechů-hudebníků v Rusku ve středověku a v období rané renesance se prakticky nedochovaly žádné doklady. Avšak od poloviny 18. století už můžeme sledovat dosti velký příliv hudebníků nejrůznějších oborů. Toto bylo vyvoláno především neutěšeným poválečným stavem věcí v Rakousko-Uhersku. Už v roce 1748 císařovna Marie Terezie zakázala výjezdy za hranice. Kromě toho byly vydávány i takzvané „Omilostňující patenty“, které slibovaly všem emigrantům, kteří se vrátí, úplnou bezpečnost a beztravnost ze strany úřadů. Nehledě na to se mnozí představitelé umění snažili dostat do zahraničí. Doma v Čechách bylo hudebníků hodně, za hranicemi pak kromě možnosti slušného výdělků a značně menší konkurence byla prostě situace zajímavější a příznivější, byla to i možnost osvobodit se od útlaku rakousko-uherského monarchismu. Zájem o české hudebníky v zahraničí byl enormní. Tak například práci v oblasti hudby často nacházeli i neodborníci, kteří se zabývali hudbou pouze z vlastního potěšení. Mnohým z nich se pak podařilo najít práci a dobře se uchytit i v Rusku\*/1/.

V průběhu celého století si čeští hudebníci, pracující v Rusku, získali pověst těch nejlepších odborníků v různých oblastech hudebního umění. Celá pokolení Čechů se usídlila v Rusku navždy, sžila se s místním obyvatelstvem a požívala značné úcty. Tito novousedlíci potom s využitím svého dobrého postavení zvali další své krajany z Čech na práci do Ruska. Tak například v časopise „Dalibor“, který v té době v Čechách vycházel, můžeme najít celou řadu pro nás zajímavých oznámení a inzerátů, které zvaly na práci do Ruska, na uvolněná místa a podobně. Známý český muzikolog Miroslav Postler ve sborníku o dějinách česko-ruských hudebních vztahů uvádí následující příklady: „Hudebníci do Ruska. Jsou žádáni hudebníci pro vojenský orchestr ve městě Krasnostav v Lublinské gubernii. Nabízejí se volná místa pro trubače a klarinetisty. Plat – 15 rublů měsíčně. Členové orchestru jsou povinni účastnit se

---

\*1/. Takovíto neodborníci – amatéři bývali nazýváni „schumatores“ – šumaři.

zkoušek a koncertů, ve zbývajícím čase mají možnost soukromě vyučovat. Zájemci o uvedená místa se mohou obrátit na dirigenta orchestru pana J. Duchovského v Krasnostavu. Informaci je možno získat rovněž v redakci časopisu „Dalibor“.\*1/. . . . „Orchestr Mariinského divadla v Sankt-Petěrburgu potřebuje hudebníky na obsazení volných míst – dva kontrabasisty, prvního flétnistu, prvního hobojistu, prvního fagotistu, hráče na bicí nástroje, hráče na tubu a varhaníka. Osoby, zajímající se o uvedená volná místa, musí projít předcházejícím konkurzem. Odpovědi zasílejte řediteli orchestru Mariinského divadla panu K. A. Kučerovi\*2/ na adresu Sankt-Petěrburg, Těatralnaja ulica, Ústřední hudební knihovna imperátorských divadel\*3/“.

Na přelomu 19. a 20.století už můžeme v plné míře ocenit a porovnat přínos těchto četných českých hudebníků do ruské hudební kultury. Z velkého množství těchto hudebníků pak je třeba uvést jména takových význačných odborníků, jakými byli Jan Práč, Jan Antonín Mareš, Jan Hřímálý, Ferdinand Laub, Eduard Nápravník a Váša Suk. Tito prakticky položili základy ruské hudební kultury. Díky jim se ruské hudební umění začalo rychle rozvíjet, sílilo a dostávalo se na zcela novou uměleckou úroveň. Je samozřejmé, že všichni tito hudebníci přinesli do ruského hudebního umění jakési „svoje vlastní vidění“ a směřovali toto umění směrem, který oni sami považovali za důležitý. Toto se týká zvláště dvou vynikajících dirigentů – Nápravníka a Suka, na kterých v podstatě závisel výběr operního a symfonického repertoáru ve dvou největších městech Ruska – Sankt-Petěrburgu a Moskvě. Jejich postavení a vliv na hudební život Ruska dokládá například i dopis známého ruského skladatele, vůdce „Mocné hrstky“ M. A. Balakireva jeho příteli – vydavateli Jurgensonovi: „...Vydávat a publikovat Nápravníkovu díla má pro nás všechny ohromný význam, poněvadž právě na něm záleží výběr jak operního, tak i symfonického repertoáru pro jejich uvedení na scéně imperátorské opery a symfonických večerech RHS. Stejný názor zastávám i v případě pana V. Suka\*4/“.

Tradice a vliv českého interpretačního umění se trvale zapsaly do ruské hudební kultury. Díky českým hudebníkům mohlo Rusko stanout v řadách kulturních velmocí světa. Mnozí čeští hudebníci, roztroušení po nedozírných prostorách Ruska – od Vilniusu po Tbilisi\*5/, dosáhli ve své druhé vlasti toho nejvyššího uznání a mnozí z nich byli poctěni vysokými státními vyznamenáními. Pro mnohé současné ruské milovníky hudby se jejich jména řadí vedle Čajkovského, Rachmaninova, Glinsky, Musorgského, Rubinštejna, Skrjabina a dalších. Přesto zůstává téma českých hudebníků v Rusku a jejich vliv na ruskou hudební kulturu velmi málo probádáno. Jaksi se na ně zapomnělo v důsledku různých historických událostí. A toto téma je zatím v hudební oblasti jedním z nejzajímavějších, zasluhujícím té nejpečlivější pozornosti a probádání.

Když končím tuto svou skromnou práci, chtěl bych vyjádřit přání, aby tato práce pokud možno přispěla k podrobnějšímu zpracování tohoto širokého a velmi zajímavého tématu - tématu českých hudebníků v Rusku. Rovněž doufám, že po přečtení této práce se pro mnoho milovníků hudby a historie otevrou nové stránky v dějinách hudební kultury česko-ruských vztahů.

---

\*1/. „Dalibor“ z roku 1880, číslo 24 ze 20.srpna, str.191.

\*2/. K. A. Kučera /1847-1915/ více než 15 let působil jako druhý dirigent v Mariinském divadle. Předtím pracoval ve Vilniusu. Před svou prací v Mariinském divadle byl ředitelem Imperátorské divadelní knihovny. Rovněž vyučoval ve Smolném institutu. Jako první dirigoval v Rusku operu A. P. Borodina „Kníže Igor“. Byl poctěn Řádem sv.Vladimíra I. stupně.

\*3/. „Dalibor“ z roku 1907, číslo 43 z 29.června, str.342.

\*4/. M. A. Balakirev. „Korespondence s notovým vydavatelstvím P. Jurgersona“. Moskva, Muzgiz 1958, dopis číslo 355, str.249.

\*5/. V současné době jsou tato města hlavními městy nezávislých zemí – Litvy a Gruzie.