Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Hudební věda

Bc. Lucie Kovářová

Kompoziční principy komorní hudby Vítězslava Nováka

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Flašar, Ph.D.

2021

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Brně dne …… ……..……..

Lucie Kovářová

Mou milou povinností je poděkovat všem, bez kterých bych zdárně nedokončila magisterskou diplomovou práci. Největší dík patří vedoucímu práce doc. PhDr. Martinu Flašarovi, Ph. D., za vstřícné přijetí změny tématu a celkové pomoci v průběhu vzniku práce. Děkuji pracovnicím v Českém muzeu hudby v Praze za pomoc a ochotné zpřístupnění pozůstalosti. Také bych ráda poděkovala prof. PhDr. Miloši Schniererovi, jenž mi pomohl k prvnímu nalezení materiálů potřebných při psaní této práce. Děkuji mým přátelům a rodině, kteří mi byli po celou dobu velikou oporou.

Obsah

1. Úvod ... 5
2. Stav bádání ... 6
3. Vítězslav Novák (1870-1949) ... 9
4. Novákova kompoziční škola ... 13
4.1. Novákovi žáci a jejich výpovědi ... 24
4.2. Soupis Novákových žáků s poznámkami ... 26
5. Spolupráce Vítězslava Nováka s nakladatelstvím ... 37
6. Kompoziční činnost Vítězslava Nováka ... 40
6.1. Klavírní trio g moll, op. 1 ... 41
6.2. Rozvíjející variace ... 45
6.2.1. Klavírní kvartet c moll, op. 7 ... 46
6.3. Období folkloru ... 49
6.3.1. Klavírní kvintet a moll, op. 12 ... 51
6.4. Smyčcový kvartet G dur, op. 22 ... 54
6.5. Trio d moll quasi una ballata, op. 27 ... 56
6.5.1. Sonáta pro violoncello a klavír g moll, op. 68 ... 59
6.6. Fugový princip ... 70
6.6.1. Smyčcový kvartet D dur, op. 35 ... 70
6.6.2. Smyčcový kvartet, op. 66 ... 77
6.7. Shrnutí ... 86
7. Recepce díla Vítězslava Nováka ... 93
7.1. Recepce díla v Čechách a na Slovensku ... 93
7.2. Recepce díla v zahraničí ... 100
7.2.1. Dobová recepce díla v Rakousku ... 100
7.2.2. Recepce díla v dobovém anglickém a francouzském tisku ... 102
8. Závěr ... 105
9. Resumé ... 106
10. Summary ... 107
11. Resümee ... 108
12. Zdroje: ... 109
13. Přílohy ... 115

1. Úvod

Magisterská diplomová práce pojednává o životě a tvorbě Vítězslava Nováka, českého skladatele 19. a 20. století. Hlavní část práce se zaměřuje na skladatelovu komorní tvorbu. Na začátku si představíme stav bádání. Druhá kapitola poukazuje na nejdůležitější momenty skladatelova života. Následující kapitola se věnuje Novákově kompoziční škole, jež byla natolik významná, že ovlivnila generace skladatelů nejen z českých zemí. V této části představíme Nováka očima jeho studentů při seznámení se s Vítězslavem Novákem, například dojmy Slávy Vorlové, Karla Janečka, aj. Poslední podkapitolu tvoří soupis Novákových žáků a také skladatelovy poznámky k jednotlivým studentům, jež si zapisoval v průběhu jejich studia. Čtvrtá kapitola popisuje důležitou spolupráci Vítězslava Nováka s nakladatelstvími. Podstatnou část života spolupracoval s vídeňským nakladatelstvím Univerzální edice, se kterým uzavřel smlouvu na 10 let. Pátá kapitola je nejrozsáhlejší a nejdůležitější částí diplomové práce. Zabývá se autorovou kompoziční činností, nalezneme v ní rozdělení Novákovy komorní tvorby na skladatelská období a nového způsob komponování, dokládají nám to analýzy skladeb. Příkladem je podkapitola Rozvíjející variace, kde najdeme analýzu skladby *Klavírní kvartet c moll, op.* 7. Poslední kapitola se věnuje následné recepci komorních skladeb Vítězslava Nováka. Můžeme zde spatřit recepce díla nejen na území Česka a Slovenska, ale i v zahraničí, a to převážně z Rakouska, případně Anglie a Francie.

Cílem magisterské diplomové práce je zpopularizovat komorní tvorbu Vítězslava Nováka, která se v dnešní době skoro nevyskytuje na koncertních programech. Většina populace zná pouze skladatelovu orchestrální tvorbu, zejména dílo *Bouře*, *V Tatrách*, nebo *Slováckou suitu*. Při poslechu nalezneme mnoho druhů kompozičních inspirací, které v průběhu své skladatelské kariéry Novák používal.

Dalším cílem práce bylo představit Novákovu kompoziční školu, bez které by nevznikly generace skladatelů hudby 20. století, převážně ze Slovenska (nejvýznamnější žáci byli Alexander Moyzes, Ján Cikker, František Rauch, aj.), ale i ze zahraničí. O Novákově škole se nezmiňuje žádná diplomová či bakalářská práce, proto jsme se rozhodli jeho osobnost zviditelnit, ani Novákovou komorní hudbou se badatelé příliš nezabývali. Můžeme spatřit studie věnované tomuto druhu hudby v sedmdesátých letech 20. století, ale následující práce Lenky Křupkové vyšla až v roce 2006. Z toho vyplývá, jak byla komorní hudba dlouhá léta opomíjená a zapomenutá.

2. Stav bádání

Pro každého badatele by měly být hlavním informačním zdrojem pozůstalosti, proto jako první zdroj uvádím právě je. Novákova pozůstalost se nachází ve třech institucích. Nejrozsáhlejší z nich je v Národním muzeu – České muzeum hudby. Najdeme zde rozsáhlou korespondenci s Novákovými přáteli, ale především zde nalezneme notový materiál, jednak skladby v tištěné formě, jednak skladatelovy originály. Fond Vítězslava Nováka je uložen jako celek pod číslem S 143 a obsahuje přes 29 fasciklů. Další institut je ve skladatelově rodném městě, a to ve Vlastivědném muzeu v Kamenici nad Lipou. Vedle stálé novákovské expozice je zde i rozsáhlá pozůstalost Nováka čítající na několik tisíc většinou drobných exemplářů. Nalezneme zde značné množství chronologicky řazených tištěných programů a pozvánek na nejrůznější kulturní akce. Například jsou to pozvánky z devadesátých let 19. století na koncerty Českého kvarteta nebo na koncertní večery posluchačů pražské konzervatoře. Dále jsou v muzeu různorodé propagační materiály. Zajímavých je rovněž několik plakátů k výstavám Novákova syna – akademického malíře Jaroslava Nováka. Také zde nalezneme tištěné proslovy, jež byly předneseny i na pietním projevu v pražském rozhlase v den Novákova pohřbu 25. 7. 1949. K pozůstalosti patří i část korespondence a stovky nejrůznějších fotografií. Poslední archiv Novákovy pozůstalosti je ve Skutči, v místě, kde Novák zemřel. Nachází se zde památník Vítězslava Nováka v domě rodiny jeho manželky. Pozůstalost tvoří skladatelova pracovna v původním stavu, hudební salon s klavírem.

Největším Novákovým badatelem je Miloš Schnierer. Ve své badatelské činnosti se zaměřuje na problematiku osobnosti Vítězslava Nováka a jeho kompoziční školy. Napsal více než 600 odborných studií, analýz, recenzí i hudebních kritik. Od osmdesátých let 20. století vykonával funkci tajemníka Společnosti Vítězslava Nováka a od roku 2009 předsedy Mezinárodní Společnosti Vítězslava Nováka. Velmi zajímavá je kniha z roku 1989 *Vítězslav Novák – Mitbegründer der tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts,*[1] která vznikla k propagaci skladatele v německy mluvících zemích. Další významný titul je *Tematický a bibliografický katalog*[2], jenž Schnierer sepsal společně s Ludmilou Peřinovou.[3] Nejdůležitější

[1] SCHNIERER, Miloš. *Vítězslav Novák – Mitbegründer der tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts*. Brno: Společnost Vítězslava Nováka, 1989.
[2] NOVÁK, Vítězslav, Miloš SCHNIERER a Ludmila PEŘINOVÁ. Vítězslav Novák: tematický a bibliografický katalog. Praha: Editio Praga, 1999.
[3] Ludmila Peřinová se zabývá převážně vokální tvorbou Vítězslava Nováka, a také pracuje v Městském muzeu ve Skutči.

badatelkou zabývající se Novákem, ze které čerpá diplomová práce, je Lenka Křupková, která se jako jediná od sedmdesátých let zabývala komorní hudbou Vítězslava Nováka. Zásadní kniha pro tuto práci je soubor rozmanitých studií: *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka*[4] z roku 2006, jež se stala naší největší inspirací. Kniha nám pomohla pochopit Novákovu komorní tvorbu. Hlavní inspirací bylo rozdělení každé skladatelovy komorní skladby do patřičných částí. Taktéž se Křupková věnuje recepcí Nováka v německy mluvících zemích.

Vyšlo již několik skladatelových monografií. Jmenujme jeho napsané vzpomínky *Vítězslav Novák: O sobě a o jiných*[5], které jsou výbornou ukázkou autorova pohledu na život. Další monografie je od Vladimíra Lébla: *Vítězslav Novák*[6], jež byla přeložena do několika jazyků. Bohumír Štědroň se věnoval vztahu skladatele k Brnu.[7] Společně s Karlem Padrtou sepsali soubor studií: *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození*.[8] Nacházejí se zde studie o skladatelově životě, vzpomínky žáků, korespondence s přáteli i s nakladatelstvím Univerzální edice ve Vídni, aj. Poslední zde zmíněná kniha je od Antonína Srby, *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky*.[9] Největší propagátoři skladatele instituce Společnost Vítězslava Nováka, vydávali v Brně od roku 1982–2006 Hudební revue, ve kterém se vyskytují studie, recenze, soupisy publikovaných knih vztahujících se k novákovskému tématu. Také v Opus musicum nalezneme zajímavé studie. Například v ročníku 36 z roku 2004 napsala Lenka Křupková studii věnovanou moravismům v tvorbě Vítězslava Nováka.[10]

V okruhu vysokých škol vyšlo hned několik závěrečných prací, můžeme jmenovat disertační práci Ondřeje Pivody: *Bouře Vítězslava Nováka. Otázky geneze, žánru a recepce*.[11] Na druhou stranu prací zabývajících se komorní hudbou Vítězslava Nováka není mnoho. Na JAMU vznikla práce Martiny Jasanské, *Specifika interpretace houslových partů v komorní*

---

[4] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.
[5] NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných*. Praha: Supraphon, 1970.
[6] LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo*. Praha: Československá akademie věd, 1964.
[7] ŠTĚDROŇ, Bohumír. *Vítězslav Novák a Brno*. V Praze: Osvětový klub, 1941.
[8] ŠTĚDROŇ, Bohumír a Karel PADRTA, ed. *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození*. České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972.
[9] NOVÁK, Vítězslav, SRBA, Antonín, ed. *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky.* V Praze: Osvětový klub, 1932.
[10] KŘUPKOVÁ, Lenka Moravismy v tvorbě Vítězslava Nováka. *Opus musicum*, 2004, roč. 36, č. 6, s. 2-5.
[11] PIVODA, Ondřej. *Bouře Vítězslava Nováka. Otázky geneze, žánru a recepce* [online]. Brno, 2017 [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/gf6y9/. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Lubomír SPURNÝ.

tvorbě Vítězslava Nováka.[12] Na Masarykově univerzitě byla napsaná bakalářská práce Barborou Vojtovou, *Folklórní inspirace v díle Vítězslava Nováka v letech 1870-1940*[13], která byla velkým přínosem v analyzování skladeb z tohoto období Novákovy tvorby.

[12] JASANSKÁ, Martina. *Specifika interpretace houslových partů v komorní tvorbě Vítězslava Nováka* [online]. Brno, 2019 [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: https://theses.cz/id/ur5uiv/. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta. Vedoucí práce PhDr. Petr Lyko, Ph.D. et Ph.D.

[13] VOJTOVÁ, Barbora. *Folklórní inspirace v díle Vítězslava Nováka v letech 1870-1940* [online]. Brno, 2008 [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/famx9/ . Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Lubomír SPURNÝ.

3. Vítězslav Novák (1870-1949)

Vítězslav Novák se narodil v Kamenici nad Lipou. Jeho otec byl lékař Jakub Novák a matka Marie Pollenská se narodila do rodiny lesmistra. V matrice je skladatel zapsán a pokřtěn jako Viktor Augustin Rudolf, umělecké jméno Vítězslav si zvolil okolo roku 1892. Dětství prožil v Počátkách, kam se rodina přestěhovala v roce 1872. Po smrti otce v roce 1882 žil s matkou a dvěma sourozenci v Jindřichově Hradci. V letech 1881-1889 navštěvoval jindřichohradecké gymnázium. Zde zřejmě najdeme počátky jeho celoživotního zájmu o literaturu. Nejčastěji četl Máchu, Byrona, Heina, Lenaua. I když na samotném začátku Novák neměl zájem o hudbu, navštěvoval houslovou a klavírní hru již v Počátkách a pokračoval ve hře i v Jindřichově Hradci. Na gymnáziu se jeho hry na nástroje ujal místní kapelník, skladatel a učitel hudby Vilém Pojman. Ten poznal v Novákovi nadání a povedlo se mu u žáka zbudit zájem o hudbu, který přerostl v Novákovo nadšení. V této době můžeme spatřit první náčrty kompozice, a to například v pokusu o zhudebnění Máchova Máje.[14]

Po maturitě, v červnu 1889, se rodina přestěhovala do Prahy. Novák se musel kvůli matce zapsat na Právnickou fakultu Karlovy univerzity, ale nedlouho poté přešel na Fakultu filozofickou. Navštěvoval Masarykovy přednášky z filozofie a čtení Otakara Hostinského o estetice a dějinách hudby, školu absolvoval v roce 1893. V průběhu studia na Karlově univerzitě chodil na pražskou konzervatoř. V teorii a kompozici byl na začátku žákem Karla Knittla, od druhého ročníku žákem Karla Steckera. Naskytla se mu možnost přejít do kompoziční třídy Antonína Dvořáka, kterou absolvoval 8. 7. 1892 *Sonátou d moll pro housle a klavír*. Zde navázal přátelství s Josefem Sukem a Rudolfem Reissigem. Novákův vztah ke Dvořákovi byl ovšem často konfliktní, což se projevovalo i po ukončení studia. Po Dvořákově odchodu do New Yorku navštěvoval v letech 1894–95 kompoziční třídu Karla Bendla, jehož Novák jako umělce nerespektoval.[15]

V letech 1891–96 studoval též hru na klavír u Josefa Jiránka. Později se Jiránek stal inspirací několika Novákových klavírních skladeb, ale též byl interpretem mnoha jeho klavírních děl. Po ukončení vysoké školy zažíval Novák finanční krizi, a to kvůli ztrátě stipendia. Situace se postupem času zlepšovala díky jeho uměleckým úspěchům. Finančním přínosem se staly honoráře od vydavatelů, zejména Simrocka. V roce 1895 se aktivně podílel

[14] LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo.* Praha: Československá akademie věd, 1964, s. 9-16.
[15] SCHNIERER, Miloš. *V. Novák, život a dílo* [online]. c2016, poslední revize 2017 [cit. 19. 10. 2021]. Dostupné z: < http://vitezslavnovak.cz/zivot-a-dilo/d-1015/p1=1024 >.

na založení hudebního odboru Klubu mladých, v němž převládaly novákovsko-sukovské tendence. Vytvořil si okruh přátel, z nichž někteří usilovně propagovali jeho dílo. Byl to především houslista a dirigent Rudolf Reissig, který po odchodu z Prahy propagoval Nováka na Moravě, zejména v Brně, dále Richard a Roman Veselí, Karel Hoffmeister. [16]

V červenci 1896 navštívil Novák Velké Karlovice na Valašsku. Prostředím byl natolik učarován, že začal v následujících letech podnikat pravidelné prázdninové cesty na východní Moravu a na Slovensko. Tyto cesty ho inspirovali v tvorbě, hlavně v komorní a vokální hudbě. Pro Nováka měla velký význam cesta na Slovácko, kde jej v Hroznové Lhotě hostil malíř Joža Uprka. Novák poznal hlavní střediska lidové tvořivosti, k nimž patří zejména Velká nad Veličkou, Javorník, Kněždub, Strážnice, Břeclav a Kostice. Ve druhé polovině devadesátých let 19. století se chtěl Novák postupně odtrhnout od pražského společenského života. Pro Nováka byly příznivější podmínky na Moravě, hlavně v Brně. Na konci 19. století chtěl trvale přesídlit do Brna, bohužel nebylo pro Nováka volné pracovní místo ani na varhanické škole, ani na hudební škole Besedy brněnské. V prvním desetiletí 20. století byl Novák pokládán za hlavního představitele moravské hudby a jeho "novákovský" kult se rozšířil po celé Moravě. Vrcholem tohoto období se stala premiéra kantáty *Bouře*, kterou provedla Česká filharmonie spolu s Filharmonickým sborem Beseda brněnská pod vedením Reissiga 17. 4. 1910 v Besedě brněnské. Z důvodu obrovského zájmu o tento koncert byl z Prahy vypraven zvláštní vlak.[17]

V Praze byl Novák roku 1900 zvolen do výboru Umělecké besedy, poté se v roce 1918 stal předsedou hudebního spolku. Po Fibichově úmrtí v roce 1900 byl jmenován zkušebním komisařem při státních zkouškách pro učitele hudby. Novákovi pražští přátelé se soustředili okolo tzv. Podskalské filharmonie. Tento hudební kroužek se scházel od roku 1901 v bytě majitele hudebního ústavu Adolfa Mikeše, až po jeho ukončení v roce 1917 se zde uskutečnily neveřejné premiéry skoro všech Novákových skladeb. Novák si postupem času vytvořil pověst vynikajícího hudebního pedagoga, učil hned po absolutoriu kompozice v roce 1892. Od roku 1900 si vytvořil široký okruh soukromých žáků. Vyučoval nauce o skladbě, kontrapunktu, instrumentaci a vedl praktická cvičení v těchto disciplínách. Dne 1. 9. 1909 byl jmenován profesorem kompozice na nově zřízené mistrovské škole pražské konzervatoře.

[16] SÝKORA, Pavel. Vítězslav Novák[heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 19. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=2207 >.
[17] Tamtéž

Oženil se s Marií Práškovou, svou bývalou žákyní, která byla dcerou továrníka ze Skutče. Do Skutče se rodina později uchylovala nejen na prázdniny, ale též v období druhé světové války. V roce 1914 se jim narodil syn Jaroslav, pozdější výtvarník.[18]

Novákova tvorba pronikala do Vídně, v zahraničí zvláště do Německa. Zajímavý byl zájem v USA, a to o Novákovy klavírní cykly vydané Simrockem. Důležitým mezníkem skladatelovy tvorby se stala smlouva s Univerzitním nakladatelstvím ve Vídni po dobu 10 let. Roku 1912 získal Novák nabídku profesury na Hudební akademii ve Vídni, kterou z finančních důvodů odmítl. V předválečném období skladatel prožíval krize, příčinou bylo negativní hodnocení skladeb.[19] Po vzniku Československé republiky se skladatel zapojil do veřejného života, díky kterému zastával hned několik funkcí.[20] V roce 1920 se účastnil založení Spolku pro moderní hudbu, roku 1921 byl zvolen místopředsedou Klubu českých skladatelů. V průběhu dvacátých let 20. století se Novák postupně stáhl z veřejného života do soukromí, pravděpodobně za to mohl však všeobecný pokles zájmu o jeho dílo. Ale již ke konci dvacátých let se postupně zlepšoval postoj k Novákovu dílu.[21]

K oslavě šedesátých narozenin v prosinci 1930 byla uspořádána řada koncertů, přednášek a oslav zejména v Praze, ale též v Brně, Bratislavě aj. Obdržel státní cenu za operní tvorbu, zlatou jubilejní medaili Pěvecké obce československé. Slavnostní cyklus koncertů a divadelních představení pod záštitou ministra kultury a národní osvěty proběhl například ve Smetanově síni, v Národním divadle, aj. V jeho rodišti, Kamenici nad Lipou, byla 16. 11. 1930 odhalena pamětní deska na rodném domě. Ve třicátých letech obdržel skladatel vyznamenání, bylo mu uděleno čestné členství Regia Accademia di Santa Cecilia v Římě (1933) a Královské švédské hudební akademie ve Stockholmu (1938). V roce 1939 byl penzionován, a proto musel opustit Konservatoř a vzdát se předsednictví ve Státní zkušební komisi pro učitele hudby. V době okupace se pravidelně uchyloval do domu své choti ve Skutči. Zde na návrh přátel,

---

[18] SCHNIERER, Miloš. *V. Novák, život a dílo* [online]. c2016, poslední revize 2017 [cit. 19. 10. 2021]. Dostupné z: < http://vitezslavnovak.cz/zivot-a-dilo/d-1015/p1=1024 >.

[19] Nováka mrzela kritika Antonína Dvořáka na skladby: Kvintet a moll, Kvartet G dur a Sonata eroica. Také ho zasáhly negativní kritiky Zdeňka Nejedlého, Josefa Bartoše aj.

[20] Roce 1918 byl členem poradního sboru při Ministerstvu školství a národní osvěty, v roce 1919 člen státní zkušební komise pro obor harmonie a kontrapunktu (následně i předseda), od roku 1920 člen rozdělovací komise Ochranného sdružení autorského a člen výboru České filharmonické společnosti.

[21] SÝKORA, Pavel. Vítězslav Novák [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 19. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=2207 >.

hlavně Antonína Srby, začal psát paměti, které jsou pro badatele výborným infomačním zdrojem. V červnu 1945 se Novák navrátil do Prahy. V témže roce byl skladatel jmenován členem a současně předsedou Klubu slovenských skladatelů. Novák obdržel spolu s Josefem Bohuslavem Foersterem v roce 1945 titul národní umělec. Vítězslav Novák na konci svého života trpěl srdeční chorobou, kterou léčil v Teplicích nad Bečvou. Novák zemřel 18. 7. 1949 ve Skutči. Následně se v Praze konal stání pohřeb v Domě umělců, ostatky byly uloženy v Kinského zahradě na Petříně pod pomníkem akademického sochaře Jana Kodeta z roku 1951. V roce 1955 byl zřízen památník ve Skutči.[22]

Vítězslav Novák dosáhl všeobecného vzdělání, i když nerad navštěvoval gymnázium i vysokou školu. Jeho koníčkem bylo studium jazyků, uměl německy, francouzsky, anglicky, španělsky a rusky. Skladatel je veřejné společnosti známý jako nadšený turista. Během letních měsíců podnikal mnoho cest v našich zemích i v zahraničí. Prošel rozsáhlé oblasti východní Moravy a Slovenska, ale v pozdějším věku navštěvoval převážně jižní Čechy. Z evropských zemí navštívil Rakousko, Německo, Švýcarsko, Francii, Balkán a Pobaltí. Zážitky z cest ovlivnily Nováku tvorbu. Jmenujme inspiraci Slovenskou přírodou v symfonické básni *V Tatrách* (1902).[23]

[22] SCHNIERER, Miloš. *V. Novák, život a dílo* [online]. c2016, poslední revize 2017 [cit. 19. 10. 2021]. Dostupné z: < http://vitezslavnovak.cz/zivot-a-dilo/d-1015/p1=1024 >.
[23] SÝKORA, Pavel. Vítězslav Novák[heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 19. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=2207 >.

4. Novákova kompoziční škola

V naší české hudební kultuře byl uznávaný mnohostranný význam pedagogické činnosti Vítězslava Nováka. Dnes již mnoho lidí neví, jak byl ve své době Novák důležitý pro následující vývoj nejen naší, ale hlavně slovenské hudby. I když bylo v průběhu času o Novákově odkazu střídavě pochybováno, o jeho pedagogickém vlivu na další generace skladatelů, dirigentů, muzikologů kritiků či pedagogů se mínění skoro nikdy nezměnilo. „*Novák v mnoha myslích profesionálních hudebníků i vnímatelů hudby nikdy, zvláště po své smrti roku 1949 nenáležel k bezproblémovým autorům, avšak podle písemných i ústních svědectví a výsledků své pedagogické práce vytvořil Vítězslav Novák ve vývoji české hudební kultury fenomén, který lze jen s obtížemi srovnat kvantitativně, ale i mnohostranností působení s jeho neméně renomovanými současníky, kteří se přece výchovou a vzděláním svých následovníků neméně seriózně a odpovědně zabývali.*“[24] Měli bychom zde zmínit skladatelskou školu J. B. Foerstera, J. Suka, L. Janáčka nebo z mladší generace skladatelů jako byl O. Jeremiáš, nebo K. B. Jirák. Můžeme to spatřit na vlivu Suka na začínajícího skladatele Martinů. Ze Sukovy školy vyniklo mnoho všestranných skladatelů a zároveň i pedagogů, uveďme Pavla Bořkovce či Zdeňka Blažka.

Základy jeho významného pedagogického talentu můžeme nacházet již ve Dvořákově škole na pražské konzervatoři, kdy mu byly nabídnuty panem profesorem Karlem Steckerem v roce 1891 hodiny kompozice pod vedením Antonína Dvořáka. Zde se Novák v průběhu svého studia seznamoval zejména s autory 19. století, kteří komponovali ve stylu romantismu. Byli to například Chopin, Lizst, Čajkovský. Vlivem Dvořákova kompozičního okruhu i znalostí Brahmsovy hudby a jeho kompoziční techniky získal Novák princip tématické práce, posléze spojené s polyfonním utvářením tektoniky skladby. Toto studentské období předurčilo, jakým stylem bude následně Novák komponovat, ale i jak bude používat metodiku v pedagogické činnosti.[25]

Postavení Nováka v českém hudebním dění, jako skladatele a pedagoga, mohlo být způsobeno jeho specifikací pouze na tyto dvě činnosti, nemusel se soustředit na další povinnosti. Jmenujme Leoše Janáčka, který se dlouhodobě věnoval více činnostem, byl kritikem, sbormistrem, folkloristou atd. Také Josef Suk měl povinnosti jako interpret

[24] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. I. Bohatá historie – nejen české hudby počátku století. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1985, č. 6, s. 19.
[25] Tamtéž, s. 19-20.

v kvartetu. Novákovy učitelské činnosti začali po příchodu do Prahy, kdy musel kvůli existenčním důvodům dávat hodiny hudby ve hře na klavír, následně začal připravovat adepty ke státním zkouškám z hudby a ze zpěvu (jednalo se o hodiny nauky: harmonie, forem a kontrapunktu).[26]

Bohužel dnes nemůžeme přesně spočítat a ani vyjmenovat počet soukromých žáků. Víme, že s vývojem jeho kompozičních dovedností a s následným vydáváním skladeb u N. Simrocka v Berlíně (zde byly vydány jeho první klavírní cykly) a poté i u F. A. Urbánka a Mojmíra Urbánka v Praze, jméno Novák získalo na vážnosti. Díky této skutečnosti mohl skladatel hrát své skladby převážně v pražské společnosti a v tzv. Podskalské filharmonii. Křivka důležitosti Nováka vrcholila po smrti Zdeňka Fibicha, kdy nastoupil na jeho místo jako zkušební komisař z harmonie. Podle zdrojů také Fibich posílal Novákovi mnoho svých žáků. V letech 1896-1910, v době Novákova největšího uměleckého období, kdy skladatel komponoval mnoho děl, jež měli ohlas po premiéře a získaly ocenění[27], nepomohla tato fakta k tomu, aby byl Novák jmenován profesorem skladby na pražské konzervatoři. Po smrti ředitele pražské konzervatoře Karla Knittla se sešla jednota pro zvelebení hudby v Čechách a vyhlásila nového ředitele v roce 1907 - Jindřicha Kaána z Albestu. Přeorganizoval dosavadní školu a založil novou IV. mistrovskou třídu na oddělení kompozice. Nové místo profesora skladby nabídl Novákovi, který návrh přijal a na podzim roku 1909 zahájil svoji výuku praktického užití forem, instrumentace a hry z partitur. Jedni z prvních studentů byli například Boleslav Vomáčka, Bedřich Antonín Wiedermann, aj. V témže roce získal Novák obrovské uznání, kdy zkomponoval kantátu *Bouře* (premiéru měla v Brně 17. 4. 1910). Po těchto úspěších podepsal Novák smlouvu s Vídeňským nakladatelstvím. Díky předchozích událostech byla Novákovi umožněno, v roce 1912, se stát profesorem harmonie, formy a kontrapunktu na vídeňské Akademii hudby a herectví. Novák se rozhodl zůstat v Praze.[28]

Po zestátnění konzervatoře (1. 1. 1920) byl jmenován řádným profesorem mistrovské školy, z dochovaných dokumentů víme, že skladatel vyučoval na škole pouhých osm hodin týdně. V prvním roce působení na pražské konzervatoři byl Novák zvolen rektorem, svůj nový post zastával až do roku 1923. V letech 1919-1932 figuroval jako předseda státních zkoušek a

[26] Jednalo se o Josefa Černíka, Jana Kunce, Viléma Petrželku a Václava Kaprála, aj.
[27] Například v roce 1893 III. cena České akademie věd a umění za Klavírní trio g moll; 1900 II. cena za I. smyčcový kvartet G dur, op. 22 (první cena nebyla udělena) Spolkem pro komorní hudbu v Praze atd.
[28] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. I. Bohatá historie – nejen české hudby počátku století. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1985, č. 6, s. 20-24.

v letech 1928-1929 byl přechodně rektorem. Nepřerušeně zastával pedagogickou činnost až do penzionování na začátku 2. světové války v roce 1939.[29] *„Blahodárná Novákova pedagogická práce na konzervatoři trvala celkem 31 let. Dne 16. února 1939 bylo mu doručeno rozhodnutí ministra školství a nár. osvěty z 13. února 1939 č. 20 903/39-IV/3 tohoto znění: Podle ustanovení § 24 vlád. nař. ze dne 21. prosince 1938 zprošťuji Vás tedy Vašeho učitelského úřadu a vyslovuji Vám za Vaši dlouholetou, oddanou a úspěchů plnou činnost učitelskou a za Vaše neocenitelné dílo skladatelské svůj vřelý dík a plné uznání. Krátce nato, 12. dubna 1939, dostal V. Novák poděkování také od presidenta republiky.“*[30] Vedení pražské konzervatoře mu dovolilo pokračovat v činnosti čestného profesora ještě následující rok. Poté se Novák opět věnoval soukromým hodinám, jež v době okupace uděloval v Praze a ve Skutči.

Podle vzpomínek Novákových žáků měl skladatel na své žáky dlouhodobý vliv, jež můžeme objevit v jejich hudbě. Novák měl mnoho svých žáků z Čech, ale u skladatele se školila skoro celá zakládající generace slovenských skladatelů, žáci jihoslovanští nebo ukrajinští. Z různorodého seskupení jeho studentů můžeme usoudit Novákův vychovatelský záběr. Miloš Schnierer píše: *„Markantní bylo v případě slovenských skladatelů, kdy Mistr svým tvůrčím příkladem, studiem, ale i osobními zájmy, cestováním a znalosti okolností, jež byly v souladu s jeho mentálním zaměřením, přímo zapůsobil na směrování svých slovenských odchovanců, kteří se k jeho osobnosti bez výjimky vděčně hlásí dodnes. Nejmenší podíl se dnes jeví s odstupem času i na utváření jihoslovanské hudby, kde stejně rovnomocnou úlohu hrála bytostná vazba na psychologii a fakta tamního folklóru, jež působil na mladou generaci komponistů jako pole neorané“.*[31] Zde bychom mohli nalézt Novákův vliv na styl „neofolklorismu“ první třetiny 20. století.

Měli bychom si položit otázku, kterou do této doby ještě nikdo dopodrobna neodpověděl. Otázka se týká Novákovy kompoziční školy, například jejího obsahu a rozsahu, míry dialektického přesunu do oblastí odlišných hudebních profesí, nebo vlivu zmiňované školy na amatérskou úroveň pěstování kompozice. Novákovu školu nemůžeme vymezit ve smyslu jediného stylotvorného vlivu skladatelovy silné osobnosti. Taktéž nejde o úzké stylové posunutí budoucího hudebního vývoje, vždyť pouze v části hudební skladby bylo působení

---

[29] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. I. Bohatá historie – nejen české hudby počátku století. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1985, č. 6, s. 23.
[30] KUBÁŇ, Josef. Vítězslav Novák a pražská konzervatoř. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 200.
[31] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. I. Bohatá historie – nejen české hudby počátku století. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1985, č. 6, s. 23.

každého skladatele, jenž se zabýval pedagogikou svých studentů velmi relativně. V případě Novákových žáků můžeme představit nejeden jev, kdy autoři na straně jedné dodrželi v principu znaky naučené u V. Nováka, ale komponovali podle svého stylu, který mohl být odlišný od Novákovi tvorby.[32]

Jako příklad můžeme jmenovat Františka (Išu) Krejčího a jeho styl v oblasti neoklasicismu s mozartovským základem. To vede k rozdělení absolventů každé kompoziční školy, kterou vede výrazná osobnost, na eklektiky, na syntetiky, či objevitele, popřípadě zakladatele dalších stylově vývojových a kompozičně technicky domýšlených stupňů.[33] Novák jako skladatel syntetické povahy při svých hodinách nechával žákům poměrně velkou volnost. Úkolem studentů byla nápaditost invence po stránce melodické, harmonické, polyfonické a tektonické. Žáci měli najít vynalézavost práce s tímto tematickým materiálem. Pokud se v Novákově tvorbě nacházel folklorismus různého stupně (od citací a jejich ztvárnění až po jeho vlastní tematické myšlení, které se vyskytuje v jeho pozdní tvorbě), s pozdně romantickým subjektivistickým a impresionistickým cítěním, mohli jeho studenti vycházet z poměrně velkého základu jak vlastní tvorby, tak pochopitelně ze zázemí hudební historie, jenž dokonale znal.[34]

Osobnost Aloise Háby byla zaměřená na čtvrttónové hudby od základů Novákova výkladu, když byla na začátku, měla podobné přístupy k folklornímu materiálu moravského venkova.[35] Jako dalšího uvádíme skladatele Emila Axmana, který se od Háby odlišuje svou hudbou.[36] V prvním příkladě máme tvorbu avantgardního skladatele, bez trvalého uplatnění, ale s největší mírou objektivnosti a původnosti. Na druhé straně uvádíme autora, jenž komponuje stylem spíše v rozmezí pozdně romantickém až impresionistickém. V této práci

---

[32] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. II. Živá přítomnost české a slovenské hudební kultury. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1986, č. 7, s. 4-5.

[33] SÝKORA, Pavel. Iša Krejčí [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 16. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1977 >.

[34] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. I. Bohatá historie – nejen české hudby počátku století. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1985, č. 6, s. 24-25.

[35] REITTERERÓVÁ, Vlasta – SPURNÝ, Lubomír. Alois Hába [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 17. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3584 >.

[36] ADAMOVÁ, Silvie. Axman Emil [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 17. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1208 >.

jsou uvedeny pouze letmé příklady, na základě, kterých můžeme vymezit stylový okruh skladatelova vlivu na jeho žáky. Vyplývá z toho to, že Novák dával prostor ještě zrajícím osobnostem, nikoliv to, že by skladatel učil pouze eklektiky nebo tradicionalisty. Generace slovenských skladatelů, začínající Al. Moytesem, Eugenem Suchoněm, Jánem Cikkerem, Ladislavem Holoubkem atd. nám dokazují vynikající teoretický základ, kterým je vybavil Novák. Umožnil jim samostatné cesty vytvořené na hodnotách národní slovenské kultury. Podobně jako předtím můžeme poukázat na skladby jednoho z nejmladších Novákových žáků Ilji Hurníka, jenž se ve své tvorbě nechal inspirovat četnými inovacemi, ale i přesto bylo poznat Novákův vliv, a to na základě jeho tematické práce. Podle zdrojů[37] měl Novák ve své kompoziční třídě v letech 1910-1931 (dokládá nám to první publikovaný seznam jeho žáků) 74 studentů a v letech 1932-1940 (kdy musel odejít do penze) dalších 34 žáků. Mnozí z těchto žáků aktivně působili až do devadesátých let jako pedagogové, dirigenti, sbormistři a interpreti. Tito studenti se vyskytovali nejen v české zemi, ale i v zahraničí.[38]

Jak jsme již zmínili, celkový počet Novákových žáků v jeho třídě pražské konzervatoře se nedochoval. Neznáme ani množství jeho příležitostných soukromých žáků, se kterými se následně přátelil. Bohužel chybí přesný počet lidí, jež navštěvovali skladatele v době okupace, kdy mu byla nařízena penze. Nejčastěji k němu chodili soukromě v Praze nebo ve Skutči, např. Antonín Devátý.[39] Zatím neexistuje ani seznam jeho nejmladších studentů (Ilja Hurník atd.). Z tohoto důvodu můžeme odvodit, jak se Novákův okruh vlivu zvyšoval a neomezoval se pouze na oficiální působení. Po přikázaném odchodu do důchodu Novák neskončil ve své pedagogické činnosti a hned několik hodin dával ve svém bytě v Praze i ve Skutči, kde se nacházel během obtížných let 2. světové války. Zde zůstal Novák až na výjimky do osvobození. Během této doby Novák komponoval, instrumentoval vokální cykly s klavírem, revidoval starší díla a začal psát své Paměti – *O sobě a o jiných*.[40]

Žádný z Novákových žáků už nežije, ale díky jejich bezprostřednímu vlivu na utváření dílčích okruhů hudebního života v Čechách a na Moravě, téměř zmizeli s jejich úmrtím. Nemůžeme říct, že by se jejich dílo nenacházelo v žádném repertoáru koncertu. Jedná se

---

[37] Zdroje se nachází například v monografii Vladimíra Lébla *Vítězslav Novák: život a dílo*, aj.
[38] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. II. Živá přítomnost české a slovenské hudební kultury. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1986, č. 7, s.4.
[39] DEVÁTÝ, Antonín. Vítězslav Novák ve vzpomínkách Antonína Devátého, *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1983, č. 3, s. 13-18.
[40] SCHNIERER, Miloš. Vítězslav Novák a Skuteč. In *Sborník Památníku Vítězslava Nováka č. 1*. Skuteč, 1985, s. 7–11.

převážně o představení v regionálních oblastech, nebo na koncertech pedagogů a žáků lidových škol umění. Bohužel se vytrácejí Novákovi původní dirigenti či interpreti, kteří nahrávali jeho skladby na gramofonové desky a následně byly uloženy v rozhlasových archivech. Dnes se tyto záznamy pochopitelně vytrácejí a jsou nahrazené modernějšími a samozřejmě technicky dokonalejšími nahrávkami s již novými interprety.

Nyní si představíme významné osobnosti Novákovy školy, a to podle převažujících činností jejich oborů. Václava Trojana (1907-1984) můžeme zdát jako úspěšného tvůrce hudby k loutkovým filmům Jiřího Trnky: *Špalíček, Princ Bajaja, Staré pověsti české, Císařův Slavík.* V osmdesátých letech skladatel značně zpopularněl hudebním pásmem *Zlatá brána*, který byl zkomponovaný pro potřeby Československého státního souboru písní a tanců inspirovaných lidovou písní. Trojan se snažil o vyšší populární hudbu, například byl velmi znám jeho tanec La lumia. Podle něho byla ostatní hudba komorní a vokální považována skoro za kompoziční samozřejmost, nad kterou se vymyká v této době vysoko hodnocená dětská opera *Kolotoč* (1960), hudba ke Karafiátovým *Broučkům*, anebo skladby určené do hry Osvobozeného divadla *Nebe na zemi*, kterou dnes všichni známe.[41] V Trojanově hudbě se vyskytuje jedna z typických stránek Novákova projevu. Jedná se o citovost Trojanem promítnuta do českého až impresionistického stylového cítění. Snažil se vždy o jednoznačnou sdělnost, které byl schopen nahradit tonálně-harmonickou vymoženost za instrumentační finesu. V některých případech v kompozici dospěl k hranici vyššího populáru s uměleckou hudbou, ale nikdy nevybočil z rozmezí vkusu a melodické vynalézavosti. Tímto byl právě inspirován Novákem.[42]

Dalším mimořádně talentovaným skladatelem, jenž studoval u tří pedagogů (Josef Suk, Vítězslav Novák a Leoš Janáček) je Klement Slavický (1910–1999). Sukovým žákem byl v letech 1931–1933. Období Novákova a Janáčkova vlivu můžeme eliminovat na folklorní inspirace, které se nacházejí v jeho *Moravských tanečních fantaziích* (1951) a *Rapsodických variacích pro orchestr* (1953). Zmiňovaná díla jsou nejrozšířenější z celé jeho hudební tvorby, vděčíme za to gramofonovým nahrávkám. Na inspirace folklorem v moravsko-slovácké oblasti dokázal Slavický nahlížet díky zkušenostem studia u Janáčka.[43] V jeho Symfoniettě

[41] ČERNUŠÁK, Gracian. Trojan, Václav [heslo]. In: ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDROŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko. Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 2, M-Ž. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 792-793.
[42] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. II. Živá přítomnost české a slovenské hudební kultury. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1986, č. 7, s. 6.
[43] SLAVÍKOVÁ, Markéta. *Interpretační problémy skladeb absolventského koncertu s přihlédnutím k vokální tvorbě J. Dowlanda, P. Ebena, K. Slavického a A.L. Webera* [online]. Brno, 2010 [cit. 2021-10-15]. Dostupné z:

zkomponované na začátku války se vyskytla určitá syrovost nebo zemitost, která byla po vydání skladby značně diskutovaná. V ní se spojil Sukův meditativní lyrismus s neoklasicistními podněty meziválečných let. Slavický se v osmdesátých letech představoval jako individuální osobnost se znaky syntetické původnosti.

Další osobností je Ilja Hurník (1922-2013). Hurník psal způsobem, při kterém obsáhl všechny činnosti, při níž velmi účinně zasáhl do našeho hudebního života. Byl skladatelem, vynikajícím pianistou. Zajímavé je, že měl pochopení pro popularizaci hudebního umění. Taktéž se stal pedagogem, ale nikdy nezapřel Novákův odkaz. Podle dostupných zdrojů Hurník jako prvý v české republice vyslovil myšlenku o originální syntéze v díle Novákově sloučením Novákova impresionistického cítění s folklórními podněty v rámci polyfonního utváření faktury.[44] Hurník pocházel ze Slezska, Ostravska a díky tomu byl ve folkloru ovlivněn Janáčkem. Zmíněné Hurníkovy vlastnosti byly pro něho charakteristické již v padesátých letech, například ve zkomponovaném baletu *Ondráš* (1950). Jeho velké množství klavírních skladeb je pravidelně používáno v osnovách základních uměleckých škol.[45]

V oblasti interpretace se Novákovi žáci uplatňují systematicky a s uměleckým ohlasem. Národní umělec, a hlavně dirigent Jaroslav Krombholc (1918-1983) se zasloužil o několik novákovských představení. Představil například operu *Lucernu* v Národním divadle. Největší úspěch se stal v roce 1960, kdy nahrál úplně poprvé na gramofonovou desku Novákovu kantátu *Bouře*. Krombholcova varianta Novákovy kantáty *Bouře* je charakteristická svým temperamentem, nespoutanou pudovostí a lyrismem kontrastních částí.[46]

František Jílek se jako Novákův žák věnuje systematice. U skladatele studoval v letech 1935-1937, při kterém ukončil svá brněnská studia skladby, dirigování a klavíru. V Brně je Jílek známý jako Janáčkův dirigent, byl vedoucím brněnské opery (1952-1978). Jeho zásluhou byly představeny všechny Janáčkovy opery a brněnský operní soubor dosáhl úrovně srovnatelný s pražským Národním divadlem. Za jeho vedení byly výkony všech hudebních

---

https://is.muni.cz/th/z3p58/. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Marek OLBRZYMEK, s. 15-16.

[44] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. II. Živá přítomnost české a slovenské hudební kultury. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1986, č. 7, s. 6.

[45] STEINMETZ, Karel. Ilja Hurník [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 15. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4979 >.

[46] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. II. Živá přítomnost české a slovenské hudební kultury. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1986, č. 7, s. 7.

složek označovány vysokou kompaktností celkového smyslu pro zvukovou barvu. Na V. Mezinárodním hudebním festivalu v Brně „Musica bohemica“ (1970) představil s brněnskou filharmonií dnes již skoro neznámou orchestrální verzi *Pana*, která byla v té době negativně hodnocená. Jílek prokázal oprávněnost Novákovy instrumentace pro velký orchestr, jež využila zvukovou barevnost na tonálně-harmonickém podkladě. Jedním z největších novákovským propagací bylo provedení *Podzimní symfonie* s brněnskými soubory v roce 1980, zachycené na magnetofonový pás pro brněnský rozhlas, vysíláno na programu Vltava. S brněnskými tělesy nahrál hned několik dalších skladeb, například *Signorina Gioventú, Nikotina* aj.[47] Jílek byl jeden z posledních Novákových žáků, kteří věrně zachytili specifické hodnoty předválečné doby v české hudbě.

V klavírní interpretaci nesmíme zapomenout na profesora Františka Raucha, který také studoval u Nováka kompozici v letech 1936-1937. Byl to jeden ze znalců Novákovy klavírní tvorby. Například hned několikrát nahrál skladbu *Sonáta eroica* i cyklus *Písně zimních nocí*. Tato díla můžeme řadit k vrcholům české klavírní hudby na počátku 20. století. Hlavní prokazatelný vliv Novákovy kompoziční školy se *„vyskytuje v generaci žáků zakladatelů slovenské národní hudby, jež neoddiskutovatelně vytvořila nejvyšší kritéria závazná pro následovníky ve fenoménu nazývaném současná slovenská hudba. Vliv Nováka je v ní dnes nejméně sekundární až terciární podle zrání generací, nabývání zkušeností z objektivnějšího nadhledu; jeho osobnost tu stojí v historii jako inspirace, podnět, motiv k profesionalizaci“*.[48]

Dříve na Slovensku působili představitelé starších generací romantiků inspirativně tvořících ve filozofii 19. století a v obrozeneckém duchu folkloru. Až v době Novákových žáků se rozvinula slovenská hudební tvořivost a všestrannost do tamního veřejného života. Jednalo se o mladé skladatele nacházející se v době rozpadu buržoazní republiky, vzniku tzv. Slovenského štátu. Osvobození a rok 1948 rozvinulo kulturní podmínky, díky kterému dosáhla domácího i zahraničního uznání. Novákovi slovenští žáci našli posléze mnohostranné uplatnění. Objevovali se vždy jako skladatelé, dirigenti, interpreti, muzikologové a pedagogové, hudební publicisté či organizátoři celého rozvětveného systému slovenského kulturního života. Podle dostupných zdrojů žákům Novák představil profesionální dokonalost

[47] ŠEDOVÁ, Iveta. František Jílek [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 15. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7388 >.

[48] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. II. Živá přítomnost české a slovenské hudební kultury. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1986, č. 7, s. 10.

a poctivost tvůrčí práce, kterou při svých hodinách opíral o domácí interprety. On sám byl ve zmíněném směru nenahraditelným příkladem a jeho pedagogické metody plně zaručily rozvíjení samostatné individuality.[49] Proto musel Novák svoji školu vybudovat od základů.

V dílech Novákových slovenských žáků nacházíme různorodé skladebné druhy a žánry, které v Novákově kompoziční tvorbě nenajdeme. Jeho studenti stylově vycházeli, podobně jako ostatní syntetikové první poloviny 20. století, z pozdně romantických, impresionistických základů. Nejstarší žáci se nechali ještě inspirovat doznívajícím obdobím avantgardy a vlivy jazzové hudby 20. století (A. Moyzes). Po roce 1945 se jejich inspirace hudby změnila na neofolklorismus[50] ve vrcholné podobě, kterou nacházíme v jejich cítění a úsilí o národní slovenský projev. Nalezneme ji v obvyklé písňové a komorní tvorbě, v symfoniích, instrumentálních koncertech, programních suitách a v celé řadě hudby k činohrám, filmům a rozhlasu. Hlavním tvůrčím činem bylo vybudování pojmu současná slovenská opera, zejména v dílech E. Suchoně a Jána Cikkera, jejich tvorba pronikla do podvědomí v našich zemích i v zahraničí. Dalším typickým tvůrčím projevem skladatelské generace se staly kompozice tanečních suit, tanečního a písňového pásma a scénky pro slovenské soubory. Při pohledu na seznam Novákových žáků nacházíme i řady jmen z bývalé Jugoslávie (Srbové, Chorvaté, Slovinci aj.), Bulharska, Ruska, Polska. Zajímavé by bylo dozvědět se o vlivu těchto skladatelů v jejich národních zemích.[51]

Praktická hudební zkušenost vzniklá z trvající dlouholeté recepce jeho tvorby potvrzovala tvrzení o jeho uměleckém významu. Působila zde účinně zpětná vazba muzikologie, teorie a kritiky na hudební praxi a naopak. Vladimír Helfert vynikl objektivně kritickým pohledem na samotnou osobnost Nováka. Ostatní literatura zabývající se skladatelem přinášela obdivné pohledy na Nováka.[52] K některým Novákovým dílům se kriticky vyslovil Zdeněk Nejedlý.[53] Bohužel se časem vyskytly i takové tituly, které měly Novákovu hudbu ponížit.[54]

---

[49] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. II. Živá přítomnost české a slovenské hudební kultury. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1986, č. 7, s. 11.
[50] V Evropě se vyskytuje v desátých a dvacátých letech 20.století.
[51] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. II. Živá přítomnost české a slovenské hudební kultury. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1986, č. 7, s. 11-13.
[52] HELFERT, Vladimír. Česká moderní hudba. In: *Vybrané studie I. – O hudební tvořivosti*, Praha: Supraphon, 1970, s. 163.
[53] NEJEDLÝ, Zdeněk. *V. Novák – studie a kritiky.* Praha, 1921.
[54] KOŽUŠNÍČEK, Ladislav. Bouře. *Moravské hudební noviny*, 1910-1911, roč. 2, s. 4.

Novákův kompoziční odkaz navázal na Dvořákovu kompoziční mistrovskou třídu na pražské konzervatoři, která byla spojena s brahmsovsky vyspělou prací s tematickým materiálem a profesionálním ovládnutím bachovských polyfonních základů kompoziční techniky, jež se staly samozřejmou záležitostí u tvůrce typu Vítězslava Nováka. [55] Mezi dvěma světovými válkami byla v našich zemích hudební tvorba vedena dvěma rozdílnými přístupy ke kompozici. Starší generace Novákových, Sukových a Foerstrových studentů se neztotožňovala s modernou dvacátých a třicátých let 20. století. Jejich kompozice byly inspirované pozdně romantickým obdobím. Naopak mladší skladatelé smýšleli jako avantgardisté, stáli proti romanticky chápané emocionalitě a skládali neoklasickým vlivem, neofolklorismem, byli ovlivněni jazzem a objevům Schönberga. Jmenujme zástupce této mladší generace – Alois Hába a František (Iša) Krejčí.

Mohli bychom si myslet, že tímto je obsah pojmu Novákova kompoziční škola již vyčerpána. Stále tomu tak není. Měli bychom si připomenout, že Novák – skladatel byl velmi syntetickou osobností. Spojil zdánlivě odlišné stránky impresionismu, folkloru a polyfonie, díky tomu nám vytváří prostor pro analogické možnosti následování skladatelského zjevu v relaci skladatel-pedagog a jeho studenti. Na syntézu upozornil Ilja Hurník.[56] Jeho analýza Vítězslava Nováka spolu s Helfertem patří k důležitému přístupu v progresivním hodnocením odkazu Nováka. Hurník svou tezi postavil na spojení autobiografického Novákova vztahu k folkloru části západní karpatské oblasti (Valašsko, Moravské Slovácko a Slovensko) a impresionistického cítění, které bylo neslučitelné s přírodními inspiracemi. Zde se pokoušel o zachování pevné tektoniky a vynalézavé objevnosti na bázi polyfonní faktury. Toto kompoziční smýšlení nacházíme v rozmezí let 1896-1910 a podruhé na začátku pozdního období 1931-1949.[57]

Podle Ilji Hurníka nechtěl Novák, aby ho někdo z žáků úplně napodobil. Tomu vzdorovala Novákova skladatelská škola tvůrčí etiky.[58] Pro Nováka bylo nejdůležitější ovládání logiky tvůrčí práce, která měla směřovat k tektonické vynalézavosti. Skladatel také byl pro své žáky umělec-intelektuál, který znal cizí jazyky, a aktivní sportovec, jenž se v pozdějším věku

---

[55] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. III. Pokus o stylovou sumarizaci dědictví. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1989, č. 8, s. 8.
[56] HURNÍK, Ilja. Návrat k Novákovi. *Hudební rozhledy*, 1970, roč. 23, s. 304.
[57] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. III. Pokus o stylovou sumarizaci dědictví. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1989, č. 8, s. 10.
[58] HURNÍK, Ilja. Novákova škola – škola tvůrčí etiky. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 242.

řídil přísným rozvrhem. Vladimír Lébl a Bohumír Štědroň se zabývali Novákovým přístupem používání folklorní inspirace v tvorbě. Oba spojuje orientace Nováka v otázce citací lidových písní v umělé skladbě. Samotnými úpravami lidových písní a jejich následnými postupy se zabývá Ladislav Vycpálek, jenž studoval úpravy lidových písní českých skladatelů. Symfonie a komorní hudba Moyzese, opery a orchestrální díla E. Suchoně, opery J. Cikkera, aj. se staly "páteří" skoro klasických děl hudby 20. století nikoliv jen na Slovensku, ale i v repertoáru českých i zahraničních těles. V úsilí hudebních tvůrců pocházejících z národů, o jejichž kultuře se v meziválečném období mluvilo pouze okrajově, nacházíme mnoho Jihoslovanů, Bulharů či autorů z Polska, Ruska, Ukrajiny a Rumunska. Hledali v Novákovy vzor, zkušenosti pravděpodobně pro tvůrčí folkloristickou inspiraci.[59]

Bohužel je pro nás nemožné vystihnout Novákův způsob vyučování. Skladatel nenapsal žádnou odbornou literaturu a podle záznamů jeho žáků nechtěl písemně vydávat ani Novákovy charakteristické harmonické a modulační návody, které předváděl v hodinách na klavíru. *„Měl skutečnou hrůzu před tím, aby se z podobných etud nestala mechanická, a tudíž neumělecká schémata. "*[60] Vítězslav Novák vycházel z Dvořákovy metodiky, již následně upravil. Používal při hodinách teoretické výklady vztahující se k určitému kompozičnímu problému, měly být stručné, jasné a přesně formulované. Předností Novákovy školy bylo množství vybraných příkladů z literatury, kterými podporoval své výklady. Také byly podle studentů neobyčejně instruktivní skladatelovy analýzy jeho vlastní tvorby, při nichž otevřeně povídal o těžkých částech skladeb.[61] Novák vždy kladl studentům na srdce, aby všichni samostatně řešili problémy hudební formy, výstavby skladby a soudržnosti jejich částí. Při přijímačkách Novák velmi dbal, aby uchazeči znali a ovládali přípravné techniky, přitom nemuseli znát všechna školní pravidla nazpaměť. Když se chtěl Novák přesvědčit o žákově znalosti harmonie, tak ukázal na takty 161-162 v Lisztově sonátě h moll s dotazem, jak by mohl v tomto příkladě vysvětlit třítonový sled akordů e moll a B dur. *„Novák při vyučování žáky nikdy nechválil, přísně jim vštěpoval uměleckou kázeň, bez které nemůže být pravá tvůrčí práce. Přitom měl*

---

[59] SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. III. Pokus o stylovou sumarizaci dědictví. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1989, č. 8, s. 11-13.
[60] KUBÁŇ, Josef. Vítězslav Novák a pražská konzervatoř. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 200.
[61] Tamtéž, s. 200–201.

k nim hluboký lidský vztah, podle možnosti jim pomáhal (ovšem ne ve formě protekce) a s živým zájmem sledoval jejich pozdější samostatnou práci i životní osudy.“[62]

4.1. Novákovi žáci a jejich výpovědi

V této podkapitole si ukážeme první dojmy vybraných žáků, kteří ve svých vzpomínkách popsali svůj první dojem při představení se s Vítězslavem Novákem. Nejdříve uvádíme soukromou studentku. Jedná se o skladatelku Slávu Vorlovou. Skladatelka na to vzpomíná takto: *„O Vánocích roku 1915 mi tatínek slíbil podporu na studiích v Praze. Byla válka, ale já jsem hned po Novém roce jela vlakem za Vítězslavem Novákem. Byl pro nás mladé doslova idolem! Měla jsem k němu doporučující dopis od houslového virtuosa Jaroslava Kociana, s nímž se naše rodina stýkala a přátelila. Když jsem konečně našla dveře Mistrova bytu, stála jsem tam, nevím jak dlouho, než jsem se odhodlala zazvonit. Přišel mi otevřít sám, chvíli si mne prohlížel, a nakonec mne zavedl do své pracovny. Podávala jsem mu Kociánův dopis, ale on řekl: ‚Až potom, nejdřív mi ukažte, co umíte!' Měla jsem s sebou několik svých skladatelských pokusů. Novák si je prohlížel, pak jednu skladbu vybral a řekl: ‚Zahrajte mi to!' Stál u okna, díval se na nábřeží a já měla dojem, že ani neposlouchá. Dohrála jsem a on povídá: ‚Ještě jednou…' Nakonec se mě zeptal, kde jsem studovala a když jsem po pravdě odpověděla, že nikde, konečně řekl: ‚Tak já vás tedy beru a přijďte zítra na hodinu'. Ještě mi dal lístek pro Václava Štěpána, aby mě přijal do svého klavírního oddělení. A tak začala moje hudební dráha…“* Následně se Vorlová přestěhovala do Prahy, kde soukromě studovala hru na klavír u Václava Štěpána.[63]

Dalším příkladem je setkání Karla Janečka s Vítězslavem Novákem, jež se nachází v knize *Tvorba a tvůrci*,[64] s podtitulem úvaha, eseje, studie a poznámky. Vzpomínky jsou z roku 1941 v kapitole *Vítězslav Novák, učitel skladatelů*. *„Poprvé jsem se s Vítězslavem Novákem setkal při přijímací zkoušce na konzervatoř, kam jsem se po maturitě (r. 1921) přihlásil. Když jsem shromážděné komisi předvedl vše potřebné, obrátil se na mne předsedající rektor Novák s otázkou, dělám-li přijímací zkoušku do prvního či do druhého ročníku kompozičního oddělení. Odpověděl jsem, že do prvního. Ale rektor Novák se tím nespokojil,*

[62] KUBÁŇ, Josef. Vítězslav Novák a pražská konzervatoř. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 202.
[63] KOVÁŘOVÁ, Lucie. Sláva Vorlová (1894–1973): život a tvorba skladatelky se zaměřením na Koncert pro basklarinet a smyčce, op. 50 [online]. Brno, 2019 [cit. 2021-10-17]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/chcns/. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Martin FLAŠAR, s. 16.
[64] JANEČEK, Karel. *Tvorba a tvůrci: úvahy, eseje, studie, poznámky*. Praha: Panton, 1968.

vyptal se mne, čemu jsem se dosud učil z harmonie a jiných předmětů, a když zjistil, že vlastně mám látku prvního ročníku prostudovánu, vyzval mne, abych po prázdninách udělal zkoušku výše. Tím se mi pobyt na střední škole konzervatoře zkrátil. […] *Představil jsem se před V. Nováka podruhé po absolutoriu kompoziční školy, když jsem se hlásil do jeho mistrovské třídy. Věděl jsem, že Novákova kompoziční škola má už od doby předválečné pověst přísné školy. To mne lákalo. Snad právě proto do ní nápor dychtivých elévů polevoval. Aby byly tu také nově otevřené mistrovské třídy (Foerstrova od r. 1921 a Sukova od r. 1922), které vábily mládež víc. Když se mne profesor K. B. Jirák ptal, do které mistrovské třídy bych chtěl vstoupit, a já jsem řekl, že do třídy Vítězslava Nováka, procenil lakonicky: ‚To jsem si myslel'. (Sám Jirák se učil kdysi u Nováka, ale pak přešel k J. B. Foerstrovi – do ‚protějšího tábora')".*[65]

Poslední vybraná vzpomínka na Nováka v této podkapitole je od Jaroslava Vogela. *„S Vítězslavem Novákem vešel jsem ve styk již jako patnáctiletý chlapec, žák plzeňského gymnázia. S jeho skladbami jsem se však setkal ještě dříve – hrál jsem, jsa již dosti vyspělým houslistou, jeho Tři skladby pro housle a klavír a Klavírní trio g moll.* […] *Otec mi dovolil přesídlit do Prahy. Novák odpověděl lakonicky, ale vlastně zcela podle mého přání: ‚… budete-li v Praze, jsem ochoten vás vyučovat… ', což jsem si přirozeně vykládal tak, že podmínkou jeho vyučování je, abych skutečně přesídlil do Prahy.* […] *Chodil jsem k Novákovi na soukromé hodiny do tehdejší Táborské (nyní Legerovy) ulice, kde tehdy – jsa ještě svobodný – bydlil se svou matkou; stěhoval se pak v Praze ještě neméně než třikrát, než zakotvil u Vltavy, šikmo naproti Hradčanům. Že jsem docházel do bytu k němu, mělo pro mne v pokročilejším stadiu výuky i tu výhodu, že bylo možno, aby každou harmonickou zvláštnost doložil ukázkou z vlastní tvorby nebo ze své velmi bohaté knihovny. Jako učitel byl rigorózní, ale přátelský, by leckdy provázel upozornění na nějaké ty skryté kvinty nebo oktávy či zdvojený citlivý tón i nějakým žertem, jako že ‚kdosi má mlhu před očima' a podobně. Při tom bylo zřejmé, že nevyučuje jen z existenčních důvodů, nýbrž z hluboce pedagogického založení, a měl proto neúnavný zájem na tom, aby žák všechno plně pochopil. To byl také smysl jeho typického, bezděčně až janáčkovského, jimž končil každý výklad.* […] *Hodnota Novákova vyučování vysvítá snad dostatečně už z toho, že když můj otec po roce svolil, abych se věnoval hudbě úplně a dal mne*

---

[65] JANEČEK, Karel. *Tvorba a tvůrci: úvahy, eseje, studie, poznámky*. Praha: Panton, 1968, s. 115-118.

za tím účelem zapsat na Königliche Akademie der Tonkunst v Mnichově, složil jsem hravě zkoušku rovnou do kontrapunktu, tedy s přeskočením všech tří ročníků harmonie.“[66]

4.2. Soupis Novákových žáků s poznámkami

Novák si o svých studentech zapisoval v průběhu jejich studia poznámky. Bohužel se nám dnes nedochoval kompletní seznam. V následující tabulce můžeme spatřit u každého žáka rok studia Novákovy kompoziční tvorby. Poznámky se nacházejí v archivu pražské konzervatoře, ale zde vidíte již přepsané a vydané, a to ve dvou Novákových monografiích. Jedná se o knihu Vladimíra Lébla: *Vítězslav Novák, život a dílo*[67] a o studii Josefa Kubáňa: *Vítězslav Novák a pražská konzervatoř.*[68] Autoři zmiňovaných publikací popisují, jak jsou tištěné a rukopisné materiály v archivu pražské konzervatoře v sedmdesátých letech málo zpracované. Tabulka je velmi zajímavá, pomáhá nám ukázat Novákův pohled na své žáky.

Kromě jmenovaných absolventů byli v Novákově mistrovské třídě zapsáni i další žáci, kteří však z různých důvodů studium nedokončili, například někteří se zapsali do třídy jiného skladatele, jmenujme Františka Babuška, Miloše Sokola a Hermanna Weisse, jež přešli do třídy Jaroslava Křičky.

[66] VOGEL, Jaroslav. Vzpomínka žáka a interpreta. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 197, s. 252-253.
[67] LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo*. Praha: Československá akademie věd, 1964, s. 342-347.
[68] ŠTĚDROŇ, Bohumír a Karel PADRTA, ed. *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 191-202.

Josef Bartoš (1932)	*Vytvořil svou nejrozměrnější práci ve svitě pro velký orchestr. Zdá se však, že jeho nadání nejlépe se uplatňuje v drobných formách klavírních a vokálních. Z těchto uvádím zejména Caprices a Malou svitu. Půvabným, moderním duchem prodchnutým dílkem jest jeho sonatina pro housle a klavír. Myslím, že v tomto genru lze od p. Bartoše mnoho zdařilého očekávat.*
František Brož (1924)	*Po několika drobných skladeb napsal sonátu pro housle a klavír s plastickými dobře zpracovanými tématy. Svůj nejlepší výkon podal v symfonické básni Faethon, kde vedle smyslu pro stavbu díla projevil též rozhodně nadání instrumentační.*
Ján Cikker (1936)	*Bylo mi potěšením vyučovati pana Cikkera, jenž výborně připraven probral veškeru látku během jediného roku. Spojuje s nevšedním nadáním též neobyčejnou píli a živelný hudební temperament. Jeho kompoziční technika jest odvážná, ale nehledaná, smysl pro zvukovost velmi vyvinutý. Též výborný pianista a nadaný dirigent, může se v budoucnosti všestranně uplatniti.*
Václav Dobiáš (1939)	*Pracoval důsledně a důmyslně v kontrapunktu lineárním. Nadán lehkou tvořivostí, napsal vedle skladeb klavírních a vokálních dvě díla komorní a symfonietu pro menší orchestr. Přes převládající činnost rozumovou projevuje se v jeho tvorbě upřímné hudební cítění. Potěšitelný jest rovněž jeho živý smysl pro zvukovou barvitost.*
Sabine Dragoi (1922)	*Pracoval neúnavně o zlepšení a svého vkusu a dovednosti technické. Vedle řady písní a nedokončeného ještě smyčcového kvarteta napsal především Symfonickou svitu pro orchestr a*

	varhany, kde šťastně uplatnil kolorit své národní hudby. Dalšími pracemi získá ještě více smyslu pro architektoniku skladby.
Karel Hába (1921)	*Projevil své kompoziční nadání svitou a drobnými skladbami pro housle a klavír. S rozhodným zdarem pracoval též v hudbě komorní, vytvořit ve svém smyčcovém kvartetu dílo čistého stylu a ušlechtilé melodické linie. V orchestrální ouvertuře hledí si více kresby než koloritu.*
Ladislav Holoubek (1936)	*Pracoval s pěkným zdarem ve skladbě klavírní a písňové a také v hudbě komorní i orchestrální podal potěšitelné důkazy svého nadání. Uznáníhodná jest rovněž jeho píle, jakou vynaložil na technické vypracování zmíněných úkolů přes každodenní únavné zaměstnání při divadelních korepeticích.*
PhDr. Emil Hradecký (1939)	*Zabýval se velmi důmyslně problémem „nové věcnosti“. Napsal klavírní svitu, concertino pro violoncello s průvodem komorního ensemblu a ouverturu pro velký orchestr. V jeho hudebním projevu, stručném, ale obsažném, zračí se vyrovnanost intelektu s živým temperamentem a smyslem pro zvukovou barvitost. Celková charakteristika: vkusná moderna.*
Zdeněk Hůla (1940)	*Netvořil rychle, zato však měl vše náležitě promyšleno a pečlivě pracováno. Tím se též vysvětluje jeho záliba ve stylu polyfonním. Napsal klavírní cyklus intimních náhled, dechový kvintet se zdařilou charakteristikou pohádkových námětů a orchestrální passacaglii se závěrečnou fugou. Jeho hudba není projevem bouřlivého temperamentu, nicméně upoutá upřímným procítěním, příjemnou invencí a čistou prací. Po uvedených zde skladbách asi překvapí, že je považuji – přihlížeje k literární erudici p. H., jakož i k jeho pantomimě „Modrý květ“ – za částečnou průpravu ke skladbě operní a baletní.*

Jiří Challupper-Vildštejn (1940)	*Pracoval s potěšitelným výsledkem v malých i velkých formách. Napsal dva cykly písní, smyčcový kvartet a jednovětý koncert pro housle s orchestrem. V jeho hudbě převažuje citovost nad reflexí, což však není na újmu stránce technické, vždy pečlivě pracované. Dalším kladem jest vyvinutý smysl pro zvukové kvality díla. Jest tudíž oprávněná naděje, že jeho slibné nadání bude za příznivějších existenčních poměrů utěšeně pokračovat.*
František Jílek (1939)	*Jest uznáníhodné, jak pan F. J., každodenní prací korepetitorskou nemálo unavený, mohl tak usilovně věnovati se ještě hudební skladbě. Napsal klavírní svitu, smyčcový kvartet, orchestrální romanci a burlesku. Jeho hudební projev jest vždy zajímavý a ušlechtilý, technicky velmi uspokojující a zvukově barvitý. Vše to jest důkazem jeho nevšedního nadání, od něhož možno v budoucnosti nejedno krásné dílo očekávati.*
Karel Janeček (1927)	*Projevil pozoruhodně kompoziční nadání ve skladbě klavírní, písňové, komorní i orchestrální. Důsledný modernista, píše mužně tvrdou polyfonii založenou na polytonalitě, vyhýbaje se líbivosti a všednosti. Není pochyby, že – zabezpečen existenčně – mohl by své nadání plně rozvinouti a v hudebním životě našem náležitě se uplatniti.*
Mykola Kalessa (1931)	*Jest v každém svém hudebním projevu lyrikem. Ať v písni či klavírní svitě, ať v klavírním kvartetu nebo v orchestrálních variacích – vždy ozývá se v jeho tvorbě především melodie. Její kořeny tkvějí v lidové písni ukrajinské. Proto jest jeho hudební mluva vždy bezprostřední, nehledaná, jakkoli se naprosto nevyhýbá stylu polyfonnímu. Dle všeho zdál by se pan Kolessa předurčeným pro skladbu vokální, ač právě v ní dosud poměrně nejméně pracoval. Lze právem očekávati, že se jeho nadání v hudebním prostředí ukrajinského náležitě uplatní.*

Dezider Kardoš (1939)	*Pracoval s potěšitelným úspěchem v malých formách klavírních i vokálních, v hudbě komorní i orchestrální. Tvořil lehce, ne však povrchně. Jeho invence je svěží, kompoziční technika důmyslná, instrumentace barvitá. Vše to jest důkazem jeho nevšedního hudebního nadání, které se může v budoucnosti velmi utěšeně rozvíjet.*
Vítězslava Kaprálová (1937)	*Ve všech hudebních projevech slečny V. K. hlásí se ke slovu mládí kypící živým temperamentem a tvůrčí odvahou. Majíc svěží invenci a pěknou kompoziční techniku, pracovala slečna K. lehce, ne však povrchně, s pozoruhodným zdarem ve skladbě klavírní, písňové, komorní i orchestrální. Překvapila osobitým rozluštěním problému ciaccony a ucelenou stavbou symfoniety. Její rozhodné nadání opravňuje k nejlepším nadějím.*
Antonie Knoblochová (1936)	*Pracovala s plným zdarem na skladbách varhanních a podala také v hudbě komorní i orchestrální potěšitelné důkazy svého nadání. Sympaticky působila rovněž její vážnost a svědomitost, s jakou vždy přistupovala ke svým úkolům, technicky velmi důmyslně pracovaným.*
František (Iša) Krejčí (1929)	*Projevil ve svých drobných komorních, vokálních i orchestrálních skladbách živý, často humoristicky zbarvený temperament. Navazuje se zálibou formálně i technicky na staroklasiky, překvapuje smělým vedením hlasů a harmonickými kombinacemi. Má nesporné tvůrčí nadání s bystrým kritickým postřehem.*
PhDr. Josef Kresánek (1939)	*Překvapuje ve svém hudebním projevu neobyčejnou živostí a vynalézavostí. Dokladem toho jest značně samostatná koncepce formální, zajímavá stránka harmonická, temperamentní rytmika i zvuková barvitost. Pracoval se zdarem v menších formách*

	klavírních i vokálních, v hudbě komorní i orchestrální. Jeho tvorba bude cenným přínosem do slovenské hudby.
Jaroslav Krombholz (1940)	*Ve školních letech 1937-1940 byl pan J. K. vlastně již skladatelem, který si docházel do mé třídy pro dané úkoly a praktické pokyny. Bylo mi skutečně potěšením prohlížet jeho práce invenčně svěží, technicky obratné a harmonicky zajímavé. Napsal mnoho písní, klavírní svitu, violoncellovou sonátu, smyčcový kvartet a orchestrální svitu, poctěnou I. cenou v soutěži Česká filharmonie. Takové tvůrčí nadání, spojené s nevšední dovedností klavíristickou a bystrostí dirigentskou, podepřené všeobecnou inteligencí, opravňuje k nejlepším nadějím do budoucna.*
Ing. Jaroslav Maštalíř (1932)	*Bylo mi skutečným potěšením vyučovat inženýra Maštalíře: přišel velmi dobře technicky připraven, tvořil lehce, nikdy však povrchně, byl neobyčejně pilný, přesný a chápavý. O jeho rozhodném nadání svědčí tyto práce, za dvě léta vytvořené: klavírní svita, sonáta pro violoncello a klavír, smyčcový kvartet, cyklus písní s orchestrem, variace pro velký orchestr a klavírní koncert s orchestrem. Protože inž. Maštalíř kromě toho zručným pianistou a posluchačem školy dirigentské, není pochyby, že se v našem hudebním životě náležitě uplatní.*
Prof. Bořivoj Mikoda (1935)	*Pracoval s potěšitelným zdarem jak v malých formách (klavírní a houslová svita, písně, sbory), tak i v hudbě komorní (dvě sonáty, trio). Jeho hudba, vyvěrající ze svěžího zdroje melodického, jest vždy přirozená a pěkně pracovaná. Příznačnou pro ni jest jakási vnitřní zahloubanost prozrazující autorův jihočeský původ. Tato vlastnost opravňuje k naději, že jeho nadání bude se dále příznivě rozvíjeti.*

Alexander Moyzes (1930)	*Projevil rozhodné kompoziční nadání celou řadou drobných skladeb instrumentálních i vokálních, jednovětým smyčcovým kvartetem a koncertní ouverturou. Vše to pracoval samostatně, přinášeje čas od času věci takřka hotové. Pozoruhodny jsou jeho technická vyspělost, smysl pro zvuk a živý temperament. Na jeho umělecký vývoj možno se právem těšiti.*
Dr. Nestor Nyžankovskij (1929)	*Pracoval svědomitě, nakolik mu trvalá jeho choroba dovolovala, o svém zdokonalení. Nejjistějším cítil se ve skladbě klavírní, čehož důkazem jsou jeho Variace na ukrajinskou píseň. Rovněž klavírní trio s tematikou v duchu národním jest psáno v ryzím komorním slohu a velmi pěkně zní. Potěšitelný pokrok v technice orchestrální vykazuje letos napsaná Polonéza. Jest si přáti, aby mu zdravotní stav umožnil intenzívněji pracovati, protože jeho nadání je nesporné.*
Krsto Odak (1922)	*Snažil se usilovně o své zdokonalení, zlepšuje vkus a kompoziční techniku. Zabýval se zpočátku skladbou písňovou a sborovou, pak napsal orchestrální svitu a podal svůj nejlepší výkon sonátou pro housle a klavír. Časem osvojí si více umělecké ekonomie a smyslu pro architektoniku hudebního díla.*
Frank Pollak (1931)	*Se vyznačuje všestranným nadáním a neobyčejnou pracovní energií. Tyto vlastnosti projevily se jak v jeho studiích universitních a klavírních, tak i ve skladbě. Jeho klavírní svity, klavírní a smyčcový kvartet. Concertino pro klavír s průvodem orchestru a kantáta Námořník Mikuláš svědčí o vrozené hudebnosti bez jakékoli strojenosti. Pan Pollak pracuje rychle, ne však povrchně, rozšiřuje stále svůj rozhled a osvojuje si bystrou autokritiku. Při mládí tohoto posluchače možno právem očekávati potěšitelný rozvoj slibného jeho nadání.*

František Rauch (1937)	*Překvapil neobyčejnou lehkou tvořivostí a bohatou invencí s náležitou dovedností technickou. Jeho vývoj podporovaný živelným hudebním temperamentem možno nazvati překotným. Jsa výborným klavíristou, napsal pro tento nástroj řadu větších i menších skladeb, dále sonatinu pro housle a klavír a concertino pro klavír s orchestrem. Při jeho rozhodném nadání a vážném nazírání na umění jsou zde zjevné předpoklady pro jeho další vývoj umělecký.*
JUC. Jiří Reiberger (1940)	*Pracoval u mne s pěkným zdarem v malých formách, komorní a orchestrální hudbě. složil klavírní svitu, Žalmy pro zpěv s průvodem varhan, sonatinu pro violoncello a klavír, koncert pro varhany a orchestr. Protože tento nástroj také skvěle ovládá, není pochyby, že se v našem hudebním životě jak umělecky, tak i pedagogicky výborně uplatní.*
Theodor Schäfer (1929)	*Vyznačoval se vždy naprostou vážností a velikou přesností. Jeho přemítavé povaze svědčila důmyslná práce tematická, čehož zdařilým dokladem jsou obě jeho skladby: passacaglia pro velký orchestr a smyčcový kvartet. Zdá se předurčeným pro povolání učitelské.*
Roman Simonovič (1936)	*Pracoval s pěkným zdarem v drobných skladbách klavírních, komorní i orchestrální hudbě. Věnoval velkou péči technické stránce těchto prací, z nichž často zaznívá lyrická nota jeho rodné země. Jeho vážný názor na umění opravňuje k naději, že bude také dobrým učitelem skladby i hry na klavír, který výborně ovládá.*
Jiří Srnka (1932)	*Projevil se ve starých formách způsobem ryze moderním. Napsal svitu po housle a klavír, smyčcový kvintet a variace s fugou pro velký orchestr. Před nebezpečím chladného konstruktivismu*

	chrání jej jeho prudký hudební temperament, jeho smysl pro zvukovou stránku díla jest velmi vyvinutý. Jeho vývoj není ovšem ukončen – na to je příliš mlád – ale nelze pochybovat o jeho nadání.
Josef Suda (1939)	*Byl mi stejně sympatický svou lidskou i uměleckou osobností. Jeho hudební projev není příliš výbojný, zato však potěší svojí bezprostředností, čistou prací a vrozeným smyslem pro zvukovost. Pan S. tvořil lehce s pěkných zdarem v malých formách klavírních i vokálních (písních a sborech), v hudbě komorní i orchestrální.*
Eugen Suchoň (1933)	*Během dvou roků, kdy pan E. S. mým žákem, mohl jsem s potěšením konstatovati jeho stálý pokrok. Stejně nadaný jako pilný, zdokonalil svoji kompenzační techniku a nabyl pozoruhodné jistoty v instrumentaci. Pracoval se zdarem jak ve skladbě klavírní a písňové, tak i v hudbě komorní a orchestrální. Protože pak jest i výborným klavíristou, není pochyby, že bude platným činitelem v rozvoji slovenské hudby.*
František Suchý (1937)	*Projevil svoji zálibu v hudbě instrumentální tím, že i písňový cyklus opatřil orchestrálním doprovodem. Většími jeho pracemi jsou: smyčcové kvinteto, svita pro malý a variace pro velký orchestr. Závěrečné fugy v těchto dvou dílech svědčí o jeho technické dovednosti. Jeho instrumentace je vkusná a působivá. Vedle tvůrčího nadání jest neméně uznáníhodná též jeho píle za nesnadných podmínek existenčních.*
Josef Stanislav (1922)	*Po pokusech v malých formách obrátil svůj zřetel k hudbě komorní a napsal dvě sonáty. Těmito pracemi získal jistotu v ovládání formy a práce tematické. O tom svědčí také jeho Symfonické vypravování pro velký orchestr. Má zdravé hudební*

	nadání, jeho poněkud konvenční invence jest svěží, kompoziční technika pozoruhodná.
Josef Šlenger (1931)	*Přikročil ke studiu hudební skladby ve věku poměrně pokročilejším. Jeho kolísavý zdravotní stav vyžadující častějších přerušení, jakož i stále přísnější autokritika způsobily, že počet jeho prací neodpovídá poměrně dlouhé době studia v mojí třídě. Ale s potěšením bylo možno sledovati jeho stále se tříbící vkus a pěkně se rozvinující dovednost technickou. Pan Šlenger jest povahy hloubavé, chápající se s plnou vážností každého nového úkolu, což však není na újmu jeho vřelé citovosti a jemného smyslu pro zvukové kvality díla. Napsal klavírní serenády a ciacconu, sonátu pro violoncello a klavír, klavírní kvintet a čtyřvětou serenádu pro menší orchestr.*
Josip Štolcer (1923)	*Zpočátku zcela zaujat problémy harmonickými, později obrátil zřetel ku stavbě hudebního díla. Dokladem toho jsou klavírní svita jihoslovanského koloritu a dvouvětý smyčcový kvartet, kontrapunkticky zajímavý. S pěkným zdarem uplatnil se v drobných skladbách sborových. Je naděje, že nevykvašené dosud nadání p. Štolcerovo se nyní bude příznivě rozvíjeti.*
Václav Trojan (1929)	*Podal ve své ouvertuře pro velký orchestr a ve smyčcovém kvartetu práce svědčící o značné technické vyspělosti a prudkém temperamentu. Příznačným rysem jejich jest velkorysá polyfonie na podkladě atonálním. Bude zajímavé sledovati další vývoj rozhodného jeho nadání.*
Ferdinand Vodička (1922)	*Přišel na mistrovskou školu připraven tak pečlivě, že velmi utěšeně pokračoval ve svém studiu. Prokázal své nadání ve skladbě klavírní, komorní i orchestrální, kde uplatnil bystrou autokritiku i technickou dovednost.*

František Vrána (1936)	*Vyhověl během jediného roku všem podmínkám kompoziční školy mistrovské, složiv dílo klavírní, komorní i orchestrální. Tvoří s velkou lehkostí, ale vždy promyšleně a s pozoruhodnou technickou dovedností. Jeho rozhodné nadání spojené s neúnavnou pílí opravňuje do budoucna k nejlepším nadějím.*

5. Spolupráce Vítězslava Nováka s nakladatelstvím

V 19. století se v českých zemích publikační činnost soustředila do několika menších soukromých společností v Praze a Brně. Bohužel tito vydavatelé nemohli z ekonomických a technických důvodů tisknout větší skladby, a to převážně orchestrální partitury a klavírní redukce, proto se muselo mnoho českých skladatelů obrátit na zahraniční nakladatelství, zejména na území Německa. S tímto problémem si nejvíce museli poradit žáci Antonína Dvořáka, např. Josef Suk, Vítězslav Novák, Oskar Nedbal, aj. Vydávání drobných klavírních a sborových skladeb či souborů písní studentům nabídla pražská společnost Františka Aloise Urbánka.[69] V letech 1890–1906 bylo i toto vydavatelství z ekonomických důvodů pozastaveno. Skladatelům v nelehké situaci pomohl vznik pražské společnosti Mojmír Urbánek (1900), který byl synem Františka Aloise Urbánka. Otec i syn (Mojmírova společnost) publikovali české autory. Skladatelé se snažili prosadit i mimo české země a rakousko-uherskou monarchii. Novák nechal vydat svůj *1. smyčcový kvartet D dur, op. 35* lipským nakladatelstvím Breitkopf und Härtel. V devadesátých letech jeho skladby vydával berlínský nakladatel N. Simrock, například *Smyčcový kvartet G dur, op.22*, nebo *Trio d moll quasi una ballata, op. 27.*[70]

Novákova rostoucí pedagogická popularita vedla ke spolupráci s nakladatelstvím Univerzální edice ve Vídni, která měla taktéž zájem vydávat současné skladatele. Důležitou osobností byl vydavatel a ředitel Emil Hertzka. I když na začátku byla spolupráce provázena komplikacemi, zásluhou Jana Löwenbacha podepsala Univerzální edice 20. dubna 1910 smlouvu s Vítězslavem Novákem na 10 let, podle které mělo nakladatelství předkupní právo zejména na Novákova orchestrální díla, postupem času i na drobné skladby klavírní a vokální opery. Novák měl podle smlouvy v prvních letech dosáhnout zisku 12 % z prodaných kopií a následujících sedmi letech 15% zisku. Díky spojení Nováka a vídeňského nakladatelství byla skladatelova tvorba propagována v zahraničí. O spolupráci svědčí četná dochovaná korespondence v archivech (ve Vídni je dochováno přes 191 dopisů).[71]

---

[69] Jedná se o nejstarší české hudební vydavatelství založené na počátku století Uměleckým spolkem v Praze, specializující se na publikaci díla současných českých skladatelů.
[70] SCHNIERER, Miloš. Vítězslav Novák – Mitbegründer der tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts. Brno: Společnost Vítězslava Nováka, 1989, s. 118.
[71] ŠTĚDROŇ, Bohumír a Karel PADRTA, ed. Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození. České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 221-222.

Vzájemné vztahy dosáhly vrcholu 13. dubna 1902, kdy Wilhelm Bopp (ředitel vídeňské Akademie múzických umění) nabídl Novákovi místo profesora pro harmonii, kontrapunkt a hudební kompozici. Skladatel měl k místu dostat pohodlný čtyřpokojový byt se zahradou a pobírat plat 6000 K, což byly v té době velmi příznivé podmínky pro sociální a umělecké postavení. Z dopisů se dozvídáme, že se Novák rozhodl zůstat v Praze, pravděpodobným důvodem bylo jeho manželství s Marií Práškovou. Dalším možných faktorů bylo silné citové pouto k českému prostředí. V této době začal být Novák proslulým pedagogem. Není pochyb o tom, že zájem o Novákovu osobnost byl povzbuzen vydáním jeho děl ve Vídni. Po pražském provedení kantáty *Bouře* se úspěch odrážel i v zahraničních recenzích. Ve Vídni měla *Bouře* premiéru 27. dubna 1913. Nebyla to první skladba, jež byla představena vídeňskému publiku. První Novákova díla ve Vídni zahrála dne 21. ledna 1909 Vídeňská filharmonie pod taktovkou Oskara Nedbala, jednalo se o *Slovenskou suitu* a symfonickou báseň *V Tatrách*. Novákovy koncerty v tomto městě od 15. do 17. února 1914 přinesly skladateli úspěch, při kterém Vídeňská filharmonie předvedla *Serenádu D dur, op. 36* pod taktovkou Felixe Weingartnera, Václav Štěpán prezentoval *Sonatu eroicu*. Tyto skladby sklidily obdiv, naopak orchestrální verze klavírního cyklu *Pan* nezískala u publika pozitivní odezvu.[72]

Novákovy opery se setkaly s nepochopením, a dokonce ani nakladatelství nemělo zájem je vydat, ale přesto publikovalo opery *Zvíkovský rarášek* a *Karlštejn* v letech 1915–1916. Byly to poslední vydané opery nakladatelství Univerzální edice, a pouze v klavírní redukci. Ostatní opery ani pantomimy již nakladatelství nepublikovalo. Můžeme se ptát, co vedlo vídeňské vydavatelství k tomuto postoji. Musíme konstatovat, že všechna Novákova stěžejní díla vznikla v jeho vrcholném kompozičním období. Po první světové válce Novákovy opery nepřinášely zásadní novinky do hudebního vývoje. Od roku 1914 nakladatelství Univerzální edice v čele s Emilem Hertzkou postupně obracelo pozornost k operám Leoše Janáčka. Později Janáčkovi vydali všechny jeho opery i ostatní kompozice. Tím zájem Univerzální edice o Novákovy práce postupně slábl.[73] Dětský písňový cyklus *Jaro* z roku 1918 a partitura a části kantáty *Svatební košile*[74] z roku 1925 tvoří poslední Novákovy vydané skladby.

---

[72] SCHNIERER, Miloš. Vítězslav Novák – Mitbegründer der tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts. Brno: Společnost Vítězslava Nováka, 1989, s. 118.

[73] ŠTĚDROŇ, Bohumír a Karel PADRTA, ed. *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 223-224.

[74] V roce 1913 začalo obtížné vyjednávání o vydání *Svatebních košilí*, nakladatelství vydali pouhý klavírní výtah. Následně Novák započal vyjednávat o vydání partitury a hlasů. Dr. Hertzky měl proti tomu námitky, že skladba není symfonickou, ale převážně vokální. Skladatel oponoval Bouři, jež má stejný charakter a byla kompletně

Novákova již publikovaná díla se v průběhu času dočkala reedice, a to díky Hudebnímu spolku Svazu umělců v Praze. Novákovi vydali v roce 1936 objemnou partituru hodinové *Podzimní symfonie*, která byla také jejich prvním velkým počinem v ediční oblasti. Hudební spolek Svazu umělců se stal skladatelovým hlavním vydavatelem až do jeho smrti. I když byl přerušený Novákův vztah s Univerzální edicí, autorovo umělecké postavení nebylo zničeno. Lipské nakladatelství Breitkopf und Härtel vydalo v roce 1939 *III. smyčcový kvartet, op. 66,* a dokonce i *Jihočeskou suitu, op. 64*. Zmíněné skutečnosti přispěly k tomu, že Novák za druhé světové války zaujal přední místo mezi českými skladateli. [75]

O korespondenci mezi Novákem a Vídeňským nakladatelstvím bylo vydáno několik publikací. Nejvíce aktivní byl profesor Miloš Schnierer, který se ve své disertační práci pojmenované *Tvůrčí cesta umění Vítězslava Nováka* v roce 1968 věnoval tematice spolupráce i korespondence mezi Novákem a zmíněným nakladatelstvím. Dalším muzikologem, jenž se zabýval tématem, byla docentka Lenka Křupková. V knize z roku 2007 popisuje oboustrannou korespondenci let 1910-1935.[76]

---

vydaná. Až v roce 1925 byla vydána partitura skladby. (ŠTĚDROŇ, Bohumír a Karel PADRTA, ed. *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 223.)

[75] SCHNIERER, Miloš. Vítězslav Novák – Mitbegründer der tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts. Brno: Společnost Vítězslava Nováka, 1989, s. 122-123.

[76] NOVÁK, Vítězslav, KŘUPKOVÁ, Lenka, ed. *Vítězslav Novák – Universal Edition Wien: korespondence 1910-1935.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007.

6. Kompoziční činnost Vítězslava Nováka

Novákova tvorba zkomponovaná na začátku jeho skladatelské kariéry si získala u publika největší ohlas. Díky tomu Novák zaujal vůdčí pozici v české hudbě a jeho skladby zaznamenávaly současně největší ohlas v zahraničí. Cestou k nalezení Novákových kompozičních dovedností může být analýza komorních děl, jež můžou být vhodným materiálem pro odkrytí jednotlivých vrstev kompozice a hudební řeči skladatele. Podle Lenky Křupkové: *„Komorní hudba byla totiž vždy spojována nejen s její receptivní exkluzivitou, ale především s exkluzivitou kompozičně technickou. Arnoldu Schönbergovi byla čtyřhlasá sazba smyčcového kvartetu zárukou přísnosti a čistoty, a proto skicoval svá velká orchestrální díla jako kvartetní větu s přesvědčením, že právě čtyřhlasá věta je nositelkou fundamentální koncepční kvality. Komorní hudba, a zvláště pak smyčcový kvartet, se vždy spojovala se vskutku artificiálními kvalitami.“*[77]

Již v barokní hudbě se stala komorní tvorba zkouškou kontrapunktického umění. V pozdním baroku přišla změna, a to kvartety Josefa Haydna, jenž překoval rozdíl mezi dříve kompozičně náročnější orchestrální tvorbou určenou pro velké publikum a komorní hudbou určenou k domácímu muzicírování. To vedlo k tomu, že se tato hudba postupně stala reprezentativním vyjádřením společnosti, která obdobně hudebně smýšlela. Například hudebníci, jež koncertovali v kruhu hudbou milovaných vzdělanců. V 19. století byla v pozadí teorie a kompoziční praxe a v neposlední řadě i provozovací praxe komorní hudby, idea autonomní instrumentální hudby, již Carl Dahlhaus označil jako ideu absolutní hudby.[78]

V komorní hudbě byla zdůrazňována tematická práce, která probíhala mezi jednotlivými hlasy vždy způsobem, kdy žádný z nich nebyl pouhým doprovodním hlasem. Skutečnost, že to jsou právě komorní skladby, díky nimž se Vítězslav Novák stává populárním skladatelem, může svědčit o tom, že i tento český skladatel prvních desetiletí 20. století si mohl dobře uvědomovat kompoziční i estetická specifika tohoto druhu hudby. Komorní díla, jež vznikla v prvním období Novákovy umělecké kariéry, se stala důležitým milníkem pro sebevědomí ke komponování velkých orchestrálních děl. Komorní tvorbou dosahuje Novák svého skladatelského renomé a tuto tvorbu přerušuje ve chvíli, kdy ji jeho vrstevníci označují

[77] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 11.
[78] DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik.* Kassel 1978.

jako vrcholnou. Po dlouhé téměř čtyřicetileté odmlce se k této hudbě znovu vrací, jeho díla můžou být chápána jako skladatelský epilog.[79]

Takto hodnotí Nováka coby skladatele komorní hudby v roce 1936 ve své knize *Česká moderní hudba* Vladimír Helfert: *„Vítězslav Novák začal jako komorní skladatel a v tomto oboru vytvořil české hudbě řadu vynikajících děl, které problém komorní hudby řeší formově i výrazově zcela nově. Novák dlouho vystupoval jako skladatel, jenž se nejplněji a nejsvobodněji vyjadřuje komorním ensemblem. V komorních dílech také si razil nejprve svůj nový výraz i kompoziční styl. Jeho hudební představivost rostla především z komorního obsazení.“*[80] Skutečnost, že se v podstatě všechna Novákova díla setkala s velmi příznivým přijetím u publika, mohla zapříčinit to, že jeho interpreti premiérových představení byli převážně významní hudebníci, mnozí z nich byli členové nejdůležitějších dobových komorních seskupení.[81] Skladatelova komorní tvorba získala velmi brzy zahraniční oblibu, nejvíce se koncertovala v německy mluvícím prostředí. Za příklad rostoucího mezinárodního uznání můžeme uvést skutečnost, že počínaje *Klavírním kvartetem c moll* byla všechna díla vydávána v zahraničních nakladatelstvích.[82]

V dílech raného Novákova kompozičního období dochází k dovršení vývojové linie skladatelovy kompoziční práce. Naopak dvě komorní díla zkomponovaná skoro o čtyřicet let později, už mají výjimečné postavení, může za to skutečnost, že se programově vracejí k dílům první tvůrčí periody, k *Triu g moll quasi una balatta, op. 27* a *II. smyčcovému kvartetu D dur, op. 35*, tím nám napomáhají k osvětlení logiky tvůrčího vývoje Vítězslava Nováka.

6.1. Klavírní trio g moll, op. 1

Tato skladba byla poprvé provedena v rámci výstupní zkoušky kompoziční třídy Karla Steckera, kterému je dílo věnované. Se skladbou dosáhl Vítězslav Novák svého prvního úspěchu, dílo bylo přijato nejen českou, ale také německou kritikou. Skladba získala ocenění

---

[79] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 12-13.
[80] HELFERT, Vladimír, *Česká moderní hudba.* In: vybrané studie I. O hudební tvořivosti. Praha 1970, s. 229.
[81] České trio (Trio g moll op. 1, Trio d moll op.27) České kvarteto (Kvartet c moll op.7, Kvartet G dur op. 22), Heraldovo kvarteto (Kvartet D dur op. 35), nebo Pražské kvarteto (Kvartet G dur op. 66)
[82] Nejprve v Berlíně u Simrocka, později v lipském nakladatelství Breitkopf und Härtel. Známou skutečností je Novákova exkluzivní smlouva s vídeňskou Univerzální edicí.

třetí cenou České akademie, Novák poprvé obdržel za kompozici peněžitou odměnu (200 zlatých). František Picka takto hodnotí trio ve své recenzi v roce 1893: *„Ve svém Triu předvedl Novák veřejnosti skladbu dokonalou, jaká se u nás po Dvořákovi dosud neobjevila.“*[83]

Klavírní trio g moll začal Novák komponovat po ukončení konzervatorních studií. Důvod mohl být ten, že se nemusel dále podřizovat připomínkám pedagogického vedení, a proto mohl pociťovat dostatečnou kompoziční svobodu. I když tato skladba neznamená větší skladatelský zlom, je v novákovské literatuře ceněna především stavba čtyřvětého celku i samotných jednotlivých částí a taktéž melodika, o které Vladimír Lébl v kontextu rané Novákovy tvorby říká, že je *„zřetelně nejslabším článkem Novákova skladebného profilu“*[84], začíná v triu nabývat na zajímavosti. Ve skladbě se můžeme setkat s některými typicky novákovskými kompozičně technickými projevy. Také Lébl uvádí, že právě *„živelná záliba v kontrapunktické technice dobře napovídá budoucí vývoj Novákova skladebného profilu“*.[85] Tohoto spojení si Otakar Šourek všímá v častých kanonických imitacích melodických linií, které jsou charakteristické v pozdější Novákově tvorbě, a také jeho sklonu ke složeným, často synkopickým rytmům, jež budou vyjádřením moravského folkloru.[86]

V časopise Dalibor se nachází recenze této skladby, jejím autorem je také František Picka. V ní píše o *„nejmladší české škole skladatelské“*, v níž patří Vítěslav Novák mezi *„talenty prvního řádu“*. Podle něho je největší mladou skladatelskou osobností Josef Suk, který oslnil dobové publikum svými dvěma komorními kompozicemi – *Klavírním kvartetem a moll* a *Klavírním kvintetem g moll*. Sukově géniu pak následuje *„… mladistvý, dosud jen nejužšímu kruhu znalen známý skladatel, jenž v nejsnadnějších oborech kompozice dobyl si svrchovaného uznání mužů, zaujímajících prvá místa v naších uměleckých kruzích hudebních. Do příštích dob mnoho slibující, tímto talentem jest Vítězslav Novák, jenž, ačkoli pro širší publikum dosud „homo novus“, přece nikterak není nováčkem v říši tónů“*.[87] Také další recenze zdůraznili Novákovo velké skladatelské nadání: *„Všecky uvedené skladby jsou vesměs solidní práce školní. Vedle nich zcela jiné stanovisko zaujímá Trio pro klavír, housle a cello g moll od V. Nováka, jež samostatností invence, obdivuhodně vyvinutou technikou kompoziční a zralostí formální vysoko vyniká nad všechen školní prach.* […] *Mladý ten muž je v práci neúnavný, jako*

---

[83] PICKA, František. Novák. V. – Trio pro klavír, housle a violoncello, *Dalibor*, r. 1893, roč. 15, č. 44, s. 346.
[84] LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo.* Praha: Československá akademie věd, 1964, s. 30.
[85] Tamtéž, s. 33.
[86] ŠOUREK, Otakar. Novákova tvorba komorní. In SRBA, Antonín. *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky.* Praha 1932, s. 153.
[87] PICKA, František. Novák. V. – Trio pro klavír, housle a violoncello, *Dalibor*, r. 1893, roč. 15, č. 44, s. 346.

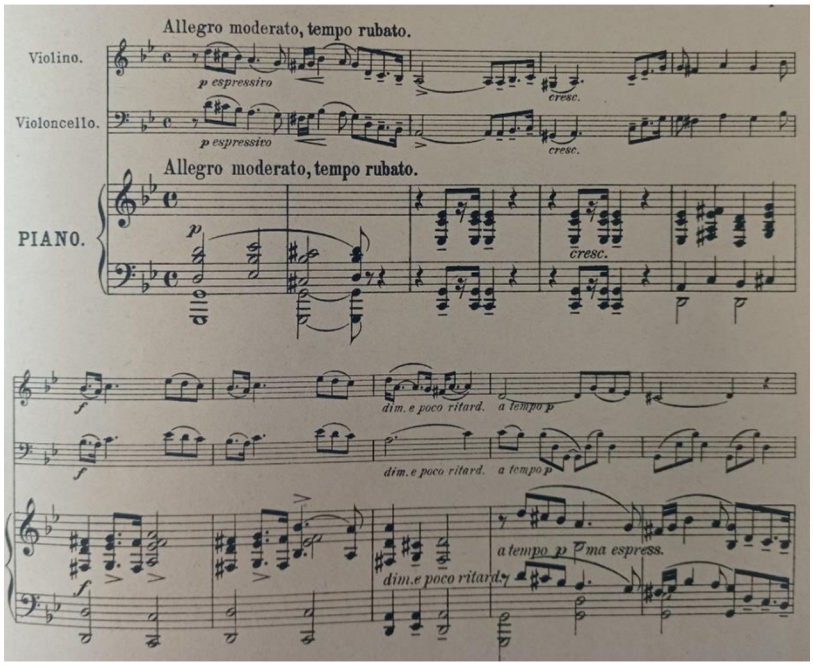
skladatel je ve šlépějích Smetanových, ale již nyní prokazuje mnoho samostatnosti a rázovitosti, což je pro další rozvoj hlavní věc. Dojde-li tento bez odporu velký talent u nás žádoucí podpory, aby nemusel utráceti čas duchamorným hodinařením, povstane v něm moderní české literatuře platná síla."[88]

Klavírní trio g moll, op. 1 mělo premiéru v Praze 8.7. 1893, účinkujícími byli Jan Buchtele (housle), Jan Burian (violoncello) a Vítězslav Novák (klavír). Dílo se stalo pro Nováka výstupní zkouškou pražské konzervatoře. Tato skladba veřejně zazněla také na koncertě Umělecké besedy, který se konal 7. listopadu 1893, podle některých zdrojů bylo toto představení později prohlášeno *„památným a důležitým milníkem v dějinách české hudby"*.[89] Koncert zapříčinil to, že se oba mladí skladatelé (spolu se Sukem) stali oficiálními vůdčími osobnostmi české hudební moderny. Další známé představení se uskutečnilo v Rudolfinu 6. 1. 1901, o provedení se postaralo České trio (Štěpán Suchý, Jan Burian, Karel Hoffmeister), představení bylo později pojmenováno jako 57. populární koncert Umělecké besedy.

Klavírní trio tvoří čtyři části. První věta Allegro moderato má sonátovou formu, druhá Allegro giusto je tvořena scherzem, pomalá třetí věta Andante sostenuto e mesto a poslední věta Allegro ma non troppo je ve formě ronda. V první větě Novák vytvořil melodickou linii, která se pohybuje v širokém rozmezí vzestupných a sestupných motivických vln, zajímavě rytmizovaných, proto může tematický průběh působit poněkud roztříštěně. Melodickým východiskem je dvoutaktová část hlavního tématu, která je v následujících šesti taktech tématu stavěna z melodických a rytmických prvků. Hlavní motiv se skládá ze tří dílčích článků (dva sestupné sekundové sledy, v nichž je vložen sekundový a terciový vzestup a dva sestupné sekundové kroky). V tónovém materiálu hlavního tématu je velmi výrazně zastoupen intervalzvětšené kvarty, který se v následujícím průběhu tématu pravidelně nenachází.[90]

---

[88] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 16.
[89] HEJDA, F. K. Klavírní kvartet c moll. *Dalibor*, r. 1893, roč. 15, č. 48, s. 378-380.
[90] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 18.



Obr. 1: První věta, hlavní téma

(zdroj: Národní muzeum – Muzeum české hudby, signatura XXV. D. 226)

Podle Lenky Křupkové melodická a rytmická rozmanitost hlavního tématu zrcadlí snahu mladého Nováka vytvořit nejoriginálnější vstupní útvar, jehož výsledkem je roztříštěnost hlavního tématu první věty. Přesto je desetitaktové téma zjevně budováno na základě jediného východiska – tematické hlavy.[91] Také si můžeme povšimnout uplatnění smyslu Nováka pro variační práci. V *Triu g moll* se variační práce odvíjí převážně v pásmu jednoho, případně dvou hlasů a ostatní tvoří harmonickou výplň. Toto se v následující Novákově tvorbě změní, protože motivické pracování tématu pronikne i do doprovodné figurace.

Rozmanitost myšlenkového materiálu, s nímž Novák pracuje v sonátovém schématu, je viditelná převážně v poslední větě. V prvních komorních Novákových kompozicích můžeme nalézt výrazné stopy vlivu skladatelských osobností, jež se staly pro mladou generaci devadesátých let 19. století zvláště inspirativní. V průběhu komponování ostatních děl intenzita vlivu jiných skladatelů ustupuje ve prospěch Novákova osobitého skladatelského vyjadřování. V *Klavírním triu g moll* můžeme ještě rozpoznat I. P. Čajkovského, a to díky širokým patetickým melodiím v akordicky hutné klavírní sazbě. V následujících skladbách uslyšíme

[91] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 18.

prvky Brahmse, jenž postupem času přijde do příštího stylu nazvaného jeho „folklorním“ obdobím. [92]

Vítězslav Novák ve svých pamětech hodnotí svou ranou tvorbu, tedy skladatelské pokusy mladého romantika, který lehce podléhá melancholii konce století. *„Má-li houslová sonáta rysy romantické a ouvertura dokonce novoromantické, vyznívá z mollových vět mého tria melancholie Čajkovského, z durových Dvořák (hlavně v triu Scherza) a Brahms. Sonáta d moll, ouvertura f moll, trio g moll – z těch moll se vycítí můj světabol.“*[93] Naopak u Otakara Šourka, který ve své studii (*Novákova komorní tvorba*) tvrdí, *„že právě v obou těchto prvních svých skladbách komorních*[94] *Novák nepodléhá téměř vůbec ve výrazu svému učiteli Dvořákovi.“*[95] V úvahách o pronikání inspiračního vlivu se přikláníme Novákovu tvrzení. Lenka Křupková ve své knize srovnává scherza druhé věty *Tria g moll* a Molto vivace z Dvořákova *Kvartetu G dur op. 106*, který zkomponoval autor o několik let později (roku 1895) než Novákovo trio.[96]

6.2. Rozvíjející variace

Vítězslav Novák se pokoušel odtrhnout od romantického klišé, které bylo založené na rozsáhlých tematických útvarech. Díky tomu se ve své kompoziční činnosti přiblížil k Johannu Brahmsovi, jenž byl Novákově racionálnímu myšlení bližší. Hlavní znak nalezneme v tématu sonátových vět, jež jsou vytvářeny postupným rozvíjením malých motivických částí. Podobně jako je tomu v komorním díle J. Brahmse i Vítězslav Novák vytváří v expozici sonátových vět (klavírní kvartet, kvintet a Baladické trio) postupem označeného pojmem rozvíjející variace.

Na konci 19. století, kdy vstupuje období evropské umělecké a hudební moderny, se autoři potýkali s kompozičními problémy. Byl to problém dosažení integrity celku. Podle Carla Dahlhause jsou řešením tohoto problému formové koncepce, v nichž jsou témata tvořena extrémně stručnými hudebními myšlenkami, které jsou rozvíjeny do monumentálního

[92] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 18.
[93] NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných.* Praha: Supraphon, 1970, s. 52.
[94] *Sonáta d moll pro housle a klavír* a *Klavírní trio g moll, op.1*
[95] ŠOUREK, Otakar. Novákova tvorba komorní. In SRBA, Antonín. *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky.* Praha 1932, s. 152.
[96] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 20-23.

formového útvaru. V knize *Zwischen Romantik und Moderne* označuje Carl Dahlhaus jako paradigma hudebního myšlení v pozdním 19. století motivický typus, který se vzpírá obvyklým kategoriím rozlišujícím mezi otevřenou a uzavřenou syntaktickou formou, protože jsou motivy kadenčně neuzavřené. Také by měly být motivy pevně konturovány, aby byly stále syntakticky smysluplné. Tyto krátké a vždy závažné hudební myšlenky jsou základem kompoziční techniky dvojího druhu. První typus se představuje jako tzv. reálná sekvence, jejím paradigmatem je Wagnerův leitmotiv. Proto hudební forma díla není systémem formálních funkcí, ale stává se primárně konsekvencí tematických myšlenek.[97] Jinou možnou alternativou rozprostření miniaturních hudebních částí do velké formy je Brahmsova metoda, kterou posléze nazval Arnold Schönberg metodou rozvíjejících variací.[98] Tato metoda je založena na vyvozování dalekosáhlých vztahů z úzce ohraničeného materiálu. Díky této metodě získávají základní motivy a jejich odvozeniny význam.

Pro Novákovu hudbu je důležité A. Schönbergovo pojetí rozvíjejících variací v takové situaci, kdy se základní motiv v průběhu díla variačně rozvíjí, aniž by bylo motivické dění předurčeno formou. Díky tomu je nový motivický materiál podroben stejné metodě zpracování. Podle Schönberga jde především o rozvíjení hudební myšlenky, a proto formové schéma v kompozici ztrácí svou hlavní úlohu, protože je najednou forma určována rozvíjením hudebních myšlenek.

6.2.1. Klavírní kvartet c moll, op. 7

Vítězslav Novák zkomponoval *Klavírní kvartet c moll op. 7* v roce 1894 ve formě čtyřvětého cyklu, ale v této podobě byla skladba provedena pouze dvakrát. Premiérově byl *kvartet c moll* proveden 19. 4. 1894 na večírku pražské konzervatoře, druhé představení 2. 12. 1895 na koncertě spolku pro komorní hudbu členy Českého kvarteta společně s klavíristou Josefem Jiránkem. Skladba spolu s *Variacemi na Schumannovo téma* získala Státní cenu za rok 1894. Skladatel tento čtyřvětý kvartet přepracoval v roce 1899 na pouhé tři věty – I. Andante, II. Scherzino. Allegro comodo, III. Rondo. Allegro. V této nové úpravě měla premiéru v Brně 5. 2. 1899, při které skladatel spolu s Reissigerovým kvartetem představil dílo.

[97] DADLHAUS, Carl. *Zwischen Romantik und Moderne*. München 1974, s. 44-46.
[98] Tamtéž, s. 47-50.

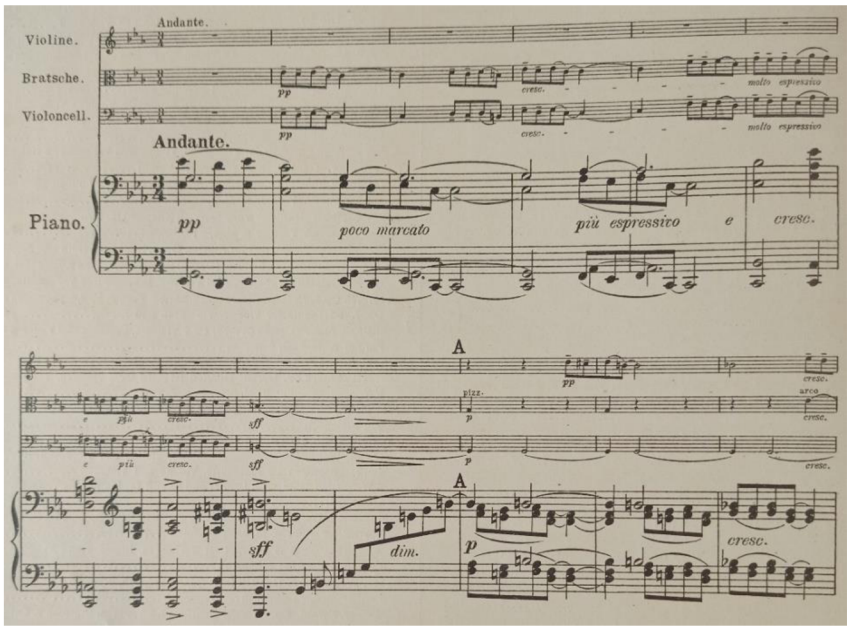
V Praze kvartet zazněl až 8. 12. 1903 (České kvarteto a klavíristka M. Volavá). Pro Novákovy badatele je tato skladba důležitá. Důvodem je její místo vydání. Od roku 1900 byl hlavním skladatelovým vydavatelem N. Simrock v Berlíně. Díky tomu Novákova hudba získala oblibu v zahraničí.

Otakar Šourek komentuje první verzi díla jako *„skladbu hudebně obsaženou a zajímavou… a dokazuje zvláště ve své koncepci a propracovanosti motivický zjevný vzestup tvůrčího umění Novákova.“*[99] Také oceňuje na první verzi kvartetu to, že *„Novák na rozdíl od přechozí houslové sonáty a klavírního díla dokázal zbavit fakturu klavírního partu hutné akordické sazby, a že celek dostal typicky brahmsovskou průhlednost a hospodárnost ve zjevu a zvuku“*.[100] Další dobová kritika psala, že *„kvartet představuje vysokou úroveň… invence, která prokazuje eminentní talent, a svědčí o prohloubení tematické práce, jež je příslibem do budoucnosti mladého umělce.“*[101] Takto hodnotí skladbu Vladimír Lébl: *„Hudební výraz je daleko úspornější, mizí špinavé změti vedlejších hlasů, stavba jednotlivých vět je logicky promyšlená do posledních detailů.“*[102]

V předchozích částech jsme se ve stručnosti dozvěděli o rozvíjející variaci. Tuto formu skladby můžeme nalézt v první větě Novákova *klavírního kvartetu c moll op.7*, kde se vyskytuje zvláštní situace, kdy v expozici nezazní hlavní téma. Úvodní první věta není zkomponovaná v tradiční sonátové formě, tvořena melodickou periodou s předvětím a závětím, ale drobným pouze čtyřtónovým motivem, který je postupně variován po svém prvním uvedení. Novák ve svých vzpomínkách z roku 1970 mluví *„o hlavním tématu a současně o základním motivu v první větě klavírního kvarteta c moll, z něhož se ozývá melodika moravskočeská,*[103] […] *„jež má melodické a rytmické kontury jihoslovanské.“*[104] V průběhu první věty se nachází postupné melodicko-rytmické obměňování čtyřtónového motivu, které je výplní desetitaktové introdukce této věty, jež má funkci sonátového hlavního tématu. Z úvodního motivického tvaru vzniká také vedlejší téma. Toto téma je bezprostřední variantou motivu znějícího v závěru první části. Malá závěrečná expoziční myšlenka vzniká spojením motivických prvků vedlejšího i hlavního

[99] ŠOUREK, Otakar. Novákova tvorba komorní. In SRBA, Antonín. *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky.* Praha 1932, s. 156.
[100] Tamtéž
[101] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 28-29.
[102] LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo.* Praha: Československá akademie věd, 1964, s. 48.
[103] NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných.* Praha: Supraphon, 1970, s. 56.
[104] Tamtéž, s. 347.

tématu. Nepřerušený proces motivické proměny je zastaven až ve třetím dílu trojdílného schématu věty, kde dochází k repríze expozice.



Obr. 2: První věta, hlavní téma takty 1-10
(zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura XXV. A 174

Zcela novou koncepci vytvořil Novák především v první větě. V předchozí skladbě *Triu g moll* skladatel v rámci sonátového schématu pracoval s velkým množstvím tematických materiálů, které byly pestře členitými myšlenkami melodickými a rytmickými. Naopak je tomu v Klavírním kvartetu, kde je v nově zkomponované první větě jako jediné východisko nikoli téma, ale pouze čtyřtónový motiv. Podle Lenky Křupkové zde *„skladatel ukazuje v první větě kvartetu, že je schopen vytvořit rozpřádáním malého motivického jádra nosnou architekturu věty. Nadto proniká výchozí motiv první věty do věty závěrečné a stmeluje tak třívětý celek kvartetu.“*[105]

[105] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 30.

6.3. Období folkloru

V tvorbě Vítězslava Nováka se stává rok 1896 milníkem nové kompoziční inspirace, kdy s houslistou Rudolfem Reisigem navštívil Velké Karlovice. Jak víme z předchozích částí této diplomové práce, Novákův hlavní inspirační zdroj jeho tvorby byl romantismus. Z literárního prostředí ho nejvíce zajímali Karel Hynek Mácha, George Gordon Byron a Heinrich Heine. Bakalářská práce z roku 2008 nazvaná *Folklórní inspirace v díle Vítězslava Nováka v letech 1870-1940* Barbory Vojtové uvádí, že bylo mezi Novákovými současníky nepochopitelné, že v roce 1895 celá Praha žila národopisným nadšením. Většina autorů byla silně ovlivněna českou tvorbou, a Novák stále komponoval v duchu romantismu. Dokonce mu Dvořák vytýkal i to, že nectí lidové tradice a lidovou píseň.[106]

Folklorními prvky v hudbě mohou být především rytmické figury obsažené v tématu, které mají společné prodlužování a akcentování lehké doby na způsob lombardského rytmu. Úvodní kvartový interval je melodickým postupem, v moravské hudbě se nezřídka objevujícím, kvarta se stane v budoucnu v Novákových tématech charakteristickým úvodním postupem melodie. Hlavním inspiračním kompozičním zdrojem je do roku 1900 lidová píseň, proto je toto Novákovo skladatelské období označování jako moravsko-slovenské. Právě folklor ze zmiňovaných území, jehož jsou charakteristické melodicko-rytmické momenty, Novák přepracovává do svých rozmanitých skladeb. Novákovi současníci byli z tohoto obratu k zájmu o lidovou hudbu velmi překvapeni, protože předtím Novák postrádal všeobecné národopisné nadšení.[107]

Lidová píseň je výrazněji uplatněna v melodicko-rytmickém materiálu *Klavírního kvintetu a moll*, *Cigánských melodiích* a *Třech českých tancích*. Zajímavé je, že kompoziční struktura je stále ještě silně ovlivněna Novákovými skladatelskými vzory (Dvořákem, Brahmsem a Griegem), proto se lidové prvky objevují v dílech zřídka. Podle Vladimíra Lébla se nachází folklorní vliv až u *Písničky na slova lidové poezie moravské „dobově jedinečným experimentem, zvláštní, tvůrčí dílnou, ve které se takřka hmatatelně rodil nový umělcův hudební projev.“*[108] Ve stejné knize z roku 1964 Lébl poukazuje na skutečnost, že Novák

[106] VOJTOVÁ, Barbora. *Folklórní inspirace v díle Vítězslava Nováka v letech 1870-1940* [online]. Brno, 2008 [cit. 2021-07-27]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/famx9/. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Lubomír SPURNÝ., s. 12-13.
[107] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 33.
[108] LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo.* Praha: Československá akademie věd, 1964, s. 67.

charakteristické melodické, rytmické a harmonické znaky z lidové písně mechanicky nepřebírá, nýbrž s nimi pracuje aktivně a tvůrčím způsobem je ve své tvorbě přeměňuje. *„Je to proces přebudování hudební mluvy, který můžeme sledovat do pozoruhodných podrobností a s nezvyklou exaktností, neboť spolehlivě známe výchozí vzor a skladebný výsledek.“*[109]

Vítězslav Novák v tomto období zkomponoval hned několik děl, kromě vokálních kompozic (několika sešitů nazvané *Písničky, Dvě balady na slova lidové poezie moravské op.19*), napsal orchestrální ouverturu *Maryša*, klavírní cyklus *Můj máj op. 20, I. Smyčcový kvartet G dur op. 22* a klavírní *Sonatu eroicu op. 24*, jenž bývá označována jako vrchol moravsko-slovenského Novákova tvůrčího období. I po roce 1900 se skladatel v některých skladbách inspiruje folklorní hudbou, nacházíme ji v zastoupení melodicky-rytmické složky, například ji spatříme ve *Violoncellové sonátě g moll, op.68*, nebo ve *III. Smyčcovém kvartetu op. 66.*

O Novákův folklorismus se nejvíce zajímal Jan Trojan, který se ve svých studiích nejčastěji zabývá inspiračními momenty skladatelovy kompozice. Například v knize z roku 1972 představuje ukázky melodických sledů, jež Novák z lidové hudby přebírá nejčastěji (kvart-sekundové sledy, sledy sekundy a tercie, spojení dvou kvart, vzestupné kvinty, nebo následující sekundy).[110] Také se podle Trojana velmi často setkáme v Novákově tematickém materiálu s modálními útvary, nejčastěji v lydickém, mixolydickém a dorském modu, nalezneme taktéž mody s kolísavými stupni, které se v lidové hudbě pravidelně objevují.[111] V rytmické oblasti Novák přebírá zejména užívání synkop, lombardských rytmů a hudecké cifrování.[112]

Zajímavou diskusi vyvolal Trojanův výrok, že se Novák nikdy nestal opravdovým folkloristou, lidová hudba mu byla především inspiračním zdrojem, proto se s ní neztotožnil, ale naopak držel si od ní distanc, čehož jsou podle Trojana například citáty.[113] Naopak Lenka Křupková s tímto výrokem nesouhlasí, podle ní má být užití nebo neužití citátu kritériem opravdového folklorismu.[114] Doklad nefolkloristického přístupu můžeme spatřit v doprovodu

---

[109] LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo.* Praha: Československá akademie věd, 1964, s. 67.
[110] TROJAN, Jan. Moravská lidová píseň v díle Vítězslava Nováka. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 172.
[111] Tamtéž s. 173.
[112] Tamtéž
[113] Tamtéž
[114] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 34.

slovenských lidových písní, jež Novák chápe jako výchozí model. Ty jsou nadále zapotřebí rozpracovat stylizovaným doprovodem.[115] Zajímavou se stala Novákova znalost lidové hudby, která neměla širší teoretický základ, ukázalo se to mimo jiné na zkreslené představě fungování církevních tónin v lidové hudbě.[116]

6.3.1. Klavírní kvintet a moll, op. 12

Klavírní kvintet a moll op.12 pro klavír, dvoje housle, violu a violoncello komponuje Novák po prvním příjezdu z Velkých Karlovic na Valašsku v roce 1896. Napsal ji v témže roce, ale již v následujícím roce ji přepracoval. Podle Otakara Šourka je možným důvodem silné ovlivnění Brahmsem (první věta) a Dvořákem (třetí věta). Díky tomu z původního díla zůstala jen střední část, variace na staročeskou milostnou píseň.[117] Vítězslav Novák ve svých pamětech z roku 1970 popisuje okolnosti této skladby. Když jej provedlo České kvarteto v původní verzi, údajně řekl violoncellista Hanuš Wihan po prvé větě*: „Samá osmina! Tato dvě slova mi pověděla víc než dlouhá kritika. Při novém zpracování rozhodl jsem se nejen pro rozmanitější rytmiku, nýbrž také pro jinou, moravskou melodiku.“*[118] Novák se v roce 1897 poprvé vydal do moravského Slovácka. Díky tomu vznikla nová podoba třetí věty s podtitulem Slovácky. Šourek hodnotí skladbu takto: *„Zde jsou nejen témata přímým ohlasem lidových melodií slováckých, ale také celá její rozdováděná nálada je proniknuta jakoby ovzduším slováckých veselic tanečních, jimž přizpůsobují se i příznačné barvy nástrojové, slovácké hudbě odposlouchané a Novákem i později se zálibou a s geniálním smyslem stylizačním uplatňované.“*[119]

Vítězslav Novák zvažoval dát kvintet do soutěže o cenu komorního spolku a státního stipendia. Domníváme se, že se Novák snažil naklonit porotu. Skladatel kvintet dedikoval jednomu z členů poroty, a to konkrétně E. Mandycewski. V dopise ze dne 7. 10. 1897 píše svému příteli Rudolfu Reissigerovi: *„Děkuji za zaslání onoho listu ze Signálů, - jednalo se mi*

---

[115] TROJAN, Jan. V. Novák a Morava. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, r. 1989, č. 15, s. 44.
[116] Tamtéž, s. 43.
[117] ŠOUREK, Otakar. Novákova tvorba komorní. In SRBA, Antonín. *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky.* Praha 1932, s. 163.
[117] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 35.
[118] NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných.* Praha: Supraphon, 1970, s. 91.
[119] ŠOUREK, Otakar. Novákova tvorba komorní. In SRBA, Antonín. *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky.* Praha 1932, s. 163.

o jména členů jury, je-li totiž někdo u nich z Vídně. Shledal jsem, že E. Mandycewski. Protože chtějí naši kvartetisté quintet ve Vídni hrát, nejsem stále rozhodnut, mám-li zadat či ne. Budeš zajisté překvapen nemálo, sdělím-li ti, že jsem po dvou zkouškách Českého kvarteta s Jiránkem nejprve v první větě udělal změny ve smyčcových partech a konečně jsem se rozhodl, že celou větu zkomponuju úplně novou s jinými thematy. Ovšem nevím, jak se to zdaří. Už jsem se rozběhl, themata mám. Rozhodně budou rázovitější a slovanštější. " [120] Zajímavé je ale zjištění, že Český kvartet spolu s J. Jiránkem předvedli 22. 1. 1898 kvintet ještě v původní, nepozměněné podobě.[121]

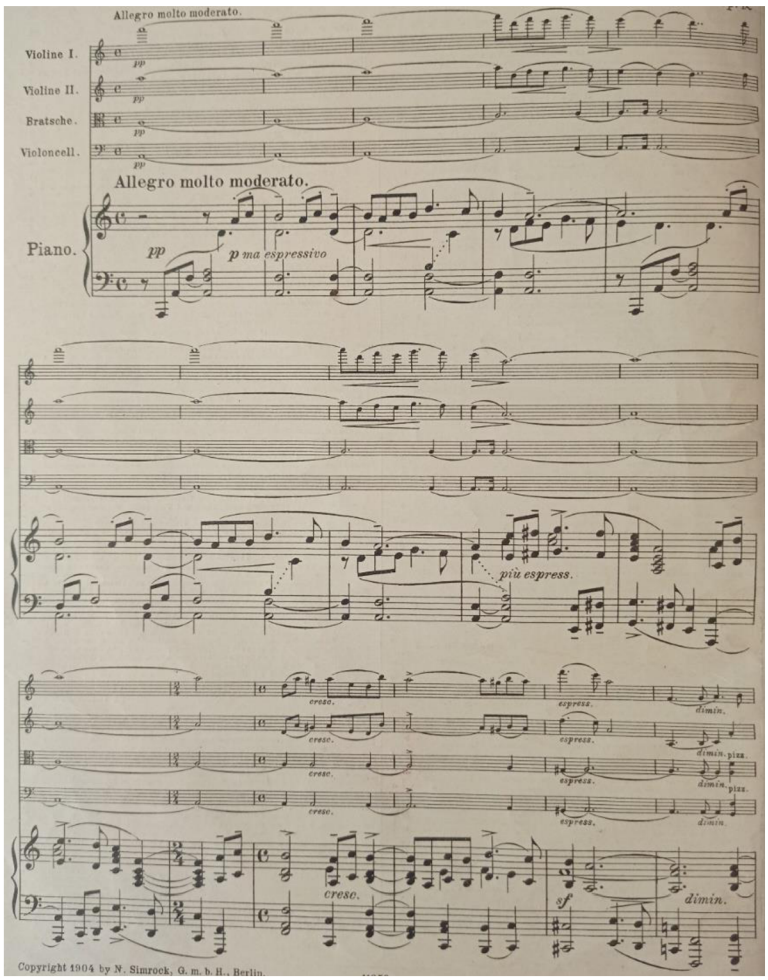
Pro Novákovu tvorbu může klavírní kvintet znamenat přelom. Skladatel se zde posunul ke koncentrované hudební architektuře, dokládá to fakt, že Novák vypouští samostatnou scherzovou větu (později komponuje scherzo v rámci variací nejčastěji ve druhé větě). Ze tří vět je zkomponovaný například *I. Smyčcový kvartet G dur*, ale pak *Sonáta eroica* má pouze dvě věty a *Baladické trio* pouze jednu. Doboví posluchači hodnotili kvintet: *„Novák píše to, čemu se obecně říká těžká hudba – to znamená myšlenkově závažná, obsažná hudba, která vyžaduje bližší obeznámení se sní. Poznáme-li ji však blíže, rozzáří v nás slastné teplo.* "[122] Další názor na tento kvintet vyšel v novákovské monografii ze šedesátých let 20. století od V. Lébla, který jej popsal *„dílem stojícím doslova na rozhraní mezi přechozím a přítomným obdobím.* "[123]

První věta Allegro molto moderato klavírního kvintetu je výrazně inspirovaná tvorbou Brahmse. Podle autorových slov se při novém zpracování rozhodl Novák použít nové, moravské melodiky a následně i jejího charakteristického prvku. Melodie hlavního tématu začíná z třítunového motivu (*a c h*). V porovnání s klavírním kvartetem zde Novák komponuje melodii o dvou osmitaktových periodách na způsob lidové písně. Hlavní myšlenku si skladatel upravil z nápěvu lidové písně *Počuvaj, počuvaj, co to v horách hučí.*[124] V hlavním tématu se nachází metro-rytmické napětí, vznikající tím, že výchozí motiv spolu s jeho variantami střídavě přicházejí na lehké či na dílčí taktové době. Také vedlejší téma vzniklo rozvíjením hlavního motivu. Podle Lenky Křupkové napsal Novák kvintet v beethovenovské tradici, a to

---

[120] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 35.
[121] Tamtéž
[122] Tamtéž, s. 36.
[123] LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo.* Praha: Československá akademie věd, 1964, s. 65.
[124] Píseň se nalézá v Sušilově sbírce jako nápěv č. 754., KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 36

díky vytváření sítě kontrastů na podkladu příbuzného melodického materiálu. Zatímco hlavní téma vzniká z výchozího motivu za postupné diastematické proměny, intervalová struktura vedlejšího tématu je skoro neměnná.[125] Na rozdíl od rytmiky hlavního tématu, kdy se variace vyskytují mimo jiné i na lehké době, vedlejší téma přichází v pravidelných rytmických variacích tématu. Díky tomu v kvintetu vznikl kontrast mezi tématy, které mají společné motivické východisko.



Obr. 3: První věta, hlavní věta (takt 1-16)
(zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura XIX.A. 103.)

[125] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 36.

6.4. Smyčcový kvartet G dur, op. 22

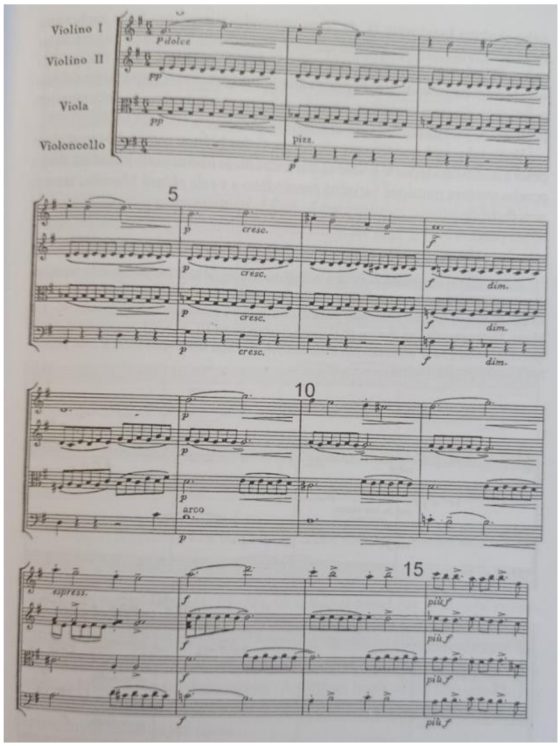
Smyčcový kvartet G dur, op. 22 z roku 1899 je napsaný pro dvoje housle, violu a violoncello a je zkomponovaný do tří vět I. Allegro moderato, II. Scherzo, III. Andante mesto. Vítězslav Novák jej dedikoval Českému kvartetu. Skladatel nechal vydat kvartet N. Simrockem v Berlíně v roce 1902. Skladba měla premiéru v Praze v Českém spolku pro komorní hudbu dne 19. 11. 1900. Novák za tento kvartet získal v roce 1899 II. cenu Českého spolku pro komorní hudbu v Praze.[126]

V této skladbě nalezl K. H. Wörner pozadí modelu vycházejícího z intervalové struktury východomoravské lidové melodiky. Novák se velmi inspiroval folklorní hudbou, najdeme zde sekundové sledy, zahrnující nejčastěji těžké střídavé tóny a průchody, jimž předchází nebo následuje intervalový skok (nejčastěji kvartový, kvintový, či terciový). Tato intonační formule je typická pro moravskou lidovou píseň. Varianty modelu najdeme v melodice témat, ale také v doprovodních figurách a kontrapunktech. Již v úvodu první věty je hlavní téma, tvoří ji zmíněné intervalové skoky a sekundové sledy v podobě těžkých střídavých tónů (2., 4., 14. takt) a průchodů (3., 6., 10., 12. takt), představujících za současného uvedení těchto neakordických tónů i v ostatních hlasech doprovodné figurace. Ve skladbě nalezneme v první větě i ve scherzovém tématu hlavně sekundové průchody (1., 5., 6., 7., 10. takt) a střídavé tóny (3., 6., 9., 12. takt), které jsou následovány terciovými skoky (4., 8., 11. takt). Intervalová struktura se bude v celém průběhu věty opakovat.[127]

Ve *Smyčcovém kvartetu G dur* můžeme spatřit běžnou motivicko-tematickou práci sonátového typu. V první větě je hlavní téma hned po svém prvním provedení postupně variačně komponováno a po zbytek hlavního tématu nenajdeme mezivětu, která není motivickým zpracováním tématu, ale funguje na principu výplně. Taktéž vedlejší téma je nepřetržitým pokračováním variace, protože představuje napodobeninu hlavního tématu. Motiv je důležitým prvkem vedlejšího tématu, je totiž bezprostřední konsekvencí průběhu spojovacího oddílu, který se nachází v taktech 45-53. Zajímavý je motiv vedlejšího tématu, jenž pravidelně nastupuje na III. V. a VII. stupni. Vzniká spojením sekundových melodických postupů střídavého tónu, propojených terciovým intervalem. V druhé větě Scherzo se ve vedlejším

[126] NOVÁK, Vítězslav, Miloš SCHNIERER a Ludmila PEŘINOVÁ. *Vítězslav Novák: tematický a bibliografický katalog*. Praha: Editio Praga, 1999, s. 134-137.
[127] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 44-47.

tématu (takty 66–78) vyskytuje citát lidové písně *Jak je to nebe vysoko*. Tato inspirace se nadále objeví i v dalších větách smyčcového kvartetu, ale nejčastěji ve vedlejších tématech. Třetí věta Andante mesto je zkomponovaná ve volnější sonátové, rondové struktuře, při které Novák pracuje formou variačního zpracování.[128]



Obr. 4: První. věta, hlavní téma

(zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura XXV A 193)

Někteří Novákovi badatelé přirovnávají smyčcovému kvartetu inspiraci z klavírního kvintetu. Jedním z hlavních důvodů je folklorní charakter skladby, ale na rozdíl od kvintetu je kvartet méně komplikovaný v melodicko-rytmické složce, také má jednodušší harmonický průběh. Podle Křupkové všichni vykladači *I. Smyčcového kvartetu* přisuzují citátu valašské písně *Jak je to nebe vysoko*, jež se vyskytuje ve všech větách, že má za úkol stmelovat sonátový cyklus kvartetu.[129] Vladimír Lébl přikládá citát lidové písně v I. Novákově kvartetu k takovým citátům, jakých skladatel užívá k žánrovému zobrazení nebo zdůraznění krajové lokality. Vedle takových citátů Lébl u Nováka nachází nápěvy, které označuje jako aktivní citace a v nichž se novým intonováním mění podstatně melodie, harmonie a rovněž obsah.[130] Pokud porovnáme původní zápis zde zmíněné valašské lidové písně Eduarda Pecka, zjistíme, že Novák

[128] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 44-47.
[129] Tamtéž, s. 47.
[130] LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo.* Praha: Československá akademie věd, 1964, s. 309.

přepracoval píseň.[131] Původním incipit (dvojí kvartový vzestup) se vyskytuje pouze v první větě.

Podle Nejedlého novákovské monografie z roku 1921 je etnografická „ilustrace“ za nepřípustnou[132], pokud je to komorní hudba. *„Umění ze všech nejintimnější, jímž hovořívají pravdivě jen duše hluboce intimní, vypravující o tajnostech svého utrpení jen vyvoleným posluchačům, toto umění zde násilně se objektivizuje, aby provedlo (ovšem marně) úkol zcela protichůdný, aby zobrazilo posluchači různé kraje Moravy!“*[133] Podle Nejedlého je největším prohřeškem to, že se Novák rozhodl etnograficky naplnit druh komorní hudby, nikoliv skladbu orchestrální, jež by byla podle něho lepší variantou. Jinak Nejedlý oceňoval vysokou kvalitu smyčcového kvarteta, a to hlavně vyspělou motivickou práci.

6.5. Trio d moll quasi una ballata, op. 27

Trio d mol, op. 27 je jednovětá skladba pro housle, violoncello a klavír poprvé znějící v Brně dne 6. 4. 1904 při koncertu nazvaném Úprkova dvorana Vesny. Dílo představil R. Reissig, H. Brodský a sám skladatel. V Praze zazněla 16. 2. 1903 v podání Českého tria (Š. Suchý, A. Krása, K. Hoffmeister), a to v Českém spolku pro komorní hudbu. Dokonce měla i svoji vídeňskou premiéru, taktéž v roce 1903, při příležitosti Wiener Tonkünstlerverein, účinkovali E. J. Wolf, R. Zeiler, A. Barthelmé.[134] V roce 1903 byla skladba poprvé vydána v Berlíně u N. Simrocka, podruhé ji vytisklo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění v Praze roku 1960.

V Baladickém triu (*Trio d moll quasi una ballat*a) můžeme podle C. Dahlhause nalézt tzv. trojdimenzionální formový systém.[135] Důkazem je zmíněná skladba, protože zde současně fungují tři formální řády: hlavní téma není jen pouhým hlavním tématem, ale také expozičním

---

[131] PECK, Eduard. *Valašské národní písně a říkadla.* Brno, 1884, s. 183.
[132] Novák se pravidelně vyjadřoval ke svým skladbám, hlavně z období folklorismu, uváděl jejich etnografický výklad. „Jeho první věta zpívá valašsko-hanácky, druhá valašsky, ve třetí vyjádřen stesk nad ujařmeným Slovenskem. (…) Vedlejší téma, celou skladbu provázející, je citát valašské písně o vysokém nebi a daleké milé.“ (NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných.* Praha: Supraphon, 1970, s. 105.)
[133] NEJEDLÝ, Zdeněk. *V. Novák – studie a kritiky.* Praha, 1921, s. 51-53.
[134] NOVÁK, Vítězslav, Miloš SCHNIERER a Ludmila PEŘINOVÁ. *Vítězslav Novák: tematický a bibliografický katalog.* Praha: Editio Praga, 1999, s 173.
[135] DADLHAUS, Carl. Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit. In *Die Musikforschung*, r. 1988, roč. 41, č. 3, s. 204-207.

dílem, a v neposlední řadě i sonátovou větou. Ve skladbě jsou zkomponované čtyři obsahově odlišné části. Úvodní Andante tragico následně přechází do Allegra, který je I. větou sonátového cyklu a také sonátovou expozicí s hlavním a vedlejším tématem. Scherzo představuje druhou větu a provedení, kde zazní nejprve hlavní téma a pak vedlejší. Následuje Andante, jež je reprízou hlavního tématu a zároveň se stává třetí větou a poslední Allegro je reprízou vedlejšího tématu.

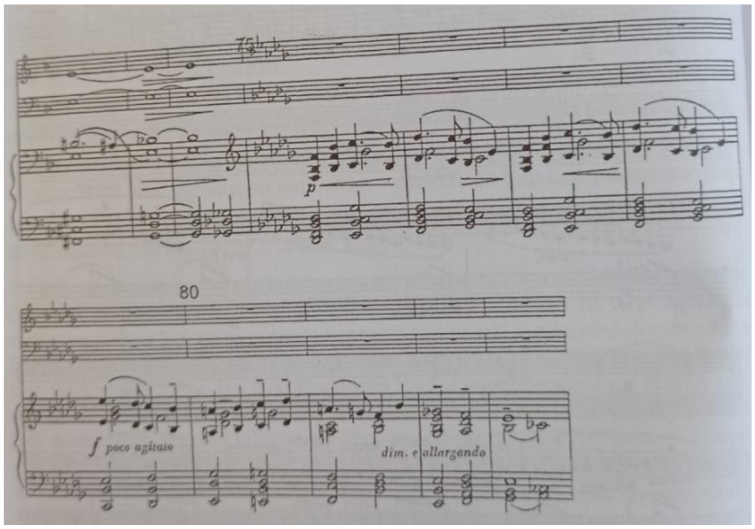
V rámci motivické struktury díla jsou v důsledku transformace měněna témata do nových větných částí. Po expoziční části (sonátové allegro) nastupuje scherzo (provedení). V sonátové části je motivický materiál hlavního i vedlejšího tématu komponovaný prováděcí technikou, scherzového charakteru, který je představen v rovině rytmu a agogiky. V prostřední části je předělané vedlejší téma, jenž přebírá charakteristický rytmus hlavního tématu. Kvůli tomu byl zničen kontrast, na základě, kterého se melodicky příbuzná témata v expozici navzájem vymezovala. Lenka Křupková píše toto: „*V repríze jsou zahrnuty pomalá a finální věta sonátového cyklu. V důsledku dalšího stupně transformačního procesu podléhá motivicko-tematický materiál nové evoluci. V pomalé větě se návrat hlavního tématu uskutečňuje nejprve formou pomalé introdukce, později probíhá na podkladu proměněné doprovodné sazby. V repríze vedlejšího tématu je motivický materiál ještě ostřeji transformován, a to především v rovině rytmu, jsou vkládány nové evoluční mezivěty.*“[136]

Motiv je vytvořen spojením výchozího prvku a jeho prvními variantami (v tercii) nacházející se v prvním taktu. Ten je charakterizován dvěma znaky, první je sekundový interval následovaný dalším větším intervalem a druhý je rytmický tečkovaný znak. V průběhu *Baladického tria* se ve většině motivů minimálně jeden z těchto znaků vyskytuje. Z konkrétního motivického tvaru hlavního tématu se odvíjí vedlejší témata. Zajímavé je, že první vedlejší téma vzniká ze třetího motivického úvodu skladby, proto je vedlejší téma rytmicky, melodicky i tonálně odlišné od hlavního tématu, ale naopak v melodické struktuře můžeme najít s hlavním tématem příbuznost. Myšlenka druhého vedlejšího tématu (93-102 takt) vzniká přeměnou druhého motivu první vedlejší myšlenky. Po podrobnější analýze můžeme zjistit, že motivy jsou i jinými způsoby příbuzné.

[136] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 57.

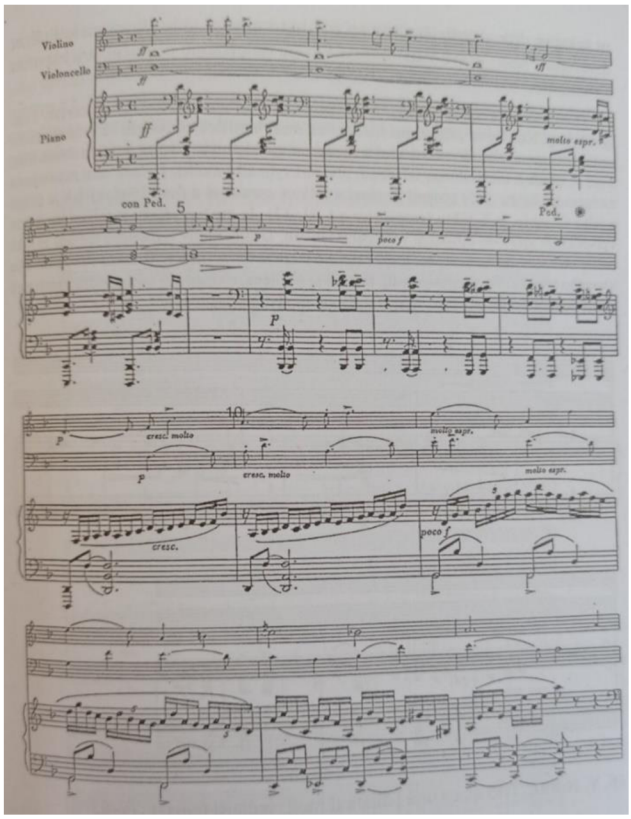
V *Triu d moll quasi una ballata* se můžeme setkat s dvěma kompozičně technickými přístupy. Ve skladbě nacházíme brahmsovský způsob variační kompozice, pro níž je možné použít schönbergovsko-dahlhausovkého označení rozvíjející variace.[137] Novák překračuje Brahmse hlavně v důslednější variační práci. V sonátové repríze, ale i v dalších třídílných formách, je možné spatřit novou hudbu. Variační rozvíjení jediného motivického článku se podobá principu lizstovské motivické transformace. V *Baladickém triu* jsou motivicky příbuzná témata komponována do nového charakteru.

V Novákově komorní hudbě můžeme pokládat za vrchol novátorských formových koncepcí skladbu *Trio d moll quasi una ballata op. 27*. Nachází se zde důsledná logika rozvíjení drobného motivického prvku. Vítězslav Novák ve své skladbě, jako mnozí autoři té doby, vytvořil vrcholně komplikovaný rozměrný celek z rudimentálních motivů. V této skladbě skladatel řeší podobné kompoziční problémy stejně jako je tomu u osobností hudební moderny.



Obr. 5: Vedlejší téma, takty 75-83
(zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura V. F. 95)

[137] Lenka Křupková uvádí: *„Je známou skutečností, že pojem rozvíjejících variací přejímá Carl Dahlhaus od A. Schönberga, pro něhož je přímo ventrální kategorií hudebního myšlení. Podle Schönberga je totiž rozvíjející variace jedním z nejdůležitějších kompozičních fenoménů, který poprvé identifikuje právě ve skladbách Johannesa Brahmse.“* (Tamtéž, s. 56.)



Obr. 6: Hlavní téma, takty 1–14
(zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura V. F. 95)

6.5.1. Sonáta pro violoncello a klavír g moll, op. 68

V roce 1941 zkomponoval Novák další jednovětou komorní skladbu, *Sonátu pro violoncello a klavír g moll, op. 68*. Skladatel nekomponoval komorní hudbu téměř čtyřicet let. Poslední skladbu před tvůrčí komorní tvorbou byl *II. smyčcový kvartet D dur, op. 35* z roku 1905. Sonáta pro violoncello se stala druhou komorní skladbou po této dlouhé pomlce (první byl v roce 1938 *III. Smyčcový kvartet, op. 66*). Sonáta je sice jednovětá, ale má hned několik částí: Allegro appassionato; Pocchettino meno mosso; Tempo I.; Larghetto mistico; Andante sostenuto, con intimissimo sentimento; Tempo del principo; Scherzo; Fuga. Vítězslav Novák na partituru napsal dedikace: *„Milému příteli Jindřichu Máslovi věnuje tento rukopis Vít. Novák, červen 1941.“*[138] Tato skladba poprvé zazněla v Brně na Stadionu dne 27. 2. 1942, koncertovali Miloš Sádlo (violoncello) a Josef Páleníček (klavír). V Praze měla premiéru

[138] NOVÁK, Vítězslav, Miloš SCHNIERER a Ludmila PEŘINOVÁ. *Vítězslav Novák: tematický a bibliografický katalog*. Praha: Editio Praga, 1999, s. 378.

o necelý měsíc později, a to 2. 3. 1942 na Třetím řádném koncertě Českého spolku pro komorní hudbu. [139]

Jaroslav Volek ve své studii *V. Novák – osová osobnost české moderní hudby* přisoudil Novákovu tvorbu komponovanou v průběhu čtyřiceti let 20. století hudbě, podle něho, „prodlouženého 19. století".[140] Všechno, co se dobovým posluchačům zdálo jako moderní, velmi umělé, můžeme dnes chápat jako pozdní romantismus s bohatou tonální harmonií nebo s komplikovanou polyfonií. V Novákovi spatřujeme osobitý styl v melodice, rytmice a modalitě moravsko-slovenského folkloru (tuto inspiraci nalézáme i v pozdějších dílech).

Vítězslava Nováka nemůžeme zařadit do avantgardních výbojů dvacátých a třicátých let, ale když se v hudebním prostoru objevuje neoklasicismus, skladatel píše velká orchestrální díla s pevnou polyfonií symfonické sazby a s bohatou harmonií. Podle některých novákových badatelů: *„Novák prakticky nikdy nevzdal variační techniky brahmsovského typu, ale naopak ji dovádí až do nejzazších mezí. Na druhou stranu se však skladatel nikdy nesmířil s ústupem z předního postavení mezi českými a vůbec rakousko-uherskými skladateli.*"[141] Novák se přitom orientoval v aktuálních kompozičních stylech a tendencích. Na konci dvacátých let se díky kompozici dvou baletních pantomim (*Signora Gioventu* a *Nikotina*, námět obou pochází od Svatopluka Čecha) připojil k dobové módě malých tanečních popěvků.

V závěrečných komorních dílech, *III. Smyčcový kvartet*, *Sonáta pro violoncello a klavír*, můžeme nalézt tradiční brahmsovsko-novákovskou (nebo pozdně romantickou) techniku, ale nacházejí se zde i aktuální principy hudby 20. století. Někteří badatelé se neshodnou na Volkově hodnocení Novákova skladatelského anachronismu jeho orchestrálních skladeb. Právě v Novákově violoncellové sonátě můžeme spatřit, jakým způsobem se skladatel vyrovnal s kompozicí „moderního" díla.[142]

Novák ve svých pamětech říká, že na dobovou atmosféru to bylo dílo *„projevem nálady přímo zběsilé."*[143] Novák v sonátě vědomě navázal na předchozí jednovětou skladbu, a proto

---

[139] NOVÁK, Vítězslav, Miloš SCHNIERER a Ludmila PEŘINOVÁ. *Vítězslav Novák: tematický a bibliografický katalog*. Praha: Editio Praga, 1999, s. 380.
[140] VOLEK, Jaroslav. Vítězslav Novák – „osová" osobnost české moderní hudby. In *Struktura a osobnosti hudby*. Praha, 1988, s. 229.
[141] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 63.
[142] Tamtéž, s. 63-64.
[143] NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných.* Praha: Supraphon, 1970, s. 388.

se má violoncellová sonáta stát *„divokou variací Baladického tria“*.[144] Dále Novák v pamětech pojednává o tomto díle: *„Jednovětá tato skladba je třídílná. Sestává z allegrové expozice dvou sólových témat, hlavního v tříčtvrtečním a vedlejšího ve dvoučtvrtečního taktu, z volné části střední, mystické meditace na prvé téma s dohrou druhého a démonicky groteskního scherza formy fugové, pravého tance smrti, karikujícího a štvoucího obě témata k neusmířenému konci.“*[145] V této době již jednasedmdesátiletý Novák musel řešit stejnou úlohu, před kterou stál v době mládí. Podle zdrojů bylo jeho cílem znovu vytvořit jednovětou kompozici v třídílné sonátové formě, do které by byly zahrnuty čtyři části sonátového cyklu.[146]

Teď již k samotné analýze skladby. Na začátku hlavního tématu přichází krátká klavírní introdukce (skládá se z osminových figurací), díky tomu se vyčleňuje postup basových tónů, provázejících také část oblasti hlavního tématu. Basové téma (*fis, g, a, b*) má pro tuto skladbu mimořádný význam. První z nich je definice hlavní tóniny skladby – g moll, a proto téma získává význam v tonální struktuře jinak netonálního průběhu díla, v nichž jsou harmonické vztahy zrušeny. Důležité basové téma nastupuje vždy při změně formálního předělu, například oznamuje nástup vedlejšího tématu, provedení, reprízy, nebo před závěrečnou kodou, proto se z něho stává spoluurčující činitel tektoniky díla.

U mnoha Novákových skladeb nalezneme materiál s folklorní tématikou, tak je tomu i u violoncellové sonáty. Její folklorní charakter hlavního tématu je vytvořen především rytmem založeným na ostinátně se opakující rytmické formuli s akcentovanou druhou lehkou dobou. Také melodická linie čtyřtaktového hlavního tématu (9.–12. takt) je vedená kvintovým skokem, jenž dále přechází v sekundové postupy. Jan Trojan se ve svých studiích zabýval moravskou lidovou písní v Novákově díle, nejčastěji se věnoval inspiračním momentům pro skladatelovu tvorbu.[147] Podle Trojana si Novák na melodice lidových písní všímá zvláště tzv. ustrnulých nápěvných formulí, dochovaných v moravské lidové písni jako vzácné přežitky nápěvů založených na neúplných stupnicových řadách. Právě úvodní kvintový zdvih s následující

[144] NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných.* Praha: Supraphon, 1970, s. 388.
[145] Tamtéž
[146] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 64.
[147] TROJAN, Jan. Moravská lidová píseň v díle Vítězslava Nováka. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 149-174.

sekundou patří k „folklorním“ melodickým postupům, které můžeme najít v Novákových skladbách.[148]

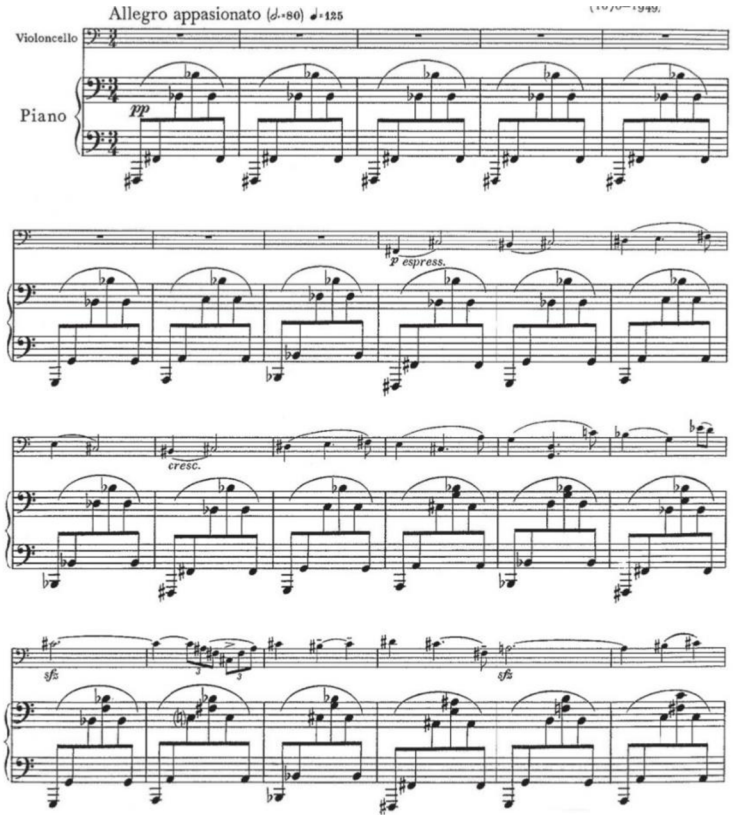
Hlavní téma je komponované v modálním charakteru. Tóny *c cis dis e fis g a b* tvoří jeho celou melodickou výbavu, protože představují oktatonický modus, jenž je postavený na pravidelném střídání intervalu velké a malé sekundy, tón *cis* můžeme vykládat jako centrální tón v hlavním tématu. Ve 20. století se oktatonický modus často používal, protože mohl způsobit tonálně labilní charakter hlavního tématu. Od taktu 13 nacházíme variační rozpřádání hlavního tématu, při kterém jsou jednotlivé motivické články především intervalově proměněny. Díky tomu dochází k narušení oktatonického modu, a to vkládáním tónů nepříslušejících, například v taktu 16 a 17 je přidán tón *d*.[149]

Základní rytmický model hlavního tématu je označen akcentováním druhé lehké doby v třídobém taktu, ve vedlejším tématu (takt 87-94) je ve dvoudobém taktu zdůrazněna první doba (zde lehká doba je příznakově zkrácena). Vedlejší téma je k tomu hlavnímu kontrastní melodicky. Intervalový postup vedlejšího tématu je s hlavním tématem téměř shodný, ale rozdílný je v jednom podstatném momentu. Vedlejší téma je melodicky viditelné sledem dvou malých sekundových intervalů, nelze jej přidat do oktatonického modu. Ani v hlavním tématu nenajdeme v prvních čtyřech taktech vedlejší centrální tón, v našem případě tón *fis*. Může nás to dovést k tomu, že vedlejší téma této sonáty je beethovenovským kontrastním odvozením hlavního tématu, kdy je možná příbuznost utajena zdáním.[150]

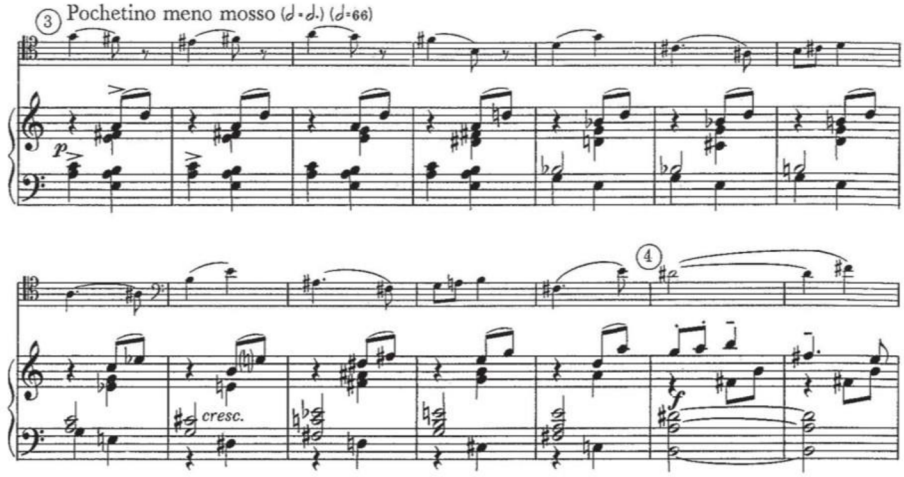
Karel Hoffmeister popisuje ve své knize z roku 1949, že v Novákově violoncellové sonátě kolísá vedlejší téma, které nastupuje v taktu 87, a to mezi tóninami e moll a g moll.[151] Bohužel tomuto tvrzení neodpovídá kvartová harmonie, díky které je průběh tématu podložen. Basové téma z introdukce (takt 163-166), ale zde v inverzním tvaru (*b a g fis*), nám ohlašuje ukončení expozice a nástup provedení. Nové představení hlavního tématu otevírá první, vstupní

[148] TROJAN, Jan. V. Novák a Morava. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, r. 1989, č. 15, s. 40-46.
[149] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 66.
[150] Tamtéž
[151] HOFFMEISTER, Karel. *Tvorba V. Nováka z let 1941-1948.* Praha, 1949, s. 19-20.

díl provedení (takt 167-218), který je plně odpovědný za postupný charakter této sonátové části.[152]



Obr. 7: Hlavní téma od taktu 10
(zdroj: VESELÁ, Terezie. Česká violoncellová literatura přelomu 19. a 20. století [online]. Brno, 2013 [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/m8so9/. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Přírodovědecká fakulta. Vedoucí práce Michal KOŠUT, s. 111.)



Obr. 8: Vedlejší téma, takty 87-94
(zdroj: Tamtéž, s. 114.)

[152] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 66-67.

Expozice sonáty znamená v rámci skladby, kde v nepřerušovaném toku probíhá mnoho tempově rozdílných částí, nejen první část sonátového schématu, ale také první větu čtyřdílného sonátového cyklu. Můžeme předpokládat, že v sonátovém allegru identifikujeme třídílnou formu s expozicí, kde dochází k předvedení témat, s provedením, tedy s procesem jejich zpracování, reprízou a konečným návratem témat.[153] V Novákově skladbě díky tonální uvolněnosti odpadá závaznost tonálního úmyslu v sonátovém schématu, a to nám umožňuje větší možnosti spekulace o současné existenci několika formálních řádů. *„V případě, že je na expozici pohlíženo jako na sonátové allegro, představuje expozici oblast hlavního a vedlejšího (t.1-134), závěrečná oblast expozice, zahrnující v sobě momenty předchozího dění, je pak stručnýma a mírným provedením (135-166), návrat hlavního (167-178) a vedlejšího tématu (t. 179-218) pak zkrácenou reprízou. Hranice nástupu provedení ve velkém je tam přesunuta až do taktu 219, kde začíná Larghetto mistico, tedy pomalá věta s funkcí kontrastního středu.“*[154] I Karel Hoffmeister chápe Larghetto mistico jako začátek provedení a hudbu nastupující po Tempo I jako její závěrečnou část.[155]

V pomalé větě jsou obě hlavní myšlenky skladby transformovány do nového kantabilního charakteru. Zde se témata nacházejí v podobných tónových výškách, jsou i stejně rytmizována, ale jejich celkový výraz je zásadně odlišný. Tato pomalá věta může v některých ohledech vykazovat znaky provedení. Obě kontrastní hlavní tematické myšlenky (podobné tónovému materiálu) se v průběhu přibližování zpracovávají současně, přičemž s tektonickou gradací dochází v polyfonním předivu hlasů ke střetu jejich odlišných rytmických podstat.[156]

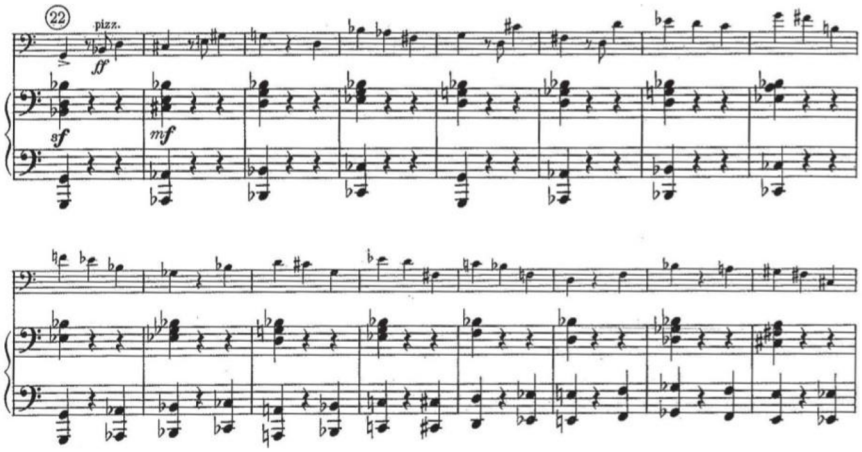
Na začátku pomalé věty se nachází citace hlavního tématu ve změněném kantabilním charakteru, s ním zazní ostinátní doprovod variovaný do podoby motivu vedlejšího tématu (takt 89-90), jež v této části přechází z prvního úryvku provedení. Charakteristiky melodické a rytmické vedlejšího tématu přecházejí v prvním dynamickém vypětí skladby do pomalé věty. Díky charakteristickým intervalům vedlejší myšlenky (jedná se o sled dvou malých sekund), se naruší modální charakter hlavního tématu (takt 253, 284), při tom dochází ke změně jeho rytmické struktury. Výsledek dalšího sbližování témat tvoří verbuňkový rytmus, jenž je vytvořený na základě proměnlivé akcentace dob (ve třídobém taktu se mění hodnota půlová se

---

[153] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 66.
[154] Tamtéž, s. 67.
[155] HOFFMEISTER, Karel. *Tvorba V. Nováka z let 1941-1948.* Praha, 1949, s. 20.
[156] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 68.

čtvrťovou a naopak, tedy čtvrťová s půlovou). V kantabilně změněném charakteru je vedlejší myšlenka v pomalé větě citována až na závěr (Assai sostenuto, con intissimo sentimento).[157]

Repríza je také zahájena figurací s basovým tématem, které se nachází ve všech významných částech díla. První část reprízy tvoří důsledný návrat podstatné části expoziční hudby (dokládají to takty 1-46, které jsou stejné jako takty 357-398). Další věta sonátového cyklu, scherzo, začíná od taktu 399, můžeme najít ve třetí větě jako samostatnou třídílnou stavbu, která má tempově i motivicky odlišnou střední část (poco meno). Podle Jaroslava Smolky je toto scherzo epizodou, jež má funkci výrazového stupňování k závěru.[158] Vladimír Lébl zase reaguje takto: *„jedná se o jakési druhé provedení, které je zuřivě rozmáchlou fugou, jejíž provedení a repríza se netradičně prodlužují až na místo, kde by měla nastoupit zvyklá repríza sonátová.“*[159] Karel Hoffmeister, který se zabývá violoncellovou sonátou obchází tento problém zařazení scherza do celku díla. Napadne nás otázka, co tedy představuje reprízu, ta ovšem zůstává v odborné literatuře nezodpovězená.



Obr. 9: 1. fugové téma, takty 399-415
(zdroj: VESELÁ, Terezie. Česká violoncellová literatura přelomu 19. a 20. století [online]. Brno, 2013 [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/m8so9/ . Diplomová práce. Masarykova univerzita, Přírodovědecká fakulta. Vedoucí práce Michal KOŠUT, s. 124.)

Po scherzové fuze následují další dvě fugy, a to před závěrečnou kodou. Reprízu nemůžeme najít ani v kodě, která má spíše tradiční ráz dalšího provedení. Podle expozičního průběhu se domníváme, že Novák svoje pojetí formy sonáty může mít společné se

[157]KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 68.
[158] SMOLKA, Jaroslav. Fuga v tvorbě Vítězslava Nováka. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 43-62.
[159] LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo.* Praha: Československá akademie věd, 1964, s. 268.

Schönbergovou ideou evoluce od počátku, při které je její logikou repríza jako návrat hudby již uvedené neslučitelná. Věrná kopie expozice má pouze 46 taktů a představuje se ve violoncellové sonátě jen v jejím úvodu, následné tvoření reprízy je dalším pokračováním vývoje myšlenek nacházejících se v expozici. Teprve ve scherzu spatříme proces transformace témat k podstatné proměně. Zde můžeme říct, že výrazová scherzová myšlenka vznikla melodickou i rytmickou transformací hlavního tématu. Hlavní téma, teď již upravené ve scherzového charakteru, nadále není v oktatonickém modu. Zrušena je pro hlavní téma příznačná rytmická struktura.

„Do způsobu odvozování scherzového tématu z tématu hlavního je nesnadné proniknout v rovině pouhého slyšení, až cestou analýzy identifikujeme specifickou techniku motivického zpracování, již je možné chápat rovněž jako modelový způsob techniky dosažení motivické příbuznosti ve dvacátém století. Z výchozího melodického tvaru (tedy hlavního tématu) jsou vyčleňovány motivické články či jednotlivé tóny, jež mohou být, vypůjčíme-li si jazykovědnou terminologii, na způsob afixů o nové články nebo tóny doplněné. “[160] Způsob tematické přeměny nemůžeme zaměňovat za běžný způsob motivické práce, motivická redukce či extenze se děje uvnitř tématu za zachování vnějšího melodického obrysu. Zmiňovaný postup si nejlépe představíme na začátku scherzového tématu.

Hlavní expoziční myšlenka je zkrácena do tří taktů, ale původně byla čtyřtaktová. Hned v úvodu dojde ke kvintovému intervalu, do kterého je ve scherzovém tématu vložena tercie, to se zopakuje i v dalším taktu, kde dojde k vypuštění původního sekundového postupu vyplňujícího kvintový interval (takt 10-11). Poté následuje melodický sestup dvou tónů, který je zachován, třebaže ne v přesných intervalových poměrech. Čtvrtý takt tohoto tématu (takt 403) je novým motivickým prvkem, pátý je podobný se šestnáctým taktem hlavního tématu. Následující takt (šestý) je intervalovou variantou předchozího taktu, sedmý vychází z melodického sestupu v sedmnáctém a osmnáctém taktu hlavní myšlenky. Osmý a devátý scherzový takt se nachází v intervalovém rozšíření druhé sekundy předchozího motivu (je to kvinta nebo kvarta) a desátý takt uvádí nový motivický prvek. Vyskytují se zde i mírně intervalově změněné takty scherzového tématu, a to dvacátý první takt do jedenáctého, stejně tak i dvacátý čtvrtý do dvanáctého scherzového taktu. Motiv hlavního tématu nad dvacátým pátým taktem byl užit pro motivický tvar třináctého a čtrnáctého scherzového taktu. Podobně

[160] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 69.

tomu je i v úvodu celého scherza, kde je poslední čtyřtaktí první části hlavního tématu (takt 32-35) zkráceno na konečné tři takty scherzového tématu.[161]

Toto šestnáctinové téma scherza je taktéž fugovým tématem, nastupuje v tónině sonáty (g moll). Citace vedlejšího tématu se nachází v mezivětách. Její střední část scherza, poco meno (takt 511-560), představuje krátkou vzpomínku vedlejšího tématu s náznaky rytmického modelu hlavního tématu, následně jsou paralelně od taktu 535 vedena obě tato témata (scherzové i expoziční vedlejší). Jaroslav Smolka v knize *Fuga v české hudbě* označuje fugu v Novákově violoncellové sonátě za variační.[162] Znamená to, že fugový subjekt je podroben několikeré proměně. Proto se nově změněné fugové téma objeví po výrazném formovém předělu (takt 640), který tvoří nejen předěl do další fugy, ale také má oznámit nástup poslední části sonátového cyklu – finále. Nové téma opouští třídobý scherzový rytmus a změní se na rytmus *„bodavé a ježaté polky, stále se zrychlující“*[163] Podobným vyčleňováním motivů a samotných tónů (také i přidáváním) vzniká v scherzovém tématu finální fugová myšlenka, z ní taktéž i třetí téma fugy sonáty. Kromě krátkého stejného návratu je i v třetí části tematický materiál znova zpracováván, a to do formy vysoce vývojové fugové hudby. I přesto je ve fugách nalezen úsek rekapitulace dosavadního dění. Proto nemůžeme souhlasit s tvrzením, že se repríza ve violoncellové sonátě nenachází, a je místo ní druhé provedení fugy.[164] Ve fugových kontrapunktech a také mezivětách je ve veliké míře citované vedlejší téma, nalezneme ho i v celém rozsahu. Můžeme proto mluvit o repríze tématu vedlejšího.

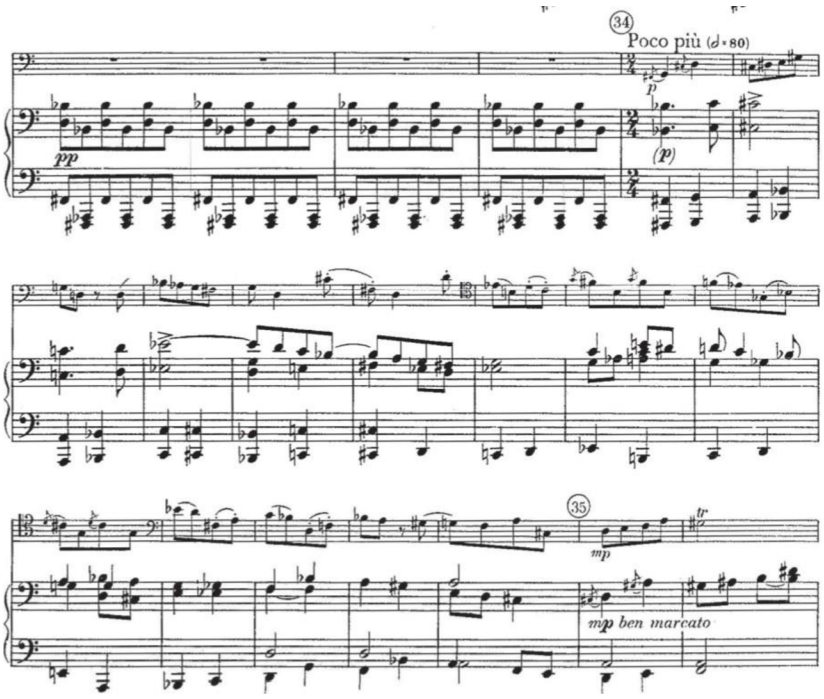
---

[161] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 71.

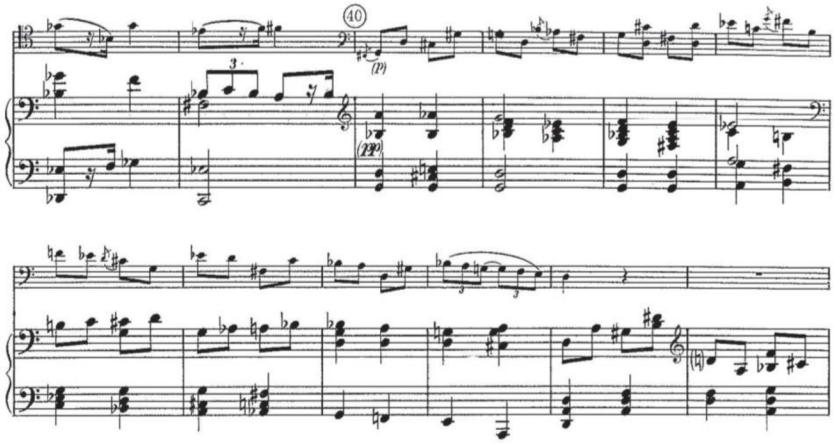
[162] SMOLKA, Jaroslav. Fuga v tvorbě Vítězslava Nováka. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 58.

[163] LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo.* Praha: Československá akademie věd, 1964, s. 268.

[164] Nástupy fugy jsou v tónině g moll (hlavní tónina sonáty). Zde máme bez pochybností určitelnou výchozí tóninu, a pokud je také naplněna formová podmínka tematického návratu v hlavní tónině. Témata fugy jsou převážně odvozena z tvaru hlavního tématu, a tak je pravděpodobně tento třetí, fugový díl sonáty pochopen jako rekapitulaci expozice.



Obr. 10: druhé fugové téma, takty 640-653
(zdroj: VESELÁ, Terezie. Česká violoncellová literatura přelomu 19. a 20. století [online]. Brno, 2013 [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/m8so9/ . Diplomová práce. Masarykova univerzita, Přírodovědecká fakulta. Vedoucí práce Michal KOŠUT, s. 131.)



Obr. 11: fugové téma takty 753-761 (zdroj: Tamtéž, s. 135.)

Jiří Fukač nachází význam Novákových fug hlavně v tom, že díky jejich prostřednictvím je uskutečněna evoluce myšlenky k ideové monumentalitě. Zpracováním fugového tematického materiálu tak skladatel dosáhl závěrečného vrcholného resumé myšlenkové podstaty díla.[165]

Hlavní dvě tematické myšlenky Novákovy violoncellové sonáty se v průběhu skladby vyskytují ve stejných konturách, ale s odlišným rytmem, a hlavně změněným charakterem.

[165] FUKAČ, Jiří. De profundis – bod slohové krystalizace. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 113-126.

Expoziční charakter hlavní i vedlejší myšlenky, který je vymezen vzájemným kontrastem, se mění do kantabilního charakteru pomalé věty. Scherzovému výrazu odpovídá další, povětšině rytmická transformace myšlenek a podobně jsou témata předělována do finálního charakteru poslední části. Můžeme zde najít společný postup Nováka s Lisztovou technikou motivické transformace, a to na základě společného postupu motivických prvků obou témat. V jedné větě se ve skladbě uplatňují různé formální řády. Například expozice sonátové formy je rovněž první větou sonátového cyklu, provedení představuje současně pomalou větu a repríz představuje scherzovou a finální větu.[166]

Pokud bychom porovnávali obě Novákova jednovětá komorní díla (*Trio d moll quasi una ballata, op. 27* a *Sonátu pro violoncello a klavír g moll, op. 68*), najdeme mezi nimi mnoho podobností. Nejnápadnější z nich spočívá v tématu materiálu, obě myšlenky mají folklorní charakter. Novák do melodiky začleňuje tzv. folklorní nápěvné formule, které jsou posléze rytmizovány ostinátně se opakujícím rytmickým modelem v tečkovaném rytmu. V Baladickém triu i sonátě představuje scherzo místo nejostřejší tematické transformace a repríza pokračování procesu vývoje. V sonátě můžeme rekapitulaci určit jen na základě znaků. Tonální charakter tria zachovává princip kontrastu v tonálním plánu, i když se zde vyskytují mnohé odchylky. Naopak tomu je v netonálním průběhu sonáty, v němž se vracející basová myšlenka má roli tonálního centra, a díky tomu je povoleno ve skladbě mnohem více volnosti, a to v rámci sonátové formy.[167]

Nyní se dostáváme ke kompozičně technické odlišnosti raného jednovětého Novákova díla a violoncellové sonáty. Obě tyto skladby si zakládají na rozměrné formě vnitřně sjednoceného materiálu. V triu je to variační proces vyrůstající z nepatrného sekundového intervalu v tečkovaném rytmu v podobných motivech. Proces motivického rozvíjení vzniká v rovině tematické i doprovodné celou skladbou. Díky důsledné variační práci nezůstane ve skladbě prázdné místo, které by bylo pouze něčím vyplněno.

Na druhé straně je motivická jednota ve violoncellové sonátě dána tónovým materiálem obou témat, jež jsou navzájem proti sobě vyhraněna oktatonickým modemem nebo postupy v malých intervalových sekundách. Novák s motivy pracuje dvěma způsoby. První způsob se nachází v tradičním variačním rozpřádáním v mezivětách (ve spojovacích oddílech expozice)

---

[166] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 71.
[167] Tamtéž, s. 74.

a druhý je ve způsobu vnitřní motivické práce, vzniklý z motivického vyčleňování a doplňování. Díky této formě se fugová témata vytvářejí z expozičního tematického materiálu. Jde tak o další způsob, jakým je možné dosáhnout motivické příbuznosti mezi odlišnými formálními díly.[168]

Novák v *Baladickém triu* dosahuje kompaktnosti velkého nepřerušeného celku na základě rozvíjení prostředků brahmsovsko-lizstovské kompoziční techniky, ale ve violoncellové sonátě se skladatelovo racionální kompoziční myšlení komplikuje vlivem dobových kompozičních technik.

6.6. Fugový princip

Následující Novákovy skladby znovu zdůrazňují kompoziční tematickou rovinu. Po několika dílech s kontrapunktickým zpracováním různých témat v závěru (Baladické trio, aj.) skladatele zaujme zpracování jediného tématu – princip fugy. Ohled na konstrukční nezbytnosti fugového tématu omezuje rozvíjející variace. Tento princip jednoty se nachází v II. smyčcovém kvartetu. Díky oslabení motivické roviny je provázeno dalším rozvolněním formového obrysu sonátové formy a také sonátového cyklu.

6.6.1. Smyčcový kvartet D dur, op. 35

Vítězslav Novák zkomponoval v roce 1905 *II. smyčcový kvartet D dur, op. 35* pro dvoje housle, violu a violoncello. Dílo je dvouvěté a má tyto části: I. Fuga. Largo misterioso, druhá věta Fantasia. Allegro passionato ma non troppo presto - quasi scherzo - largo misterioso. Poprvé byla skladba vydána v Lipsku u Breitkopfa a Härtela v roce 1906, podruhé byla tištěná v Praze roku 1959 u Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění s předmluvou Františka Paly. Premiéra smyčcového kvarteta byla v Podskalské filharmonii 25. 4. 1905 a koncertovali ji R. Reissig, Dr. Greif, Vávra, Chobola. Na stejném místě se představila ještě jednou, a to dne 9. 5. 1905 Heroldovým kvartetem. V zahraničí (Berlín) zazněla taktéž

[168] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 75.

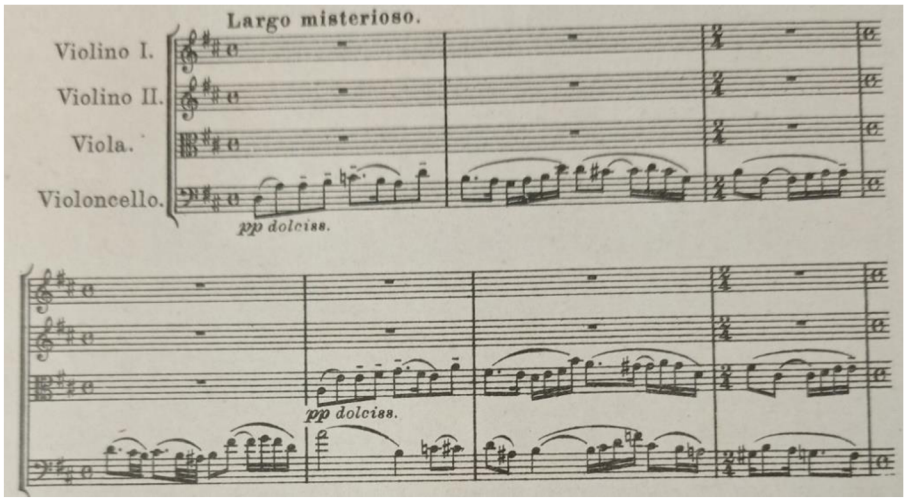
Heroldovým kvartetem v listopadu 1905. O necelý rok později se skladba poprvé hrála v Praze (22. 10. 1906) na koncertě Českého spolku pro komorní hudbu a hrálo ji České kvarteto. Novák za tento smyčcový kvartet získal první cenu Českého spolku pro komorní hudbu z roku 1906. Dílo skladatel přihlásil pod heslem Sny. Později vznikla verze skladby s instrumentací pro klavír, postaral se o ni Otakar Nebuška. [169]

Novák ve své knize vzpomínek vydaných v roce 1970 popisuje dílo: *„Fuga tohoto kvarteta zpívá o oblažujícím klidu v náručí Přírody-Těšitelky. Slovo fuga znamená útěk, což činí předcházející větu zcela paradoxní. Ale jen zdánlivě: je to útěk od života do říše snění. Ležím v lese na měkkém mechu a dívám se, jak mezi vrcholky smrků tiše plují po modré obloze bílé obláčky.* […] *Fuga je skladba nejučenější, kdežto zde se při tom dívání do oblak na nic nemyslí. A přece i v tomto případě má to slovo fuga svoji oprávněnost: výsledkem dobré fugové práce je takzvaná nekonečná melodie – a o tu právě se mi jednalo. Neozývá se zde krátká píseň, nýbrž nekonečný zpěv, pnoucí se v neustálých gradacích stále výše.“*[170]

Novák ve svém druhém kvartetu nachází řešení sonátového cyklu ve dvouvětém dílu, kdy tradiční první sonátová věta je vyměněna za fugu. I ve fugové větě nalézáme sonátové prvky, a to hlavně v její finální části. Základní stavbou fugy kvarteta je třídílné členění na fugovou expozici, provedení a reprízu. Ve skladbě dochází ke změně, a to ve třetí části, kde je vloženo druhé provedení. V rámci tradiční skladby se vymyká fugová expozice (takt 1-19) v obvyklém tonálním uspořádání nástupů poměrně rozsáhlého fugového subjektu. Harmonického stupňování je v provedení (takt 20-56) dosahováno kompoziční gradací, kdy je skladba komponována do vzdálenějších tónin. Závěrečný díl expozice je podle způsobu sonátové formy reprízována část v hlavní tónině (takt 57-64), následně dílo přechází do druhého fugového provedení. Druhé provedení je pak postaveno na typu tematické práce blížící se prováděcí práci sonátové. Do hlavní tóniny se skladba navrací až v závěrečné kodě (takt 81-89), ale i zde se nachází lehké tonální vybočení. Až v posledních taktech kvarteta se vyskytuje citace tématu v hlavní tónině (takt 94-95).[171]

---

[169] NOVÁK, Vítězslav, Miloš SCHNIERER a Ludmila PEŘINOVÁ. *Vítězslav Novák: tematický a bibliografický katalog*. Praha: Editio Praga, 1999, s. 197-198.
[170] NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných.* Praha: Supraphon, 1970, s. 133.
[171] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 77.



Obr. 12: První věta, téma fugy (zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura IV. D. 179)

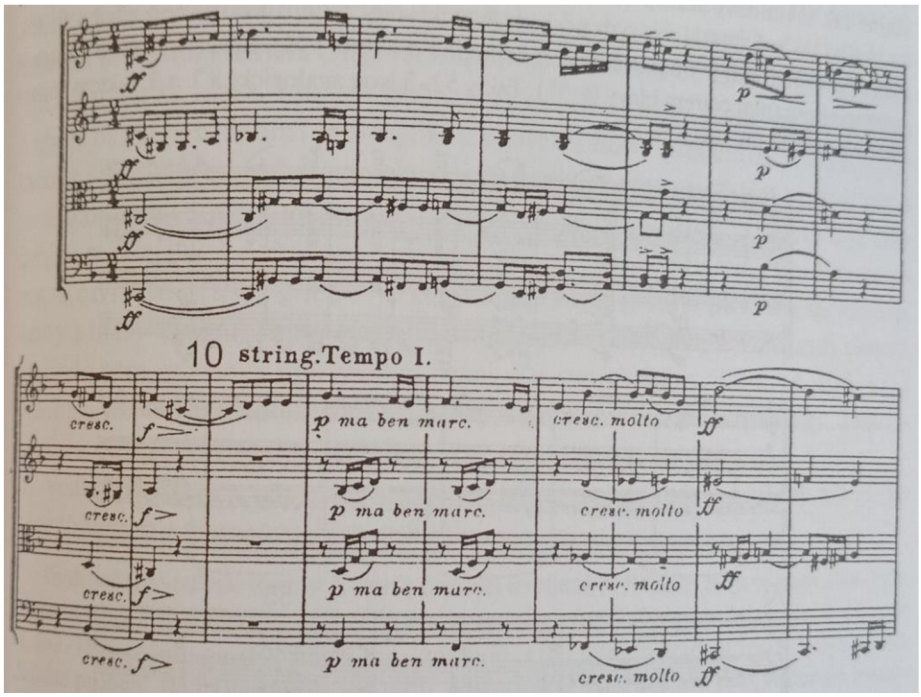
Jaroslav Smolka píše ve své knize o sonátových prvcích ve fuze v Novákově skladbě. Nachází tyto sonátové prvky i v prvním provedení fugy. *„Skladatel dosahuje maximálního tematického soustředění tím, že kombinuje prvky tradiční fugové prováděcí techniky s principy sonátové tematické práce.“*[172] Hlavně se vyjadřuje o sonátových rysech, které skladatel namísto závěrečného dílu fugy vkládá jako doslovnou reprízu začátku fugové expozice. Podle Smolky přistoupil skladatel k tomuto výraznému sonátovému prvku, pravděpodobnému programnímu zaměření fugy. *„Základní snově lyrická nálada, kvůli které např. přepisuje pro celou expozici dynamický stupeň pp, má prostupovat celým dílem. Proto se skladatel vrací reprízou prvních taktů expozice k atmosféře začátku.“*[173] Po návratu prvních dvou nástupů subjektu, nacházejících se v úvodu fugy, narůstá celý průběh fugy způsobem, kdy můžeme souhlasit s Jaroslavem Smolkou a hovořit o druhém provedení.[174] V prvním fugovém provedení se nachází hlavní téma skoro beze změny, naopak je tomu u druhého provedení, kdy je toto téma v průběhu mnohokrát změněno. Motivické dění je možné sledovat v tříhlasém polyfonním předivu, v doprovodu se objevuje ostinátní šestnáctinové tempo, které je takřka v průběhu celé závěrečné fugové části.[175]

[172] SMOLKA, Jaroslav. Fuga v tvorbě Vítězslava Nováka. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 47.
[173] Tamtéž
[174] SMOLKA, Jaroslav. Fuga v tvorbě Vítězslava Nováka. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 47.
[175] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 77.

Introdukce tvoří vstupní část druhé věty smyčcového kvarteta, nachází se v ní změněná podoba fugové myšlenky. Proměna charakteru je díky změně rytmu, diastematice, ale hlavně změnou frázování. Téma fugy má mixolydický mód, v introdukčním tématu se vyskytuje interval lydické kvarty. Drobné intervalové změny se týkají převážně sekundových kroků. Například jsou to půltónové intervaly v tématu introdukce, přispívající k vášnivému výrazu Fantasie. Introdukce s tématem je postavena na VII. Stupni v d moll, a to vede k okamžiku výrazného nástupu hlavního tématu (začíná na prvním stupni v tónině *d* dórské).[176]

Odlišnost Fantasie od fugy se nachází ve dvou momentech. Introdukční téma Fantasie je, na rozdíl od fugové myšlenky, rozšířena o opakování motivického článku ze druhého taktu (tóny *b a g*) a motivu z taktů 5 a 6, které jsou sekvencovitě posunuty o kvintu níže. Díky tomu můžeme vidět naznačenou třídílnou stavbu tématu. Motivické články z taktu 2 a 3 jsou obdobné k dění v taktu 11 a 12, jež můžeme chápat jako návrat prvního dílu tématu. Další opakováním motivu (takt 5 a 6) je v následujících taktech objeven střední, kontrastní díl. I díky tempovému označení nám skladatel napovídá třídílnou vnitřní stavbu introdukce. *Allegro passionato, ma non troppo presto* je úvodní část, která představuje vzestupnou melodickou linii (takt 1-5), *Molto più lento* střední díl s naopak sestupným melodickým průběhem (takt 6-9) a na závěr *Tempo I.* se navrací první díl (takt 10-15). V úvodu fantasie se nenachází proces motivického rozvíjení, ale místo toho se zde vyskytují dvě tematické citace spojené mezivětou.[177]

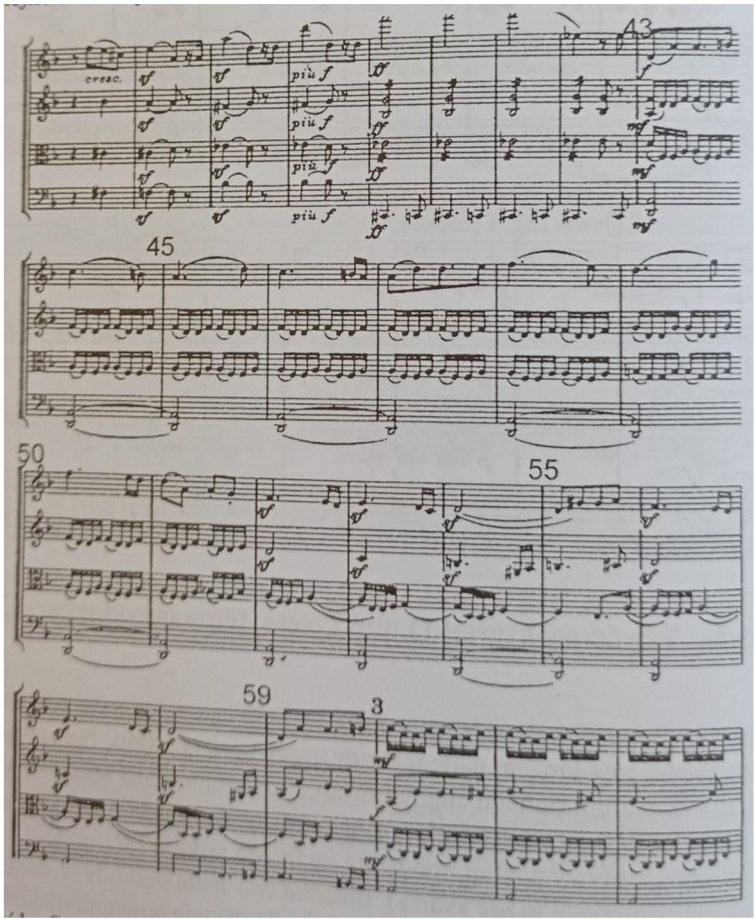
[176] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 78.
[177] Tamtéž, s. 78-79.



Obr. 13: Druhá věta, téma introdukce, takty 1-16 *(zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura IV. D. 179)*

Hlavní téma Fantasie (takt 43-59) se vytváří sloučením a kombinací motivů částí tématu introdukce a fugového, které nadále variují. První třítaktí tématu se přibližuje fugovému tématu, ale nalezneme zde rozdílnosti v rytmu. Rytmus tématu je tečkovaný a díky tomu je podobný úvodnímu taktu Fantasie (takt 46), který je převzat ze třetího taktu Fantasie. Také je tu nový prvek, a to tečkovaný rytmus kartového zdvihu (takt 45). Poté se ve skladbě nachází opakované čtyřtaktí předchozího motivu o kvintu výše. Hlavní téma je v závětí otevřeno inverzním tvarem (takt 51). Následně jsou takty 52-53 obdobné s 2. a 3. taktem tématu Fantasie, to samé platí i pro takty 56-57. Zajímavá je doprovodná ostinátní figurace s opakujícími středními tóny. Stejný styl doprovodu se nachází již v závěrečné části první věty druhého smyčcového kvarteta. Můžeme zde slyšet kompoziční styl A. Dvořáka, a to hlavně v přesahu motivických prvků do jiného tematického kontextu, který má za úkol dosáhnout spojitosti mezi tematickými celky. Právě toto můžeme charakterizovat jako dvořákovský postupem.[178]

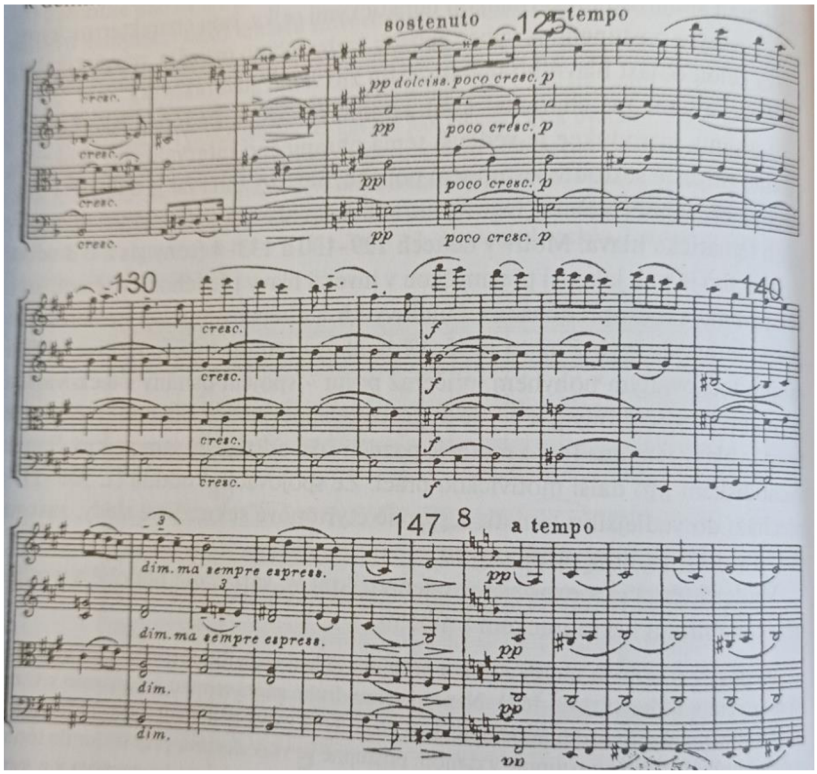
[178] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 80-81.



Obr. 14: Druhá věta, hlavní téma, takty 43-59 (zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura IV. D. 179)

Vedlejší téma má charakter odlišnosti. Podobné je to u fugového a introdukčního tématu, kde je vedlejší téma ohraničené intervalovým skokem (sexta v sestupném sledu). Celkově je sextový interval důležitý i pro všechna předchozí témata (fugové, introdukční, hlavní). Motivu v taktech 129-130 a 133-134 (tóny *gis a d d* nebo *h cis fis fis*) můžeme porozumět jako přesmyčce v inverzi předchozích témat, kdy kvintovému intervalu předchází sekundový skok, ale opakující se tón se nachází až za zmiňovanými intervaly. Rytmus motivu je také verbuňkový, vznikl dvojím tečkovaným pohybem, první (osmina s tečkovanou notou čtvrťovou, tóny *g a*) je rozšiřující inverzí základní tečkované figury z tématu. Motiv je nadále samostatným východiskem pro pozdější motivickou práci. Po spojovací části (takt 106-117) následuje vedlejší téma se sestupnými čtyřtónovými sekundovými sledy, vyskytujícími se i v doprovodu v protipohybu. V expozici se nachází vedlejší téma třikrát ve variované podobě, ale v jiném tonálním a harmonickém průběhu. Po uvedení prvního vedlejšího tématu v A dur nastupuje krátká mezivěta v F dur (takt 148-162), druhé znění tématu je zkomponováno v C dur (takt 163-180), ale poté se moduluje do d moll. Zajímavé je třetí představení tématu (od taktu 197), jenž má velmi modulační průběh. Téma začíná v d moll, která se modeluje před

G dur do tóniny F dur. Poslední část expozice začínající návratem hlavního tématu je otevřena v a moll, ale nato se mění do g moll, ve které expozice končí. [179]



Obr.15: Druhá věta, vedlejší téma, takty 125-147 (zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura IV. D. 179)

Další část smyčcového kvarteta Quasi scherzo – provedení, je ve třídílné formě, která se od ostatních tonálně odlišuje, skoro celá setrvává v tónině Es dur, jak tempově, tak i sazbou. Všechny tři části nejsou vzájemně kontrastní, zpracovává se zde stejný motivický materiál. Je to scherzová varianta hlavního tématu a také varianta ze 4.-5. taktu (nebo takt 46-47) hlavního tématu (takt 243-244). V poslední části reprízy se nenachází větší změny expoziční části, zde se nevyskytne téma introdukce Fantasie. Smyčcový kvartet je zakončen přesným návratem závěrečného dílu fugy, při které se skladba navrátí do hlavní tóniny D dur (od taktu 576).[180]

Druhou větu kvarteta můžeme popsat jako proces postupné transformace fugového tématu. Touto přeměnou tématu vznikají v sonátové formě až s „fantazijně“ uvolněným strukturním schématem výrazově odlišná témata. Ve Fantasii je pomocí kompozičních prostředků změněn charakter fugového tématu nejdříve v introdukčním tématu, kde skladatel

[179] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 81.
[180] Tamtéž, s.82.

vzpomíná *„svého neklidného života ve městě, naplněného nepříjemnými konflikty s lidmi, usilovnými zápasy s tvůrčími problémy*[181] *či lehkým flirtem se ženami.*[182] *Transformační proces je uzavřen návratem fugového tématu, reprízou závěrečné části fugy – předchozí vzpomínky zasahují nyní rušivě do mého dolce far niente. Zaháním je mávnutím ruky jako dotěrné mouchy a oddávám se zase dřívějšímu rozkošnému snění.*[183]

6.6.2. Smyčcový kvartet, op. 66

V tematickém a bibliografickém katalogu Vítězslava Nováka, který připravili v roce 1999 Miloš Schnierer s Ludmilou Peřinovou, stejně tak i Vladimír Lébl v soupise Novákových děl, nazvali tento kvartet tonálním označení G dur. Zajímavé je to, že tato tónina se v díle nevyskytuje. Ani skladatel ve svých vzpomínkách neuvádí tónové určení, vždy píše pouze o třetím smyčcovým kvartetu. Autoři bohužel nepracovali s autografem skladby, vycházeli pouze z tištěného vydání kvartetu.

Vítězslav Novák popisuje ve svých vzpomínkách náročné komponování třetího (posledního) smyčcového kvarteta: *„Bylo zpropadeně těžké navázat po třiatřiceti létech na komorní hudbu a pro zachování umělecké prestiže nezůstat pozadu za druhým kvartetem, všeobecně za vrchol mé tvorby v tom oboru pokládaném. Rozhodl jsem, že třetí kvartet má mít s druhým společnou jen intimitu projevu, při značně větší technické složitosti a zcela rozdílném charakteru obou vět. Ve druhém jednoduchá fuga volného tempa, blaze zasněná, zde dvojitá fuga rychlého tempa, energicky veselá. Tam Allegro sonátové formy, s opakováním třetího dílu fugy, zde široce traktované zpěvní téma volného pohybu se třemi variacemi: první vášnivě vzrušenou, druhou mocně vystupňovanou passacaglií, třetí vroucně rozezpívanou rezignací. Podstatný rozdíl je i v tóninách: tam D-d-D, zde tonalita obou vět velmi proměnlivá, směřující v prvé větě od mixolydického A do mixolydického E, ve druhé od tématu z fis přes c do Des.“*[184]

Skladatel komponoval kvartet bezmála deset let. Novák, který zkomponoval předchozí skladby kolem roku 1905 sám přiznává, že návrat ke komorní hudbě byl obtížný. *„Bylo zpropadeně těžké navázat po třiatřiceti létech na komorní hudbu a pro zachování umělecké*

---

[181] V hlavním a vedlejším tématu
[182] Téma je transformováno do scherzového charakteru.
[183] NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných.* Praha: Supraphon, 1970, s. 133.
[184] Tamtéž, s. 325.

prestiže nezůstat pozadu za druhým kvartetem, všeobecně za vrchol mé tvorby v tom oboru pokládaném.“[185] Novák začal psát III. smyčcový kvartet již v roce 1928, ale práci musel přerušit kvůli baletu *Nikotina*. Poté se skladatel pokoušel komponovat v roce 1931, ale vzpomíná na to takto: *„bohužel se stejným nezdarem jako dřív“*.[186] Nakonec dokončil kompozici v roce 1938, a podle něho měla *„být třetím dílem na rozloučenou s mou mladostí“*.[187]

Kompozice kvarteta byla ovlivněna dobovou atmosférou, a to vznikem protektorátu, který Novák silně prožíval, proto můžeme spatřit velmi subjektivní charakter hudby. Kvartet je zkomponovaný do dvou vět, první věta Allegro risoluto, druhá část Lento doloroso. Novákova skladba byla vydaná v následujícím roce 1939 v německém nakladatelství Breitkopf und Härtel, na rozdíl od jiných děl z té doby, která byla vydávána v českém nakladatelství Hudební matice Umělecké besedy. Smyčcový kvartet se poprvé představil Pražským kvartetem (Willibald Schweid, Herbert Berger, Ladislav Černý a Ivan Věctomorov) v Praze dne 23. 1. 1939 na koncertě Českého spolku pro komorní hudbu. Dokonce se skladba hrála i v nacistickém Německu rok po pražské premiéře v provedení Michl-Quartetu, i když se v díle objevují vlastenecké prvky.[188]

V pozdních skladatelových komorních dílech jsou jinak vedeny cesty k dosažení příbuznosti s opačnými díly. Můžeme zde najít i návaznost na předchozí komorní skladby, například ve třetím smyčcovém kvartetu a violoncellové sonátě se nachází fuga. A také se bude podobat druhému kvartetu, protože zde proniká fugový princip tematické práce i do nefugových částí. Taktéž můžeme nalézt i tradiční brahmsovsko-novákovskou nebo romantickou kompoziční techniku. Novák psal v těchto technikách svá pozdější díla v jeho nejvýznamnějším tvůrčím obdobím vrcholícím v období před I. světovou válkou, ale i v pozdních skladbách se vyskytují komplikované polyfonie, a hlavně důvtipná síť motivických vztahů v tonální

---

[185] NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných.* Praha: Supraphon, 1970, s. 133.
[186] Tamtéž, s. 269.
[187] Tamtéž, s. 325.
Ostatní skladby, které Novák chápal jako s loučením s mládím, se stala *Podzimní symfonie, op. 62* a *Jihočeská* svita, op. 64.
[188] NOVÁK, Vítězslav, Miloš SCHNIERER a Ludmila PEŘINOVÁ. *Vítězslav Novák: tematický a bibliografický katalog.* Praha: Editio Praga, 1999, s. 371-373.

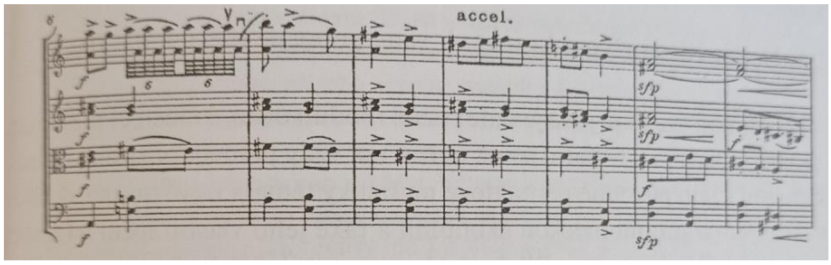
harmonii. Nalezneme zde inspiraci folkloru, která mu v průběhu jeho skladatelské kariéry pomohla vytvořit osobitý styl.[189]

Novák ve svém výkladu díla hovoří o rondové formě věty, ale tato část skladby má pouze dvě myšlenky. Věta začíná častými návraty obou myšlenek, proto nemůžeme upřít části rondový charakter, ale spíše bychom měli hovořit o dvoudílné formě s reprízovanými díly A a B. Nástupem tématu fugy, kde se spojí obě fugová témata, pak Novák vysvětluje další rondovou reprízu, ale samotný průběh středního dílu nemá s rondem nic společného. Hlavní téma se objevuje pouze jednou, v ostatních případech se nachází vedlejší téma. Nicméně ani tady se Novák svého výkladu ronda v první větě nevzdává: *„Rondo pak zakončuje uvedením thematu A ve fortissimo, thematu B v pianissimu, kde tato melodie, přednášená prvními houslemi ve flageoletech, je doprovázená rychlým pohybem ostatních nástrojů ve vysoké poloze sul ponticello. Nakonec zatřepe se úvodní motiv ve flageoletech všech nástrojů – mladost odletí!“*[190] Obě témata jsou výrazně inspirovaná folklorně, vždyť Novák popisuje první větě jako slováckou bakchanalu[191], melodickou i rytmickou strukturu mají v krátkém introdukčním zdvihu.

Vyskytuje se v kvartetu introdukční vzestup, postupem je různě upravován, který je připnut k hlavnímu tématu, jeho návrat je vždy ohlášen předem. Toto nám ukazuje způsob, jakým jsou pětitaktové myšlenky odvozovány. Toto je důkaz smyslu Nováka pro motivickou hospodárnost a také jeho vlastní lpění na tradici táhnoucí se až k Beethovenovi. Blízkost témat, jejichž příbuznost je zřetelná díky společným základům v introdukci, se objevuje v přechodech k jejich návratům, při kterých se nová myšlenka ukazuje z předchozích mezivět, zpracovávajících aktuální tematický materiál. Tato vytvořená témata, jež se opakují skoro nezměněna, se vyskytují pouze ve dvou krátkých mezivětách. Ale ani v tomto případě nedochází k jejich většímu motivickému rozpřádání. Podstatou dění první věty kvarteta je změna modálního charakteru opakovaných uváděných témat. Ta se vyskytují v nových modech, kde lze jen obtížně jednoznačně určit každý modální přesun kvůli rychlému pohybu modálních proměn na poměrně malé ploše, a proto ani nedochází k ustálení modu. Úplné

[189] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 90.
[190] NOVÁK, Vítězslav. Vítězslav Novák o svém třetím smyčcovém kvartetu. In. *Rytmus*, r. 1939, roč. IV, č. 5, s. 29.
[191] Tamtéž

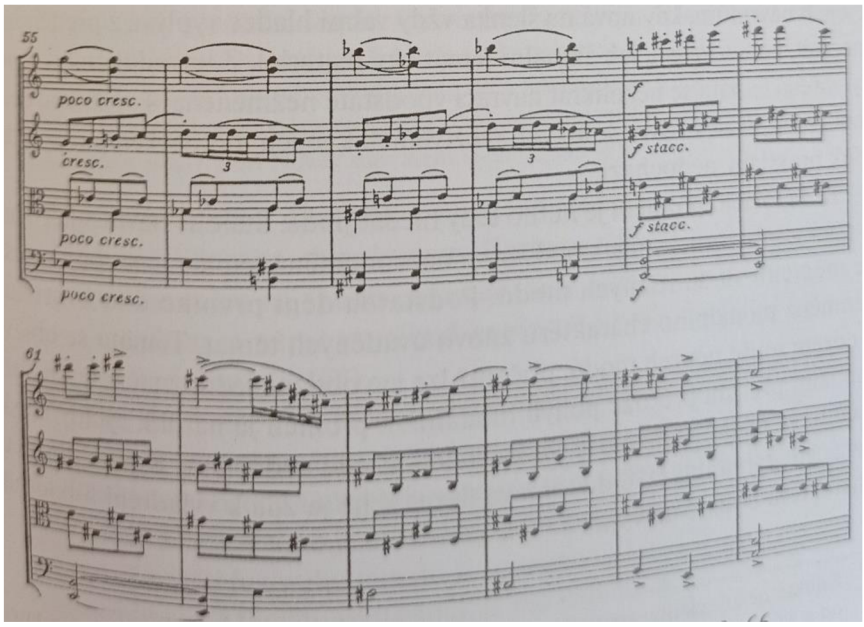
označení nám zabraňují také diatonické flexe, které ve skladbě slouží k vyjádření folklorního charakteru. [192]



Obr. 16: První věta, hlavní téma, takty 6-12 (zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura IV. G. 251)

Hlavní téma poprvé nastupuje v mixolydickém modu s pohyblivou lydickou kvartou. Proti tomu je podruhé hlavní téma uvedeno v g moll, celé téma je i této tónině harmonizováno. Největším problémem je určení vedlejšího tématu, vzhledem k celému průběhu melodie i jeho harmonizování je vedlejší téma v E dur (podložením tóniny je třítaktový akord E dur v base). Poté se téma mění do A dur akordu (takt 66) a tón dis se stává lydickou kvartou. Novák, jenž popisuje to, že vedlejší téma je kombinací mixolydicko-lydickou, se svého oprávnění doznává až v druhém provedení vedlejšího tématu, při kterém poprvé zazní mixolydický interval (tón *g* v taktu 72 v basu a v taktu 74 ve druhých houslích). Tento interval má kolísavý charakter připomínající diatonickou flexu. Návrat hlavního tématu (A´) v taktu 108 je zkomponován podobně jako v prvním uvedení v mixolydické *a* s lydickou kvartou, ale jeho druhé představení v repríze je postaveno od gis s modálními intervaly, velkou septimou *fis* a zvětšenou kvartou *cisis*. I repríza vedlejšího tématu se ve svém druhém představení mění. Poprvé je hrána v D dur s lydickou kvartou a pohyblivým pátým stupněm, kterým můžeme vyjadřovat tonální dvouznačnost, kdy tón ais rozumíme jako citlivý tón k h moll akordu, jenž nastupuje ve třetím taktu předvětí (takt 143), anebo lydickou kvartu k e moll akordu ve druhém taktu závětí (takt 146). Následně se vyskytuje jenom předvětí vedlejšího tématu, ale k jeho velmi častým proměnám modálního charakteru je taktéž obtížné určení tóniny. Závěrem prvního dílu věty se dostáváme do úvodního modu (mixolydický kombinovaný s lydickým modem). Místo návratu rondového A ukončuje Novák díl návratem výchozího modu.[193]

[192] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 92.
[193] Tamtéž, s. 93.



Obr. 17: První věta, vedlejší téma, takty 59-66 (zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura IV. G. 251)

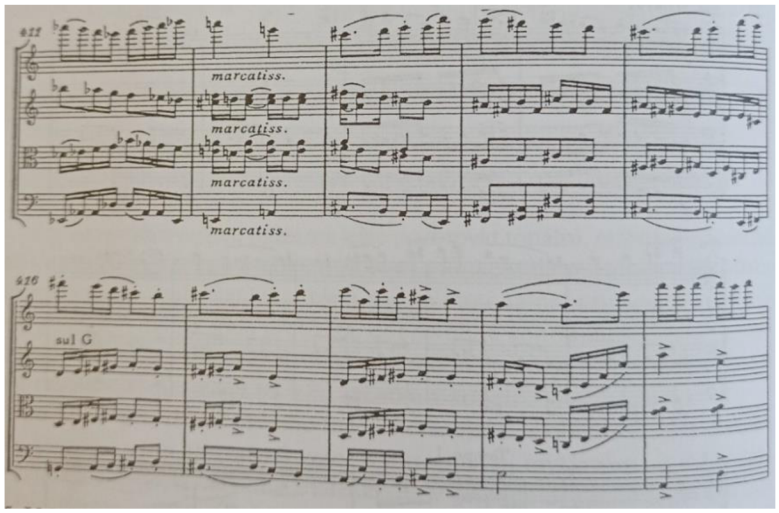
V taktu 173 je spojení středního dílu fugy, jež Novák řeší v souladu s celkovým folklorním charakterem. Jedná se o harmonický spoj tónického akordu s akordem stojícím na spodní sekundě (akord *g h d*), podle Leoše Janáčka je spoj typickým folklorním prvkem, který nazývá moravskou modelací. Začátek fugy ve větě je vcelku nenápadný, posluchač jej zaznamená až v momentě ostatních nástupů fugového subjektu. Může za to neexistence tektonicky výrazného předělu, ani první hlas nenastupuje v jednohlasu, ale hlavním důvodem je motivická příbuznost s tematickým materiálem. Předvětí tématu fugy je složené z hlavního tématu první části věty, naopak závětí pochází z vedlejšího tématu, společný mají modální charakter.[194]

Po úvodním kvartovém intervalu[195] následuje sekundový postup, jenž je inverzí motivu (v melodii, rytmu) ze druhého taktu první části. Sekundový postup (3. a 4. takt) můžeme označit jako augmentaci a inverzi šestnáctinového zdvihu ze závětí podmětu (5. a 7. takt). Tento sestup je opakován, ale v jiné rytmizaci ve 4. a 5. taktu. Podobný je i postup melodie ke spodnímu střídavému tónu, zajímavostí je výskyt zrcadlové rytmizace (synkopa) a tečkovaný rytmus s první dlouhou hodnotou.

[194] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 93-95.
[195] Kvarta je jediným intervalovým skokem, který se vyskytuje v předchozích kvartetech.

Způsob dosažení motivické příbuznosti nalezneme v obvyklé specifické technice motivického zpracování ve 20. století. Novák tuto techniku používá i u jiných skladeb, například ve *Violoncellové sonátě g moll* z roku 1941. Druhá část se od první diferencuje v tempu (*Poco sostenuto, ben ritmico*) i v charakteru (zde je výhradně taneční charakter). Motivický článek je v melodické a rytmické inverzi a je jinak uzpůsoben novému modu. Hlavní i vedlejší téma zazní na konci fugy společně v bitonalitě (takt 364-379), díky tomu již nejsou kontrastní. V mezivětě se nachází současné provádění motivických prvků obou částí. Vrchol kontrapunktické práce vrcholí až v závěrečné části fugy. Ve fugovém vrcholu (takt 412-419) se v krajních hlasech představuje druhá část (v base jeho inverze) a v jednohlase středních hlasů je první část. Víceznačnost modálního dění první věty přetrvává až do jeho posledního taktu I. věty kvartetu. Třetí část první věty je jako v úvodu citována v A dur, vedlejší téma je ve většině této části, a také je v různých modifikovaných tvarech. V závěru věty (od taktu 517) je dění ukončeno v mixolydické *e*. Novák ve svém popisu skladby tvrdil, že skladba končí ve zmíněném modu, je není tomu tak, důkazem je poslední akord *e gis h dis*. Není to interval mixolydické septimy (tón *d*), ale skladba se vrací do intervalu lydické kvarty v A dur. Problémem první věty III. Novákova kvartetu je monotónnost, hlavní důvod mohl být ten, že skladatel pracoval pouze s jediným výchozím tematickým materiálem. Témata, která jsou si navzájem příbuzná, se v průběhu moc nemodifikují. Problematická je skladba i po tektonické stránce, kde je například ve větě těžké najít dynamický vrchol. Kromě závěrečného postupného vytrácení zvuku, kvůli melodii vedlejšího tématu hrána flageoletem prvními houslemi ve vysoké poloze sul ponticello, nenajdeme zde jiný dynamický kontrast. Kvůli tomu moment skutečného vrcholu (spojení obou částí ve fuze) zaniká.[196]

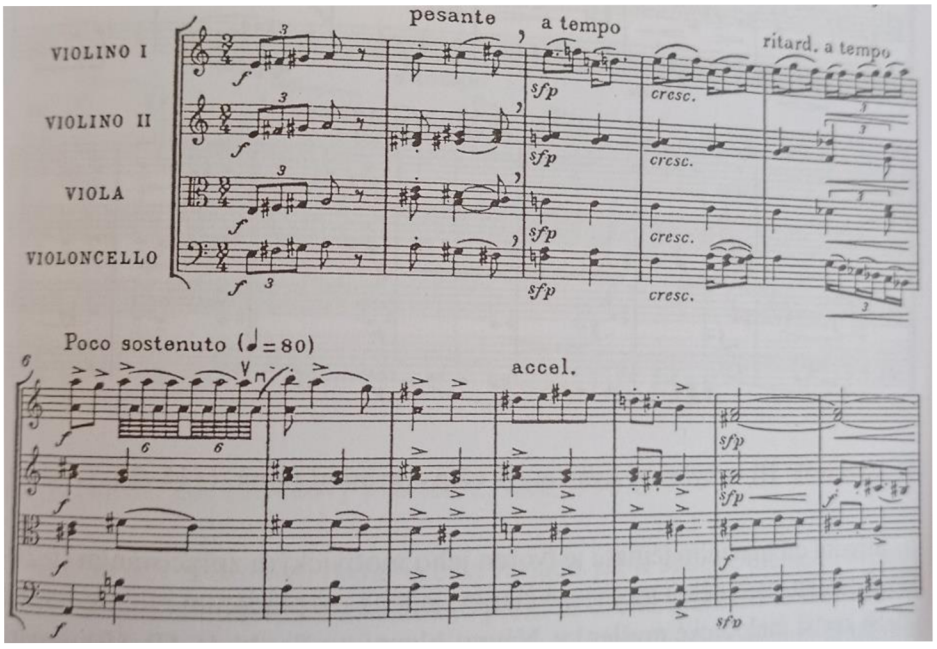
[196] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 98.



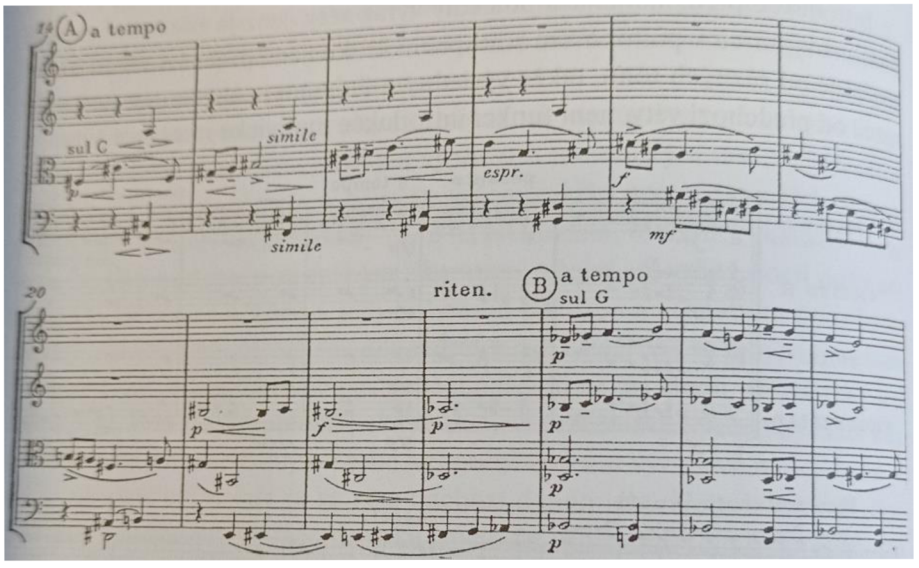
Obr.18: První věta, "vrchol fugy", takty 412-419 (zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura IV. G. 251)

Vítězslav Novák takto popisuje druhou větu třetího smyčcového kvarteta. *„Pro psychologii tvoření je zajímavé, že v té vážné a smutné době věta bezstarostně veselá napsána poměrně snadno, kdyžto větu bolestně vzrušenou se mi podařilo dovésti jen asi do polovice. Marné bylo všechno další úsilí vzdorovati duševní sklíčenosti; příliš anšlus – a nemohl jsem ani o takt dále! Tato nucená přestávka trvala trochu dlouho, celých 7 měsíců. Bylo třeba velkých událostí, radostných či žalostných, aby mne vyburcovaly z mé duševní ztrnulosti. Přišel den 30. září! V polovici října, reagoval jsem naň mužským sborem na báseň Sv. Čecha: Nevěřte nikomu! Zuřivost, jež mnou při tom skládání lomcovala, přetrhala pouta svírající mého ducha. Začal jsem usilovně přemýšlet o kvartetu, začátkem listopadu zasedl jsem ku práci a v sedmi dnech ji dokončil."*[197] Formálně je tato volná variace na třídílné téma, uvedené po třináctitaktové introdukci. První variace je od hlavního tématu nejvíce vzdálena, a to díky intenzivnímu variování, druhá variace (Passacaglia) je naopak variací kontrapunktickou. Poslední třetí variace se opět přibližuje hlavní myšlence.

[197] NOVÁK, Vítězslav. Vítězslav Novák o svém třetím smyčcovém kvartetu. *Rytmus*, r. 1939, roč. IV, č. 5, s. 30.



Obr. 19: Druhá věta, introdukce, takty 1-13 (zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura IV. G. 251)

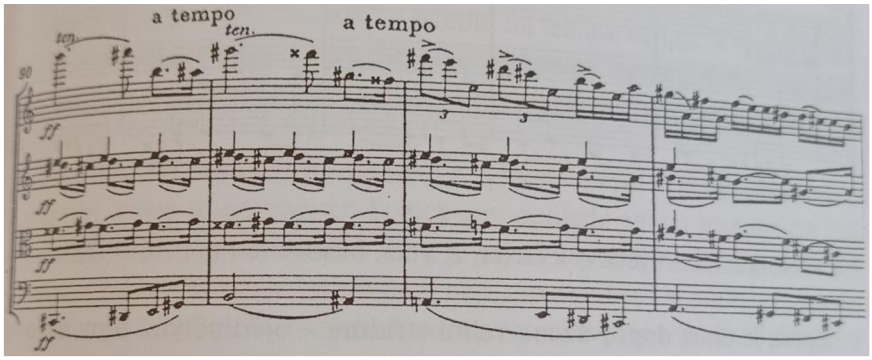


Obr. 20: Druhá věta, variační téma, takty 14-23 (zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura IV. G. 251)

Introdukce naznačuje bolestný výraz věty, který je hudebně ukázán v půltónovém sestupném kroku. Téma tvoří desetitaktová melodie (tak 14-23). První tetrachord je v cikánské fis moll s kolísavou lydickou kvartou (*his*), mixolydický modus s charakteristickou malou septimou *e* tvoří druhý tetrachord. Rytmus tématu (houpavý) vzniká prodloužením střední doby ve třídobém tempu a je zde zdůrazněn i přiznávkovým doprovodem na třetí době. Appassionato má podle Nováka značit *„divokou bolest“*,[198] tomu také odpovídá variační průběh, v němž se

[198] NOVÁK, Vítězslav. Vítězslav Novák o svém třetím smyčcovém kvartetu. *Rytmus*, r. 1939, roč. IV, č. 5, s. 30.

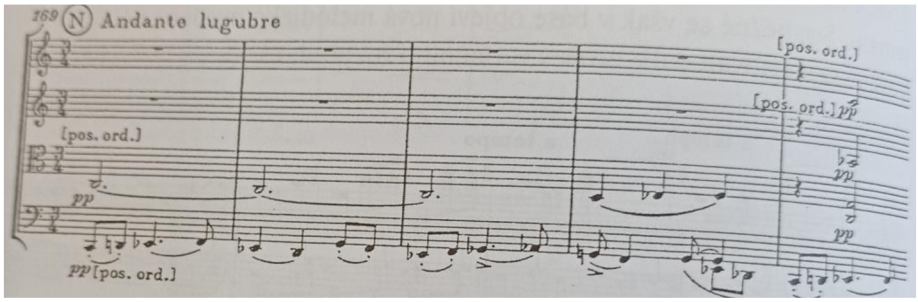
vytvářejí stále nové myšlenky, které jsou okamžitě skladatelem zpracované. Kvůli nepřetržitému variačnímu pohybu se dostává druhá věta kvartetu do největší distance od variačního tématu. Impulsem pro průběh v první variaci je introdukční myšlenka, nato se stanou (od taktu 92) sekundové introdukční vzdechy vrchními tóny figurativního sestupu. V base se od taktu 90 objevuje nová melodická myšlenka, díky které je započat další proces variování.[199]



Obr. 21: Druhá věta, takty 90-93 (zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura IV. G. 251)

Passacaglia, smuteční pochod k *„pohřbívání mladosti“*[200] je kontrastní k *„divoce proměnlivému průběhu variace prvé“*.[201] Je to díky častým tématům, která jsou od předešlé variace několikrát citované. Tato část je jako jedna z mála jednoznačně tónově určitelná v c moll. Objevuje se zde také ostinátně čtyřtaktní basové téma, které vzniklo rozšířením tvaru třetího tematického motivu. Téma je doprovázeno pouze několika tóny, nebo také výňatky z motivů. Poslední z variací, Novákem pojmenovaná jako *„transfigurace mollového thematu v Dur“*,[202] má být z uvedeného podtitulu rezignací. Převážná část se nám může zdát reprízou samotného tématu než jeho variací, například až do taktu 261 je průběh podobný s úvodem druhé věty (takt 14-38), ale vyskytují se zde odlišnosti v doprovodu a v harmonickém průběhu. Variace se odmotává až v závěru skladby, od taktu 263, stejně tomu bylo i v úvodu věty, i tady jde pouze o motivické zpracování reprízy. Skladbu ukončuje koda, která zároveň završuje proces variační formy druhé věty.[203]

[199] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 99-101.
[200] NOVÁK, Vítězslav. Vítězslav Novák o svém třetím smyčcovém kvartetu. *Rytmus*, r. 1939, roč. IV, č. 5, s. 30.
[201] Tamtéž
[202] Tamtéž
[203] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 101-102.



Obr. 22: Druhá věta, basové téma, takty 169-172

(zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura IV. G. 251)

Můžeme zaznamenat rozdíl mezi první a druhou větou třetího smyčcového kvarteta, kde se ve druhé větě vyskytuje technika motivického rozvíjení. V některých částech (Appassionata) můžeme použít označení rozvíjející variace. Proti tomu lze namítnout, že tady najdeme volnější části, kdy se objevují stále nové motivické tvary. Taktéž můžeme v jisté míře v druhé větě použít koncepci komplexního prototypu, jeho součástí by byla introdukční myšlenka a pak i první díl variačního tématu.

6.7. Shrnutí

Vítězslav Novák zkomponoval ještě dvě komorní skladby. První z nich skladatel napsal v průběhu studií u Antonína Dvořáka v roce 1891. Je to *Sonáta d moll pro housle a klavír*, která měla původní označení pus 1. Složená byla ze tří částí: I. Allegro appassionato, II. Andante, III. Allegro quisto. Skladba byla vydána poprvé v Praze 1930 v nakladatelství Hudební matice Umělecké besedy, dokonce byla publikována v roce 1938 a potřetí v roce 1949. Premiéru měla v Praze 8. 7. 1892 za účelem výstupní zkoušky pražské konzervatoře. Na housle účinkoval Karel Hoffman a Novák hrál na klavír, v pozdějších provedeních hrál na klavír Václav Štěpán.[204] Posledním Novákovým komorním dílem jsou *Tři skladby pro housle a klavír, op. 5* z roku 1899, jmenují se Lístek do památníku, Scherzo, a Dumka. Poprvé skladbu vydal v Praze F. A. Urbánek. Dílo bylo velmi úspěšné, nadále bylo publikováno ještě třikrát, poslední v roce 1951, ale již po smrti Vítězslava Nováka. Skladba měla premiéru v Praze v Klubu mladých dne 16. 2. 1900, účinkoval Vítězslav Novák (klavír) a Štěpán Suchý (housle).[205]

[204] NOVÁK, Vítězslav, Miloš SCHNIERER a Ludmila PEŘINOVÁ. *Vítězslav Novák: tematický a bibliografický katalog*. Praha: Editio Praga, 1999, s. 46-48.
[205] Tamtéž, s. 130-131.

V Novákových pozdních kompozicích můžeme najít dvě charakteristické formy motivicko-tematických prací. První je užití motivu, který se nachází na pozadí tematických útvarů, strukturně je vytvářen rozpřádáním malého motivu. Jedná se o kompoziční techniku důsledné motivicko-tematické práce, jež Novák může být označován za pokračovatele Beethovena a Brahmsova. Jako příklad uveďme třetí smyčcové kvarteto a violoncellovou sonátu, ve které dochází k rovnováze roviny tematické i roviny motivického rozpřádání.[206]

Vítězslav Novák byl při komponování třetího smyčcového kvarteta provázen pochybnostmi, které mohly pramenit z dlouhé odmlky, kdy se více než třicet let zabýval jinou než komorní hudbou. Dalším důvodem mohla být momentální skladatelova tvůrčí krize, kterou cítil v nelehké době druhé světové války. I ve vzpomínkách popisuje, jak při práci na kvartetu v lednu 1938 byl velmi rozrušen po zprávě o prvním otevřeném výboji hitlerovského Německa, a kvůli tomu se rozhodl napsat závěť. Ale v následující kompozici z roku 1941 *Sonáta g moll pro violoncello a klavír* dokazuje to, že skladatel i nadále může skládat komorní hudbu.

Ve studii věnované stému výročí Novákova narození uvažuje Jaroslav Volek o české hudební moderně jako o pomyslném poli, které je strukturováno podle vytyčené směro-stylové polarizace. Na jedné straně podle kompozičně technických vztahů, na druhé podle potřeb dobové společnosti.[207] Jednotlivé jevy, jež se do pomyslného pole umisťují, jsou osobnosti jedné generace, v tomto kontextu máme na mysli Janáčka, Suka, Nováka, Foerstera a Ostrčila. Jaroslav Volek přisuzuje Novákovi osové postavení: *„Zato skutečným polarizačním faktorem, skutečnými osami našeho prostoru jsou vztahy, vzdálenosti, kontrapozice i juxtapozice, soupeření i spolupráce Novák – Suk, Novák – Janáček, Novák – Foerster, Novák – Ostrčil. Novák se mi tak jeví jako průsečík, jako osa os, jako střed prostoru, jako jeho hlavní orientační bod, jako ten, k němuž si vztah musel vymezit každý skladatel doby, zatímco nikoli každý musel si vymezit i takový bytostně orientační vztah k Foersterovi, Ostrčilovi a ani ne k Janáčkovi… “*[208] Volek se domnívá, že příčinou tohoto Novákova středového postavení je *„ráz Novákovy hudby, její ideově obsahová a formálně technická charakteristika“*.[209]

---

[206] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 105.
[207] VOLEK, Jaroslav. Vítězslav Novák – „osová“ osobnost české moderní hudby. In *Struktura a osobnosti hudby.* Praha, 1988, s. 224-242.
[208] Tamtéž, s. 234.
[209] Tamtéž, s. 229.

Volek také ve své studii přímo zdůrazňuje Novákovu stabilitu centrálního postavení v české hudbě. Skladatel byl ve své době nejhranějším současným autorem, nenarušily jej ani problémy se sníženým zájmem v recepci skladatelových kompozic.[210] Nadále Volek popisuje dosah působnosti Novákovy pedagogické činnosti, a naopak vliv Novákovy skladatelské osobnosti na hudební pedagogiku. Například v Janečkově *Harmonii* nalezneme hned několik příkladů z Novákovy tvorby. Podle Volka byli studenti kompozice nuceni k důkladnému osvojení nejprve harmonického jazyka Novákova (nebo Sukova), a to měl být moment, kdy se mohli dále rozvíjet.[211] Vítězslav Novák ve svých kompozičních přístupech nezůstal pozadu za jeho vrstevníky (například Strauss), protože v komorních skladbách kolem roku 1900 řeší podobné skladatelské problémy. *„Přijmeme-li tezi Carla Dahlhause, že jednota období není dána jednotou kompozičních řešení, ale jednotou kompozičních problému, pak Novák k avantgardě své doby plně náleží.“*[212]

V Novákově hudbě je vcelku výrazně vyjádřena situace v české hudbě prvé poloviny 20. století. Pro někoho se stala Novákova hudební řeč pravým vzorem avantgardy. Novák se Sukem se podílel na zrodu fenoménu v dějinách hudby, české hudební moderny. Zajímavé je zjištění, že se Novák stal v rakousko-německém prostředí největší skladatelskou autoritou, jeho skladby sklízely úspěchy, a také byl brzy vyhledávaným vydavatelským objektem. Všechny Novákovy skladatelské postupy (je to rozvíjející variace, transformace tématu, komplexní prototyp) mají kořeny již v hudbě 19. století. Zde je jediná výjimka, a to ve wörnerovské kompozici s modelem, který se uplatňuje až u autorů 20. století, Novák ji používá v I. smyčcovém kvartetu.

Nyní si představíme jednotlivé Novákovy skladatelské postupy. V průběhu Novákových komorních skladeb můžeme najít několik inovací týkajících se struktury sonátových vět. V *Klavírním triu g moll, op. 1* se vyskytuje změna v té době běžného sonátového tonálního plánu a koncepce repríz, jež v následujících dílech Novák nekomponuje jako pouhou rekapitulaci expozice. Následně v Novákově hudbě dochází k menšímu počtu vět. Například

[210] VOLEK, Jaroslav. Vítězslav Novák – „osová“ osobnost české moderní hudby. In *Struktura a osobnosti hudby*. Praha, 1988, s. 232
[211] Tamtéž, s. 225.
[212] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 108.

klavírní kvartet má tři věty, v klavírním kvintetu se slučuje pomalá věta se scherzem. Vrchol redukce vět je jednovětá skladba – Baladické trio.[213]

Celá myšlenka jednověté kompozice se na začátku vyskytovala v jednovětých symfonických básních. Tato díla jsou po formální struktuře spojení s několika tempově odlišnými částmi v jedné větě. Princip spojení vícero odlišných úseků do jednoho celku můžeme nalézt již u Beethovena, Schuberta a Schumanna. Do komorní hudby tento způsob kompozice pronikl díky *Sonátě h moll* Ference Liszta. Novák popisuje ve svých pamětech: *„Tady jsem se musil trochu rozjařit, protože nyní mám psáti o něčem velmi bolestném. Je to mé „Baladické trio“, skladba nejčernějšího baudelairovského pesimismu. Otevřely se a krvácely v ní staré moje rány, bylo mi hrozně při jejím skládání. Nicméně právě ta hudba, byť sebebolestnější, byla mi v mém lidském trápení jedinou útěchou. Její obsah byl předurčen, jednalo se jen o formu díla. Tanula mi na mysli Lisztova h-moll sonáta, musil jsem však problém jednovětosti řešit po svém. Expozice obsahuje rekovně pochmurné thema epického tempa a vedlejší dvojthema, kolísající mezi zoufáním a doufáním. Tento materiál karikován v následujícím scherzu, úplně pak pozměněn v reprise, agogicky i dynamicky až zběsilosti vystupňované. Koda potom těžce zmírá a vydechne zlomeným pizzicatem smyčců, na něž pak hluboké D klavíru dopadne jako náhrobní kámen.“*[214]

V rozmezí let 1904-1917 vznikla celá řada komorních děl, ve kterých byl uplatněn princip vícevětosti v jedné větě, například jednovětý smyčcový kvartet Rudolfa Karla, J. B. Foerstera. Takové kompozice nacházíme i u Novákových žáků (Otakar Jeremiáš, Boleslav Vomáčka, aj.). Díky tomu vznikl zájem o jednověté skladby, který dosahoval obrovských rozměrů, a proto někteří badatelé říkají, že se tento princip stal kolektivním fenoménem skladatelů hudební moderny.[215]

Pro Novákov hudbu je taktéž důležitý termín motivická transformace, jenž napsal Alfred Hueß ve studii o Lizstově symfonické básni (*Co slyšíme na horách*). Naopak Carl Dahlhaus nazývá techniku jako transformaci tématu. Tento postup najdeme i v dílech Roberta Schumanna (*Fantazie pro klavír a orchestr*), pravděpodobnou inspiraci tito skladatelé nalezli v 9. symfonii

---

[213] Baladické trio neboli Trio d moll quasi una ballata, vzniklo před II. Schönbergovým kvartetem, díky tomu Novák v jedné větě nepřerušeně probíhají všechny části sonátového cyklu.
[214] NOVÁK, Vítězslav. *Vítězslav Novák o sobě a o jiných*. Kniha první. Praha: Jos. R. Vilímek, 1946, s. 117.
[215]. BEK, Mikuláš. Die Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit als der Glaube der musikalischen Moderne. In *Wenn es nicht ‚Österreich gegeben hätte… Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno,* Brno, 1997, s. 187.

L. van Beethovena, při které spojili čtyři tempově odlišné části v sonátové formě. Zajímavé je, že i Beethoven byl pravděpodobně ovlivněn dalším skladatelem, a to Franzem Schubertem ve skladbě *Poutník*, kde se téma Allegra transformuje do podoby tématu pomalé věty, scherza i fugy. Podle C. Dahlhause znamenají transformace tématu a vícevětost v jednovětosti dvě strany jedné formové koncepce. Tato monumentální forma je vytvářena z jediné melodické substance. Samotná transformace tématu se podobá kompozičnímu principu rozvíjejících variací. Technika byla původně používána v sonátovém provedení a později se stala hlavním principem celé věty. Nalezneme ji zvláště v komorním díle Johannesa Brahmse. Díky variační metodě získávají základní motivy i jejich odvozeniny význam, který by jako samostatné části nedosáhly.[216]

Východiskem Lizstovy metody jsou motivy, které jsou charakteristicky přetvářené a následně formované do menších nebo větších témat. Kvůli tomu nastává situace, kdy jsou všechna témata ve skladbě ve velmi blízkém vztahu, jediné, co je navzájem odlišuje, může být význam. Dahlhaus toto považuje za základní rozdíl mezi tematickou transformací a rozvíjející variací či tematicko-motivickou prací zrušení charakteristického vztahu mezi diastematikou a rytmem. U tematické transformace setrvává diastematická substance (nebo melodický obrys), zatímco je rytmus zásadně přepracován, a kvůli tomu posluchač neslyší motivickou příbuznost (aniž by spatřil notový zápis).[217]

Charles Rosen, jenž podobně nahlíží na Lisztův způsob motivické transpozice, tvrdí, že se v zásadě nejedná o nic jiného než o verzi tradiční variační techniky, při které se hlavní téma nachází ve stejných konturách i stejných tónových výškách, ale s pouhým rozdílným rytmem a velmi proměněným charakterem. Dále pokračuje v Lizstově umění, jež nespočívá v samotné transformaci, ale v dramatickém účinku proměny charakteru, tzv. dramatické transformaci charakteru.[218]

Nadále si představíme wörnerovský model v Novákových tématech. Práce s tématy, která jsou výhradně vzatá z folkloru vedla k ústupu brahmsovského způsobu komponování. Novák se nikdy nevzdal svého požadavku na sjednocení materiálu, naopak jednota je spíše než logikou motivického zpracování na způsob rozvíjející variace nepochybně specifickým typem modelu,

---

[216] DADLHAUS, Carl. Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit. In *Die Musikforschung*, r. 1988, roč. 41, č. 3, s. 203–213.
[217] Tamtéž
[218] ROSEN, Charles. *The Romantic Generation.* Cambridge, 1995, s. 479-490.

který popisuje německý muzikolog K. H. Wörner ve své knize *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik.*[219]

Podle K. H. Wörnera existuje ještě jiný variační způsob, kdy vedle možností kompoziční práce vystupuje téma nebo motiv jako základní východisko. Proto se jeho výklad odvíjí od rozdílu mezi běžnou variační technikou a kompozicí a modelem.[220] Co se týče cyklických variací nebo jejich práce s motivem, na začátku se v kompozici nachází téma, tvořící „první tvar“ (Erstbild). Periodické, často písňové téma v cyklických variacích, muže zůstat v rámci skladby konstantní nebo se v průběhu jednotlivých částí vždy nově proměňuje. Variační práce s motivem, jako příklad se nabízí Wagnerova kompoziční technika, zachází s prvním výchozím tvarem v kompozici mnohem volněji. Díky tomu vznikají nové motivické varianty, které se vážou k platné dramatické situaci. Z toho vyplývá, že v obou případech je téma (motiv) exponováno naprosto zřetelně na začátku skladby, před celým variačním postupem, jako vysoce individuální tvar. Wörner tento předpoklad nenalezl například ve Wagnerově tématu, který charakterizuje postavu Gutruny v *Soumraku bohů*. Hlavní téma se průběhu díla objevuje v jednadvaceti formách, přičemž chronologicky první téma není prvním tvarem a následující tematické tvary jsou jeho variantami. Může se zdát, že zde funguje jiný variační princip, který tradiční nauka o formách systematicky nepostřehla.[221] Všechny varianty tématu Gutruny vykazují společné konstantní prvky, jež tvoří charakteristicky větší intervalový seskok. Tento dvoutónový motiv se může stát individuálním nebo také je sekvencovitě rozvíjen. Konstantní prvky můžeme pokládat za model a jeho podoby za jeho varianty.[222]

K. H. Wörner ve své knize nachází jinou možnost, při které téma není prvním obrazem, ale naopak odkazuje na jakýsi „pratvar“ (Urbild). Je to model, jenž v díle nikdy nezazní a známe ho jen obrysově. Podle Wörnera tento model stojí vždy v pozadí, zatímco v popředí tvoří varianty hlavního modelu. Důležitou skutečností je to, že tyto varianty můžou vzniknout z mnoha náhodných obměn modelu. Nově vznikající tvary jsou společné toliko v základních rysech, přičemž celý motivický a tematický materiál ve skladbě je přetvářen z modelu. Dále Wörner definuje rozdíl mezi formou variačního cyklu a technikou variací s modelem na základě protikladů pojmů „bytí“ (Sein) a „vznikání“ (Werden).[223] *„Ve variační řadě, kdy je téma jako*

[219] WÖRNER, K. H. *Das Zeitalter der Thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik.* Regensburg, 1964.
[220] Tamtéž, s. 18-22.
[221] Tamtéž, s. 140.
[222] WÖRNER, K. H. *Das Zeitalter der Thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik.* Regensburg, 1964, s. 140.
[223] Tamtéž, s. 141.

východisko výrazně prezentováno a je jednoznačné ve své formě a tvaru, mluví Wörner o „bytí" tématu, jež pak ve variačním procesu přechází do formy „vznikání". V případě variací modelu je téma již jeho variantou, tudíž ve formě vznikání, v procesu věčné proměny, kde není možno nalézt začátek ani konec. Wörner sleduje různá východiska práce s variantami modelu. Variace modelu hraje dominantní roli především v kulturách, kde hudba není fixována notovým zápisem. Pro melodický model dokonce nalézá označení hudba Orientu (maqam), indická hudba (rága), ale také řecká Antika (nomos). " [224]

Wörner nadále sleduje různá východiska práce s variantami modelu. Podle něho je historicky nejstarším zárodkem zmíněného principu v notačně zapsané evropské hudbě způsob kolorování předem určených hlasů, který vychází z improvizační praxe 16. a 17. století. V tomto způsobu byl model přesně fixován. V procesu jdoucímu od vědomého odvození dané struktury k nevědomému autorovu aktu nacházíme vrchol romantických skladatelů. Zajímavé je, že ani v dílech, jež Wörner v knize považuje za klasické příklady variací modelu (příkladem byla čtvrtá Schumannova symfonie a téma Gutruny z Wagnerova Ringu), skladatelé nic nezkomponovali na základě jeho představy modelu.[225]

Další formu, variace intonační formule, nalezl Wörner například v díle L. Janáčka. Je to model, jenž se nachází v celém Janáčkově pozdním díle, skládá se z kombinace sekundy s následující tercií nebo kvartou, může být i kvartový obrat, reprezentují typickou vokálně intonační formuli spojenou s lidovou východomoravskou hudbou. Autor knihy našel jiné uplatnění variací modelu v principu nepřetržitých variací, které nalezneme například v první větě Bachova třetího *Braniborského koncertu*. Dalším příkladem je podle Wörnera Brucknerova symfonická hudba, jež je posledním vzorem dur-mollové hudby, ve které je celek výsledkem procesu motivicko-tematického štěpení.[226]

---

[224] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 41.
[225] WÖRNER, K. H. *Das Zeitalter der Thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik.* Regensburg, 1964, s. 141.
[226] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 42.

7. Recepce díla Vítězslava Nováka

Nesmíme zapomenout na to, že Vítězslav Novák patřil v prvních desetiletích 20. století k nejznámějším skladatelům Rakouska-Uherska. Můžeme to potvrdit tím, že jeho kompozice byly hrány i v zahraničí. Novák získal jako jeden z mála exkluzivní smlouvu s vídeňským nakladatelstvím Univerzální edice. Díky této události se mohl Novák prostřednictvím svých tištěných děl proslavit v celém světě, a to všude, kde mělo toto významné nakladatelství svoje působiště. Nejčastější uvedení Novákových skladeb v cizině probíhalo především do doby vzniku Československa. Poté se skladatelova tvorba do zahraničí dostávala pouze zřídka. Zajímavý je koncert v roce 1919, kdy byla zařazena Novákova skladba do programu uměleckého zájezdu majícího za cíl navázat kontakty české hudby k hudební kultuře francouzské a anglické. Byla zde představena Novákova *Slovácká suita*. Bratislavská opera pod vedením Oskara Nedbala vystoupila v roce 1929 ve Vídni a přednesla publiku opery *Zvíkovský rarášek* a *Lucernu*, poslední zmiňovaná opera byla uvedena také v Lublani. V roce 1931 se uskutečnilo v Japonsku představení symfonické básně *V Tatrách*. Pantomimy *Signorina Gioventu* a *Nikotina* zaujaly v roce 1936 v Zagrebu. Erich Kleiber, světoznámý dirigent a skladatel, uvedl v roce 1936 ve Stockholmu *Jihočeskou suitu*. O dva roky později zahrál Michel Quartet ve Štýrském Hradci *Třetí smyčcový kvartet*.[227]

7.1. Recepce díla v Čechách a na Slovensku

Jedním z mnoha důvodů, proč dnes v zahraničí není tvorba Vítězslava Nováka známá, může být již zmiňované přerušení smlouvy ve dvacátých letech mezi skladatelem a vydavatelstvím. Po druhé světové válce se v cizině koncertovala nanejvýš jeho komorní hudba, na Slovensku byla po válce předvedena pouze opera *Lucerna* (Bratislava, 1947) a balet *Signorina Gioventu* (Košice, 1960). Kvůli neobnovení smlouvy s nakladatelstvím ve Vídni se Novák musel orientovat převážně na domácí hudební trh a koncertní pódia.

V osmdesátých letech Jaroslav Volek v již zmíněné stati jmenoval Nováka osovou osobností nejen české hudební moderny, ale i hudby rakousko-uherské monarchie, až do chvíle

[227] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 119.

jejího zániku.[228] Důkaz domnělého Novákova věhlasu nalézáme v reflexích dobové zahraniční kritiky, v níž je skladatel skoro vždy hodnocen jako vzdělaný autor a znalec současných kompozičních trendů. Podle vídeňských recenzí je Novákova hudba moderní, supermoderní nebo dokonce i hypermoderní. Nesmíme zapomenout, že recenzenti znali Schönbergovy hudební novinky.[229]

Nejucelenější a převážně pozitivní hodnocení významu Vítězslava Nováka pro moderní českou hudbu napsal Vladimír Helfert – ještě za skladatelova života. Na konci autorova života pokládá Nováka za pravého Smetanova následovníka, a to, když jej popisuje jako zakladatele české moderní hudby. Dokonce u něj nachází podobné spojení *„myslitelské stránky s citovou“*.[230] Pro Helferta je Novák bodem k porozumění moderní hudby dvacátých až čtyřicátých let, protože na jeho principech budují svůj kompoziční styl mnozí jeho žáci. Hlavně u Nováka oceňuje hudební styl, který nese pozdně romantické rysy. Helfert ve své knize dodává, že díky tomuto hudebnímu stylu pomohl Novák českou hudbu uchránit před konstruktivistickými vlivy evropské hudby, ale především před hudbou Schönbergova okruhu. Další pozitivní hodnocení se týkalo autorovy inspirace lidovou hudbou, kterou podle Helferta zachránil před dekadencí.[231]

U každého populárního skladatele jsou významná jubilea nejčastěji oslavována formou kolokvií, či pouze přednáškovými bloky. Díky tomu se z přednášek předních hudebních vědců a dalších odborníků dozvídáme velmi důležité informace. Například Novákovo šedesátileté jubileum oslavuje z počátku třicátých let na Slovensku Alexander Moyzes takto: *„Či máma my, keď sa už tak sháňa po slovenských skladateľoch, väčšiho slovenského skladateľa, akým je Vítězslav Novák?* […] *Terajšia naša mladá generácia vidí v Novákovi svojho umelca. Privlastňuje si ho právom. Vidí v ňom skladateľa, který se svojimi dielami oboznamuje celý kultúrny svet s našimi prvkami. Uvádza v šíry svet kus slovenského umenia, ktorý upotrebil. To svoje umenie spojil s naším. Spojili sa dve krásy.“*[232] Alexandr Moyzes vidí v Novákovi velkou

[228] VOLEK, Jaroslav. Vítězslav Novák – „osová“ osobnost české moderní hudby. In *Struktura a osobnosti hudby.* Praha, 1988, s. 224-242.
[229] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 171-181.
[230] HELFERT, Vladimír – Juraj SOSNAR. Hovory tužkou. In *Knižnice hudebních rozhledů*, Praha, 1956, roč. II, sv.4, s. 46-47.
[231] Tamtéž
[232] MOYZES, Alexander. Vítězslav Novák a slovenská hudba. In *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky.* Praha 1932, s. 325.

naději pro slovenskou hudbu, protože díky němu má Slovensko příležitost zviditelnit se ve světě.

Na začátku sedmdesátých let mluví Josef Tvrdoň o světové hudbě Vítězslava Nováka: *„Slovo svetovosť je novým pojmom, ale tej svetovosti nesmie vadiť, že ide za inšpiráciou na Moravu, predovšetkým na Slovácko a Valašsko – a potom k bratrom Slovákom, u Janáčka až k východným Slovanom.“*[233] Následující generace slovenských skladatelů se při kompozici řídila domácími zdroji folkloru, Novákovým zpracováním moravských a slovenských lidových písní, kterými obohacoval svou skladatelskou tvorbu od roku 1896. Veliký podíl na využití tohoto Novákova modelu měli jeho slovenští žáci a příznivci, jež byli dokonce přesvědčeni o jedinečnosti Novákova přístupu k lidové písni. Až nekriticky oceňovali Nováka-folkloristu. Dnes již víme, že Novákova znalost lidové hudby nikdy nebyla podložená teoretickým základem, vidíme to na jeho zkreslené představě o fungování církevních tónin v tomto stylu hudby. Analýzy Novákových skladeb nám dokládají, že se skladatel nikdy nepřiblížil k neofolklorismu 20. století. Při kompozici užíval lidový materiál způsobem podobným období romantismu.[234] Jozef Tvrdoň vydal svoji studii ve sborníku ke 100. výročí Novákova narození. Zde je úryvek ze studie: *„Slovenská skladateľská generácia 30. rokov, odchovaná Novákovou školou, proniesla kvalitatívne vyšší názor na spracovanie ľudovej piesne. Jej funkciu v umeleckej hudbe chápala náročnejšie v súhlase s hudobným vývojom, tvrdí Ivan Hrušovský a všetci muzikológovia premýšľájúci nad touto problematikou.“*[235]

Nyní se pokusíme popsat proměny receptivních postojů k Vítězslavu Novákovi v Čechách a na Slovensku. *„Nemůžem len čo najúprimnejšie želať majstrovi Novákovi, aby jeho tvorba, nielen aby se vypočula u nás, lež, aby každý v nich viděl a spozoroval to, že* […] *vedel vytvoriť diela svetového významu, ktoré majú čosi v sebe, čo súvisí či už tak, alebo onak s trostredim slovenského ľudového hudebního umenia.“*[236] Tyto pozitivní výroky byly otištěny ve sborníku k Novákovým 60. narozeninám a pocházejí od jeho nejstaršího žáka Alexandra Moyzese. Pro Moyzese byl Novák prvním skladatelem, který odkryl slovenskou lidovou hudbu.

---

[233] TVRDOŇ, Josef. Novák a naše zamyslenie nad česko-slovenskou vzájemnosťou. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 15.
[234] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 121.
[235] TVRDOŇ, Josef. Novák a naše zamyslenie nad česko-slovenskou vzájemnosťou. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 19
[236] MOYZES, Alexander. Vítězslav Novák a slovenská hudba. In *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky.* Praha 1932, s. 324-325.

„[…] *vrcholné diela Novákove vznikli z jednej časti pod vplyvom vnútorných krás našej ľudovej hudby. Sú tak novákovské a pri tom slovenské!*“[237] Moyzes se posléze snažil na Slovensku založit “novákovský kult“, podle kterého *„každý umeniamilovný Slovák pozná pravý význam Novákovej tvorby a pozná v nej to, čomu sa hovorí, vlastne lepšie má hovoriť slovenská hudba.“* [238]

Ve třicátých letech 20. století vzniká disertační práce Ivana Balla zabývající se slovenskou lidovou písní v díle Vítězslava Nováka. V časopise Tempo publikoval Ballo úvodní stať, kde vyslovil nezbytnost teoretického poznání Novákovy hudby. Nováka je nutno následovat v kompozicích rodící se skladatelské generace, ale také je důležité ho na Slovensku i muzikologicky reflektovat, je třeba „[…] *rozložit jeho hudobnú reč na prvočiniteľov a určit, podľa akých principov ich hudobné myslenie majstrovo spriada v celky* […]. *Treba bedlivo preskúmat pôdu, z ktorej rastie Vítězslav Novák a vyšetriť, ako se jeho tvorba vyrovnávala s umením predchodcov i vrstevníkov domácích i budúcich* […], *všestranne analyzovať ľudovú pieseň a inštrumantálnu hudbu s oboch brehov Moravy a stopovať, kterých jej příznačných prvkov zmocnila se tvorčia fantázia Novákova, ako ich absorbovala, pretavila a aké z toho všetkého vyplynuli konsekvencie do kompozičnej prakse majstrovej.*“[239]

Pro generaci Moyzese byl Vítězslav Novák považován téměř za spasitele slovenské hudby, za důležitou osobnost, jejíž zásluhou se pomalu rozvíjely česko-slovenské vztahy, ale hlavně za člověka, který pozvedl spíše amatérskou uměleckou platformu na umění postavené na vysokou úroveň kompoziční techniky. Platným kompozičním modelem se stala autorova motivická technika rozvíjející beethovenovsko-brahmsovský odkaz, včetně novákovského monotematismu. Taktéž typická je Novákova polyfonie a zapojení lidových folklorních podnětů do charakteristiky díla. Díky tomu byl Novák přímo veleben, a to proto, že dal slovenské hudbě vše, co pravděpodobně potřebovala. To vede k tomu, že se slovenská hudba mezi světovými válkami zdála být monolitním plodem novákovské školy.[240]

Bohužel již v průběhu padesátých let minulého století přestalo platit toto dosud výlučné Novákovo postavení ve slovenské hudbě. Deset let po Novákově smrti, v roce 1959, se snažil

---

[237] MOYZES, Alexander. Vítězslav Novák a slovenská hudba. In *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky.* Praha 1932, s. 323.
[238] Tamtéž, s. 322.
[239] BALLO, Ivan. Novák a slovenská tradícia v českom umení. *Tempo*, 1930, roč. 10, č. 3-5, s. 123.
[240] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 122.

Josef Kresánek nalézt v publikovaném článku v časopise Slovenská hudba důvody odklonu od Nováka.[241] Syntetičnost osobnosti a tvorby Vítězslava Nováka způsobuje podle Kresánka nečasovost, jež je také jeho důvodem odsunutí zájmu o Nováka do ústraní. Kresánek je též přesvědčen, že Novákovo postavení vůdce moderny a kompoziční školy zavinilo nepříznivý vztah doby k tomuto skladateli. *„Novák bol novátor, ktorý nesporne obohatil všeobecnú pokladnicu hudobného myslenia, ale toto obohatenie šlo až tak ďaleko, že Novák sa v pravom zmysle slova rozdal.“*[242]

Tato slova napsal Kresánek, když byl hluboce znepokojen s upadajícím postavením Novákova díla nedlouho po skladatelově smrti. Podle něho mu nebylo dáno, co by si zasloužil, protože se stal nesporně důležitým impulsem ve vývoji slovenského národního slohu. I po dvanácti letech je Kresánek nespokojen, a proto napsal do stejného časopisu článek, kde resumoval přínos stoletého Novákova jubilea pro recepci jeho díla.[243] Kresánek prosazoval Novákovy zásluhy o slovenskou hudbu, ale byl si taktéž vědom, že tuto vděčnost může cítit jen jeho generace Novákových žáků. Již posluchači na začátku sedmdesátých let skladatelovu hudbu téměř neznají, *„Novák sa temer nehrá, a ak sa hrá, potom iba jako jeden z pionierov smerujúcich k dnešku, ktorého už doba prekonala“.*[244]

Pravděpodobně nejlepší shrnutí celého významu Vítězslava Nováka pro vývoj slovenské hudby napsal Ivan Hrušovský. Ve svých úvahách o slovenské hudbě v době tzv. Slovenského štátu, publikovaných v roce 1968, se Hrušovský zabýval osobností Vítězslava Nováka.[245] Hrušovský se domnívá, že byla hudba na Slovensku v období mezi třicátými až padesátými léty 20. století monopolně určována estetikou novákovské kompoziční školy, a díky tomu byl vývoj slovenské hudby před válkou i po válce plynulý. Došlo k vyhranění estetického ideálu slovenské národní hudby. Bohužel právě tím se podle autora slovenská hudba *„ochudobňovala o eventuálne slohové podnety, o tvorovu diskusiu a konfrontáciu s inými, v tom čase už aktuálnějšími prúdmi. Negativne dôsledky tejto monoštýlovosti* […] *sa jasne prejavili v ideovo-estetickom dogmatisme 50. rokov“.*[246] Hrušovský je vůči odkazu Nováka na

[241] KRESÁNEK, Josef. Vítězslav Novák. In *Slovenská hudba*, 1959, roč. 3, č. 6-7, s. 335-338.
[242] Tamtéž, s. 336.
[243] KRESÁNEK, Josef. O Novákovi po skúsenostiach z jubilejního roku. In *Slovenská hudba*, 1971, roč. 15, č. 6-7, s. 217-220.
[244] Tamtéž, s. 220.
[245] HRUŠOVSKÝ, Ivan. Situácia slovenskej hudobnej kultury v roku 1939-1948. In *Slovenská hudba*, 1968, roč. 12, č. 6, s. 162-167.
[246] Tamtéž, s. 163.

slovenskou hudbu kritický. Podle něho zůstali Novákovi slovenští žáci, ale i další nastupující skladatelská generace s nejznámějším slovenským "novákovcem" Alexandrem Moyzesem, v zajetí kánonů novákovské školy, která byla již značně zastarale vnímána. K tomuto stavu pomohla i hudební kritika, která přicházela s absolutizací významu novákovské estetiky a kompoziční školy ve slovenské hudbě. Tendence po neoromantismu sílily proti všemu, co by se od těchto linií odlišovalo.[247] Toto negativní hodnocení Novákova vlivu týkajícího se vývoje slovenské hudby Hrušovský později prezentuje v referátu *K problematice vplyvu Vítězslava Nováka na slovenskou hudbu"* v Novákově rodišti v Kamenici nad Lipou, kde jej představil při příležitosti Novákova jubilea na novákovském sympoziu.[248] Na druhou stranu zde Hrušovský představuje hlavní pozitivum a to, že žáci Novákovy kompoziční školy následně disponovali vysokou kompozičně technickou úrovní, a tím byl narušen amatérismus předchozích generací. Novákova inspirace lidovou modalitou, jeho charakteristickým monotematismem, polyfonií, barevnou tóničností, epickou programovostí mohla být v jednom okamžiku pro slovenskou hudbu velmi produktivní. Bohužel se později z toho stala na dlouhou dobu pro většinu slovenských autorů přímo závaznou normou. Hrušovský poukazuje na zvýšenou popularitu Nováka v období Slovenského státu. A to ve chvíli, kdy docházelo k izolaci této hudby, která trvala v průběhu nacistické doby Slovenska, ale poté i v těžkém komunistickém období. Samozřejmě po těchto nelehkých dobách lidé volali po protireakci, s tím byl spjat i rázný odklon od Nováka.[249]

Novákův ústup z povědomí českých a slovenských posluchačů je největší na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy se do našich zemí vrací secese, kde se probouzí "mahlerovský kult". Podle Jiřího Fukače je to doba, jež dala *„předpoklady k pozitivní identifikaci s Novákem a jeho tvorbou i dobou"*.[250] Novákovský kompoziční model byl ukončen v sedmdesátých letech 20. století, kdy se vzpomínalo na Novákův jubilejní rok, hlavně ve sborníku novákovských studií (1972), ale i v článcích a konferenčních referátech, kde byla otevřena nová diskuse o hodnocení tvorby a vlivu Vítězslava Nováka.[251] U příležitosti 110. výročí narození skladatele,

---

[247] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 124.
[248] HRŮŠOVSKÝ, Ivan. K problematike vplyvu Vítězslava Nováka na slovenskou hudbu. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1992, č. 22, s. 21-25.
[249] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 124.
[250] FUKAČ, Jiří. Význam Vítězslava Nováka pro českou hudbu. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1990, č. 17, s. 15.
[251] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 124.

tj. v roce 1980, byla založena Společnost Vítězslava Nováka. Díky této vznikající společnosti se zvedla vlna zájmu o Vítězslava Nováka. V jejím prvním programovém prohlášení představil tehdejší předseda (v té době 75letý Alexander Moyzes) hlavní úkoly, jejichž cílem bylo zastavit pokles zájmu o Nováka a jeho tvorbu a vyvrátit pochybnosti o pozitivitě vlivu na vývoj české a potažmo i slovenské hudby 20. století.[252]

Moyzes zaujímá postoj proti výtkám konzervatismu Novákovy školy ve vývoji české a slovenské hudby a se snaží obhájit tuto orientaci na Nováka v soudobé hudbě: „[…] *naša stredná, hlavne však naša mladá generacia sústredila na ňu svoju pozornosť. Často nekriticky, najmä však bez zreteľa na to, kam smerovala hudba Smetanova, Dvořáka, Fibicha, cez hudbu Nováka, Suka a Janáčka. A tento ukazovateľ našej cesty do súčasnosti v hudbe je v ostrom rozpore povedzme s hudbou tzv. 2. viedenskej školy, ktorá sa Viedenčanom servíruje jako súčasná. A naša hudba dnes predsa nemôže byt iba napodobeninou skladieb reprezentantov tejto školy.*“[253] On byl vytrvale přesvědčen, že osobnost Vítězslava Nováka a jeho tvorba pomohla slovenské hudbě dostat se „k životatvornému zdroji“ tradice. „*Zrod a vývoj ozajstného národného umenia bez takejto tradície – aspoň podla mňa – ťažko si možno predstaviť.*“[254]

Na počátku osmdesátých let se podle zdrojů Novákova díla koncertovala pouze zřídka. To byl jeden z hlavních důvodů vzniku Společnosti Vítězslava Nováka. Zakladatelé se domnívali, že vytvoří institucionální základnu k oživení Novákovy hudby. Potřeba řešení novákovské otázky na bázi této Společnosti byla podle Jiřího Fukače vyvolána „*nikoli ve jménu u nás společensky kompromitovaných a zneužitých ideálů pokrokovosti, nýbrž v rovině pocitu korespondujícího s trendy světové postmoderny*“.[255] Na konci osmdesátých let se podařilo protlačit Nováka do evropské diskuse doby mahlerovské. V roce 1989 se v Brně uskutečnilo mezinárodní hudebněvědné kolokvium celé zabývající se Vítězslavem Novákem. Zde prezentovali významné evropské osobnosti mahlerovského bádání.

Jiří Fukač se několikrát věnoval problémům recepce Novákovy tvorby. Podle něho to, že „*éru zbožňování Nováka vystřídala záhy po skladatelově smrti jakási clona lhostejnosti*“,[256]

---

[252] MOYZES, Alexander. Projev předsedy Společnosti V. Nováka nár. umělce prof. Alexandra Moyzese. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, Brno 1982, č. 1, s. 11-16.
[253] Tamtéž
[254] Tamtéž, s. 14.
[255] FUKAČ, Jiří. Význam Vítězslava Nováka pro českou hudbu. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1990, č. 17, s.13.
[256] FUKAČ, Jiří. Novákovská recepce – dnes a zítra. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1982, č. 2, s. 4.

je jen nezřídkým případem fungování tzv. generačního kyvadla. Jedním z mnoha důvodů mohlo být, že Novák byl za svého života nedotknutelnou autoritou. To mohlo vést k reakci vzpoury u dalších generací skladatelů. Nejen Novák, ale i jeho škola se ukazovala *„v jistém smyslu monopolní a snad i poněkud doktrinářsky postavená“*.[257] Novákova škola byla oproti Janáčkově či Sukově velmi konzervativní, což pravděpodobně zapříčinilo zájem o interpretaci i recepci jiného směru, například k Janáčkova a jeho přístupu k folkloru, aj.

V devadesátých letech zájem o Novákovu hudbu znovu upadá, je to nepochybně v důsledku politických a společenských změn naší společnosti. Žáci slovenské novákovské kompoziční školy, kteří byli jedni z posledních propagátorů jeho hudby na Slovensku, postupně umírají. Po rozpadu Československa se na území dnešního Slovensku dostává Novák do muzikologických diskusí. Zde se o skladateli mluví v negativním světle kvůli konzervativnímu vývoji slovenské hudby. Mohlo za to používání slovenského folkloru podle vzoru českého učitele. Novák používal folklorně zabarvená témata vždy, když řešil problém nedostatku invence, již můžeme spatřit ve skladatelově moravském období.

Dalším negativním přínosem recepce Novákovy hudby bylo ukončení Společnosti Vítězslava Nováka, kde se hlavní příčina nacházela v nedostatku aktivních členů. Ukončení sdružení bylo v roce 2004, kdy byl vyhlášen Rok české hudby, na kterém se zřídka objevila skladatelova tvorba. Musíme doufat, že nabude platnost citát Kurta Blaukopfa, jímž Jiří Fukač představuje svoji nejznámější novákovskou studii, a to *„Novákova doba musí ještě přijít“*.[258]

7.2. Recepce díla v zahraničí

7.2.1. Dobová recepce díla v Rakousku

Následně se přesuneme z Československa k jižním sousedům, do Rakouska. Vítězslav Novák patřil na začátku 20. století k nejznámějším skladatelům. Jak z předchozí kapitoly víme, některá Novákova díla byla prezentována slavnými interprety v českých zemích i v zahraničí, především v německy mluvících zemích. Zde byla díla skoro od počátku jeho skladatelské kariéry vydávána. Nejdůležitějším aktem obliby skladatele v zahraničí byla smlouva

[257] FUKAČ, Jiří. Novákovská recepce – dnes a zítra. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1982, č. 2, s. 4.
[258] FUKAČ, Jiří. Novákova doba musí ještě přijít. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, Brno 1989, č. 15, s. 23-32.

s vídeňským nakladatelstvím. Díky tomu se Novákovi naskytla možnost ukázat se mezinárodně. Jak také víme, Novák byl v roce 1909 jmenován profesorem pražské konzervatoře, ale již po třech letech získal možnost stát se profesorem Vídeňské hudební akademie.[259] Bohužel Novák tuto nabídku odmítl z existenciálních důvodů. Nabídka dokládá, jak byl Novák ve své době významný.

Lenka Křupková se ve své studii *Ohlasy na Novákova díla v Německu a Rakousku v období do roku 1918* z knihy *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka* zabývá německy psanými kritikami otištěnými především ve vídeňských a berlínských denících či zprávami očitých svědků zahraničních provedení Novákových děl. Zde se budeme věnovat převážně Vídni, protože Novák měl v tomto městě mnoho kontaktů, a také v době jeho tvůrčího období byla Vídeň metropolí monarchie. V pozůstalosti nalezneme velké množství novinových recenzí, které si uchovával. V dopisu svému vídeňskému příteli Františku Zelinkovi napsal Novák toto: *„Rovněž děkuji za poslední dopis Váš a zaslané kritiky, přičemž sděluji, že jsem se prostřednictvím Löwenbachovým předhlásil na výstřižky z novin u jedné berlínské firmy, která i nedávno služby své nabízela, doufám, že odsud dostanu všechny důležitější kritiky. Dostávám občas z Vídně různé kritiky o komorních svých dílech od pořadatelů – myslím tudíž, že toto předplacení je zcela účelné – hlavně ovšem z důvodů reklamních, protože sám na kritiky dám pramálo a zřídka kdy kterou čtu.“*[260]

V dochovaných recenzích se můžeme dočíst, že po pražské premiéře v listopadu 1900, kde se představilo České kvarteto ve Vídni na tzv. druhém českém soirée Novákovým *I. smyčcovým kvartetem G dur, op. 22*, recenzenti označili mladého Nováka za jednoho z nejtalentovanějších skladatelů své doby a také si přáli, aby byl skladatel ve Vídni koncertován pravidelně. Právě s tímto kvartetem se Novák poprvé představil Vídeňanům. Předchozí dílo, tj. první verze *Klavírního kvartetu c moll*, bylo hráno ve Wiener Tonkünstlervereinu, jak se dozvídáme pouze v jedné z recenzí. V článku v Neue Freie Presse je napsáno, že *„tento kvartet G dur mnohem ostřeji profiluje charakter mladého skladatele než jeho mladší komorní skladba s klavírem“*. Novákovo dílo ve Vídni *„místy udivovalo, vyvolalo mnohokrát potlesk a vzbudilo*

[259] Nabídku získal od dr. Wilhelma Boppa.
[260] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 171-172.

obecný zájem […] *bylo chváleno za to, že je plné poezie a skrytých krás, tajemného ohně a krásným odleskem domova".*[261]

Novákův *II. kvartet D dur, op. 35* v provedení Ševčíkova kvarteta měl ve Vídni velký úspěch, seskupení prezentovalo dílo v krátkém čase vícekrát, svědčí o tom dobové kritiky. Dokládá to situace, kdy krátce po vzniku skladby měla kvartet v repertoáru hned tři česká tělesa – Heraldovo kvarteto (Berlín, 1905), České kvarteto (Praha, 1906) a Ševčíkovo kvarteto (Vídeň, 1907). Některým kritikům chyběla absence národního tónu, který byl pro Nováka charakteristický, také se zde podle nich ve skladbě nevyskytoval kontrast. Naopak kladně hodnotili nezvyklou harmonii: *„Komplikovaností harmonie, křížení hlasů, jež mohou být pro posluchače až bolestné, nechybí ani nápadné akordické tvary, jež upřednostňuje mladá vídeňská generace."*[262] Ve Vídni Novák nebyl nováčkem, a proto se v recenzích převážně nachází skladba zasazená do kontextu skladatelovy tvorby. Důvod mohl být ten, že ve městě recenzovalo mnoho vídeňských Čechů. Nejvíce ohlasů Novák získal za znalosti kompozičních trendů, kritici viděli Nováka jako technicky obratného autora, kterému ale občas chybí melodická invence. Zdroje uvádějí, že byl Novák ve Vídni chápán jako vzdělaný pražský skladatel, intelektuál mezi skladateli.

7.2.2. Recepce díla v dobovém anglickém a francouzském tisku

Recepce skladeb v zahraničním tisku se nacházejí v pozůstalosti Vítězslava Nováka uložené v Městském muzeu v Kamenici nad Lipou. Zde je obsáhlý soubor českých a cizojazyčných článků týkajících se Novákových skladeb a jejich provedení z doby skladatelova života. Některé z materiálů shromažďovala po Novákově smrti jeho manželka Marie Nováková. Nejstarší recepcí je anglická kritika z londýnského deníku The Daily Telegraph z 8. května 1907. Nejmenovaný autor píše o koncertu (7. května 1907) Novákova *Kvartetu D Dur, op. 35* ve Stainway Hall. *„The Cathie Quatette se s plným nasazením mládí a hudebnickou vášní snaží udržet světlo komorní hudby zářící. Umělci nás díky včerejšímu koncertu ve Stainway Hall uvedli do pocitu hluboké vděčnosti. Zazněly tři kvartety; ale největší*

[261] KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 172.
[262] Tamtéž, s. 173.

z nich či po všech stránkách nejzajímavější byl Kvartet D dur, op. 35. Vítězslava Nováka – vůdčí osobnosti české školy. Podle programu šlo o jeho první provedení.“[263]

Bohužel z této recepce nevíme, zda autor popisuje první provedení skladby[264] hudebního seskupení nebo první zaznění díla ve Spojeném království. Následně kritik píše: *„První věta označená Largo misterioso je náladová i energická, průzračná, souvisle promyšlená; ústřední téma je zpracováno se zjevnou vynalézavostí. Druhá věta charakterem ‚quasi scherzo‘ je pozoruhodná svou harmonickou důmyslností, pevným rytmickým cítěním a úžasným umem s nímž se čá večerního klidu střídají s vlnami vášnivého vření.* […] *provedení poskytlo poměrně malý prostor ke ‘hledání hnid‘. Snad jen by bylo vhodné slyšet expandování v pomalé větě s větší vahou a rozhodností. Avšak druhá věta byla pojata se vší žádoucí řízností a vervou. Bylo zřejmé, že srdce hudebníků byla v díle hluboce ponořena.“*[265] Pro porovnání Vítězslav Novák ve svých pamětech uvádí: *„Druhého kvartetu se zhrozil kritik z Berliner Tagblattu, že je to dílo přímo misantropické. Ozvaly se v zahraničních kritikách ovšem také hlasy opačné, někdy dokonce velmi pochvalné – například klavírní kvintet byl nazván stěžejním dílem české moderny, švédské kritiky (podle pianisty Friedmana) prohlásily Sonatu Eroicu za nejlepší klavírní skladbu posledních deseti let a po pařížském provedení Tater litovala kritika, že jejich autor je příliš málo ve Francii znám.“*[266]

30. září 1908 byla napsaná kritika ve francouzštině do švýcarského tisku *La tribune de Lausanne*. Recenzent podepsaný zkratkou E. R. hodnotil koncert, při kterém zaznělo kvarteto Flonzaley a klavíristka Mlle Langie. Program obsahoval kromě *Kvintetu a moll, op. 12* také Schumannův kvartet s Bachovou Sonátou *G dur pro dvoje housle a klavír*. Kritik se zaměřoval na hodnocení technicko-interpretační úrovně instrumentalistů. *„Novákův quintette je dílo vysoké hodnoty. Variace na českou milostnou píseň z 15. století, jež tvoří náplň druhé věty (Andante), jsou vskutku vynikající. Dvě allegra nepostrádají života ani půvaby. Snad jen samotnému závěru (Slovácky) by se mohla – i přes jeho originální a doslova strhující rytmus – jiná hrubost. V každém případě tento kvintet nese rysy vznětlivého ducha a velmi svérázného*

---

[263] PEŘINOVÁ, Ludmila. Vítězslav Novák ve francouzském, anglickém a ruském domácím tisku. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 2006, *č. 43-44, s.20.*

[264] Díky Tematického a bibliografického katalogu V. Nováka, jak bylo v předchozí kapitole zmíněno, známe první veřejné provedení Kvartetu D Dur (1905) v listopadu 1905 Heroldovým kvartetem v Berlíně.

[265] PEŘINOVÁ, Ludmila. Vítězslav Novák ve francouzském, anglickém a ruském domácím tisku. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 2006, č. 43-44, s.20.

[266] NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných*. Praha: Supraphon, 1970, s. 124.

hudebního temperamentu.“[267] Naopak Novák popisuje závěr skladby takto: *„Teprve po zájezdu na Slovácko mohl jsem složit správné finále svého klavírního kvintetu. Byl to – abych mluvil s Berliozem – můj „retout a la vie“. Po loučení s milou ve větě prvé, po bolestných variacích věty druhé dostavil se návrat k životu, vyjádřený větou třetí. Odtud ten jásavý její konec. Jedině v tomto znění je celá ta skladba umělecky i autobiograficky pravdivá.“*[268]

[267] PEŘINOVÁ, Ludmila. Vítězslav Novák ve francouzském, anglickém a ruském domácím tisku. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 2006, č. 43-44, s.20.
[268] NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných*. Praha: Supraphon, 1970, s. 95.

8. Závěr

V magisterské diplomové práci se zabýváme kompozičními principy komorní hudby českého skladatele 19. a 20. století Vítězslava Nováka. V dnešní době se Novákova komorní hudba objevuje ojediněle na koncertních programech, proto bylo cílem této práce znovu najít krásu a kvalitu zmíněných děl a pokusit se jí zpopularizovat. Každý milovník hudby nalezne při poslechu mnoho druhů kompozičních inspirací, jež Nováka v průběhu života ovlivnily. Dalším cílem magisterské diplomové práce bylo poukázat na důležitost Novákovy kompoziční školy, díky které vznikla generace skladatelů hudby 20. století, a to z Čech, Slovenska, ale i ze zahraničí. Jak můžeme vidět v předešlých částech o Novákově komorní hudbě, v současnosti není mnoho probádáno.

V první kapitole práce je představen stav bádání, ve kterém objevíme místo výskytu pozůstalosti a soupis podstatných publikací. Také zjistíme, jak málo publikací zabývajících se výhradně komorní tvorbou Vítězslava Nováka bylo vydáno. Druhá kapitola ukazuje nejdůležitější momenty autorova života. Následující kapitola se zabývá Novákovou kompoziční školou a jeho lidským významem. Předkládáme podkapitolu o Novákovi očima jeho studentů, a naopak Novákův pohled na studenty, o nichž svědčí záznamy v tabulce. Ve čtvrté kapitole je popsána spolupráce Vítězslava Nováka s nakladatelstvími, například desetiletá smlouva s vídeňským nakladatelstvím Univerzální edice, díky které se skladatelova tvorba rozšířila do zahraničí. Vzrůst popularity je patrný z úspěšných premiér v cizině, převážně v Rakousku a v Německu. Následující kapitola Kompoziční činnost je nejobsáhlejší a nejdůležitější částí diplomové práce. Tato část se člení na jednotlivé skladatelské období či ovlivnění. Důkazy významu a kvality Novákovy osobnosti nalezneme v analýzách skladeb, například v první větě *Smyčcového kvarteta D dur, op. 35* zkomponované ve formě fugy. Tradičně bychom v první větě hledali sonátovou formu, ale přestože Novák úvodní větu napsal v již zmíněné formě, můžeme zde nalézt sonátové prvky, a to převážně v její finální části. Fugu nalezneme i ve *Smyčcovém kvartetu, op. 66*, někdy chybně označovaného v tónině G dur. Poslední kapitola ukazuje dobovou recepci komorních skladeb Vítězslava Nováka. Zde objevíme recepce nejen na území Česka a Slovenska, ale i Rakouska, Anglie či Francie. V přílohách nalezneme titulní strany skladeb, na kterých spatříme různá nakladatelství, popřípadě Novákův rukopis a další.

9. Resumé

Magisterská diplomová práce se zabývá kompozičními principy komorní hudby Vítězslava Nováka. Na začátku práce si představíme stav bádání a následně i skladatelův život. Třetí kapitola se věnuje Novákově kompoziční škole, která ovlivnila celou generaci skladatelů 20. století. Čtvrtá kapitola poukazuje na spolupráci Nováka s nakladatelstvími. V této části se v podstatném rozsahu dozvíme o spolupráci s vídeňským nakladatelstvím Univerzální edice. Následná část je nejdůležitější a nejrozsáhlejší v diplomové práci. Zabývá se skladatelovou kompoziční činností. Rozdělená je na podkapitoly, a to podle komorní hudby na skladatelská období a inspirace při kompozici. Důkaz zajímavého Novákova komponování nalezneme v jejich analýzách. Poslední kapitola ukazuje následnou recepci Novákových komorních skladeb v Čechách na Slovensku, ale i v zahraničí (Rakousko, Francie a Anglie). Jednotlivé kapitoly této práce, včetně analýz skladeb, dokládají rozmanitost, význam a inspirativnost Novákovy osobnosti vzhledem k vývoji dalších tvůrčích generací.

10. Summary

The master's thesis deals with the compositional principles of Vítězslav Novák's chamber music. At the beginning of the work, we will imagine the state of research and subsequently the composer's life. The third chapter deals with Novák's school of composition, which influenced a whole generation of composers of the 20th century. The fourth chapter points out Novák's cooperation with publishing houses. In this section, we will learn to a significant extent about the cooperation with the Viennese publishing house Universal edition. The following part is the most important and extensive in the thesis. He deals with the composer's compositional activities. It is divided into subchapters, according to chamber music for composing periods and inspiration for composition. Evidence of Novák's interesting composition can be found in their analyses. The last chapter shows the subsequent reception of Novák's chamber compositions in the Czech Republic in Slovakia, but also abroad (Austria, France, and England). The individual chapters of this work, including the analysis of compositions, document the diversity, significance, and inspiration of Novák's personality regarding the development of future creative generations.

11. Resümee

Die Masterarbeit beschäftigt sich mit den kompositorischen Prinzipien der Kammermusik von Vítězslav Novák. Zu Beginn der Arbeit stellen wir uns den Stand der Forschung und anschließend des Lebens der Komponisten vor. Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der Kompositionsschule von Novák, die die ganze Komponistengeneration des 20. Jahrhunderts beeinflusst hat. Das vierte Kapitel weist auf die Zusammenarbeit von Novák mit Verlagen hin. In diesem Abschnitt erfahren wir viel über die Zusammenarbeit mit dem Wiener Verlag Universal-Edition. Der folgende Teil ist der wichtigste und umfangreichste in der ganzen Masterarbeit. Es beschäftigt sich mit der kompositorischen Tätigkeit des Komponisten. Es ist in Unterkapitel nach Kammermusik für die Kompositionsperioden und Inspiration für die Komposition unterteilt. Die Analysen der Musikstücke beweisen die Originalität der Komposition von Novák. Das letzte Kapitel zeigt die spätere Rezeption von Novák‘s Kammerkompositionen in Tschechien, in der Slowakei, aber auch im Ausland (Österreich, Frankreich und England). Die einzelnen Kapitel dieses Werkes, einschließlich der Analyse von Kompositionen, dokumentieren die Vielfalt, Bedeutung und Inspiration von Novák‘s Persönlichkeit im Hinblick auf die Entwicklung zukünftiger kreativer Generationen.

12. Zdroje:

BEK, Mikuláš. Die Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit als der Glaube der musikalischen Moderne. In *Wenn es nicht ‚Österreich gegeben hätte… Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno,* Brno, 1997, s. 187-190.

DAHLHAUS, Carl. *Die Idee der absoluten Musik.* Kassel 1978.

DADLHAUS, Carl. *Zwischen Romantik und Moderne.* München 1974.

DADLHAUS, Carl. Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit. In. *Die Musikforschung*, r. 1988, roč. 41, č. 3, s. 203-213.

FUKAČ, Jiří. De profundis – bod slohové krystalizace. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 113-126.

HELFERT, Vladimír. Česká moderní hudba. In: *Vybrané studie I. – O hudební tvořivosti*. Praha: Supraphon, 1970.

HELFERT, Vladimír – Juraj SOSNAR. Hovory tužkou. In *Knižnice hudebních rozhledů*, Praha, 1956, roč. II, sv.4.

HOLZKNECHT, Václav. *Národní umělec Vítězslav Novák.* Praha: Ministerstvo informací, 1948.

HOFFMEISTER, Karel. *Tvorba V. Nováka z let 1941-1948.* Praha, 1949.

HURNÍK, Ilja. Novákova škola – škola tvůrčí etiky. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 242.

JANEČEK, Karel. *Tvorba a tvůrci: úvahy, eseje, studie, poznámky*. Praha: Panton, 1968.

KŘÍSTKOVÁ, Jana. *Vítězslav Novák: (1870-1949): bibliografie.* Ostrava: Knihovna města Ostravy, 1970.

KŘUPKOVÁ, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.

KUBÁŇ, Josef. Vítězslav Novák a pražská konzervatoř. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 191-202.

LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: život a dílo.* Praha: Československá akademie věd, 1964.

MOYZES, Alexander. Vítězslav Novák a slovenská hudba. In *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky.* Praha 1932, s. 322-326.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *V. Novák – studie a kritiky.* Praha, 1921.

NOVÁK, Vítězslav a Antonín SRBA. *Vítězslav Novák: studie a vzpomínky.* Praha: Osvětový klub, 1932.

NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných.* Praha: Supraphon, 1970.

NOVÁK, Vítězslav, Miloš SCHNIERER a Ludmila PEŘINOVÁ. *Vítězslav Novák: tematický a bibliografický katalog.* Praha: Editio Praga, 1999.

NOVÁK, Vítězslav. *Vítězslav Novák o sobě a o jiných*. Kniha první. Praha: Jos. R. Vilímek, 1946.

NOVÁK, Vítězslav, KŘUPKOVÁ, Lenka, ed. *Vítězslav Novák – Universal Edition Wien: korespondence 1910-1935.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007.

PECK, Eduard. *Valašské národní písně a říkadla.* Brno, 1884.

POUZAROVÁ, Vlasta. *Literatura a hudební dílo Vítězslava Nováka: výběrová bibliografie.* České Budějovice: Krajská knihovna, 1970.

ROSEN, Charles. *The Romantic Generation.* Cambridge, 1995.

SCHNIERER, Miloš. Vítězslav Novák a Skuteč. In *Sborník Památníku Vítězslava Nováka č. 1*. Skuteč, 1985, s. 7–11.

SCHNIERER, Miloš. *Vítězslav Novák – Mitbegründer der tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts*. Brno: Společnost Vítězslava Nováka, 1989.

SCHNIERER, Miloš. *Svět orchestru 20. století.* [Díl] 1. Brno: M a M, 1995.

SMOLKA, Jaroslav. Fuga v tvorbě Vítězslava Nováka. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 43-62.

SMOLKA, Jaroslav. *Fuga v české hudbě.* Praha: Panton, 1987.

ŠKAPCOVÁ, Tatiana a Jakub FILIP, ed. *Česká a slovenská hudba 20. století: studentská muzikologická konference: Brno, Ústav hudební vědy FF MU, středa 14. listopadu 2018.* Praha: Powerprint, 2019.

ŠOUREK, Otakar. Novákova tvorba komorní. In SRBA, Antonín. *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky.* Praha 1932, s. 150-169.

ŠTĚDROŇ, Bohumír a Karel PADRTA, ed. *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972.

ŠTĚDROŇ, Bohumír. *Vítězslav Novák a Brno*. V Praze: Osvětový klub, 1941.

ŠTĚPÁN, Václav. *Novák a Suk.* V Praze: Hudební matice Umělecké besedy, 1945.

TROJAN, Jan. Moravská lidová píseň v díle Vítězslava Nováka. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 149-174.

TROJANOVÁ, Jaromíra. *Vítězslav Novák: (5.12.1870-18.7.1949): soupis díla z fondů SVK [v Brně].* Brno: Státní vědecká knihovna, 1980.

VOGEL, Jaroslav. Vzpomínka žáka a interpreta. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 197, s. 252-253.

VOLEK, Jaroslav. Vítězslav Novák – „osová“ osobnost české moderní hudby. In *Struktura a osobnosti hudby.* Praha, 1988, s. 224-242.

WÖRNER, K. H. *Das Zeitalter der Thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik.* Regensburg, 1964.

TVRDOŇ, Josef. Novák a naše zamyslenie nad česko-slovenskou vzájemnosťou. In *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 15-20.

ČERNUŠÁK, Gracian. Trojan, Václav [heslo]. In: ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDROŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 2,* M-Ž. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 792-793.

Prameny

Národní muzeum – České muzeum hudby – pozůstalost pod signaturou S 143

Městské muzeum ve Skutči

Městské muzeum Kamenice nad Lipou

Periodika

BALLO, Ivan. Novák a slovenská tradícia v českom umení. In *Tempo*, 1930, roč. 10, č. 3-5, s. 120-123.

HEJDA, F. K. Klavírní kvartet c moll. *Dalibor*, r. 1893, roč. 15, č. 48, s. 378-380.

HRŮŠOVSKÝ, Ivan. Situácia slovenskej hudobnej kultury v roku 1939-1948. In *Slovenská hudba*, 1968, roč. 12, č. 6, s. 162-167.

HURNÍK, Ilja. Návrat k Novákovi. *Hudební rozhledy*, 1970, roč. 23, s. 304.

KOŽUŠNÍČEK, Ladislav. Bouře. *Moravské hudební noviny*, 1910-1911, roč. 2, s. 4.

KRESÁNEK, Josef. O Novákovi po skúsenostiach z jubilejního roku. In *Slovenská hudba*, 1971, roč. 15, č. 6-7, s. 217-220.

KRESÁNEK, Josef. Vítězslav Novák. In *Slovenská hudba*, 1959, roč. 3, č. 6-7, s. 335-338.

NOVÁK, Vítězslav. Vítězslav Novák o svém třetím smyčcovém kvartetu. In *Rytmus*, r. 1939, roč. IV, č. 5, s. 29-30.

PICKA, František. Novák. V. – Trio pro klavír, housle a violoncello, *Dalibor*, r. 1893, roč. 15, č. 44-48, s. 346, 361-2, 337-378.

Hudební periodika

Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka

BÄR, Ute. Úvahy nad tvorbou smyčcových kvartetů Vítězslava Nováka. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka,* 1992, č. 20, s. 30–36.

DEVÁTÝ, Antonín. Vítězslav Novák ve vzpomínkách Antonína Devátého, *Zprávy Společnosti Vítězslava* Nováka, 1983, č. 3, s. 13-18.

ČERVINKOVÁ, Blanka. Výběrová bibliografie Vítězslava Nováka. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1987, č. 9, s. 30–31.

FUKAČ, Jiří. Novákova doba musí ještě přijít. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1989, č. 15, s. 23-32.

FUKAČ, Jiří. Novákovská recepce – dnes a zítra. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1982, č. 2, s. 4.

FUKAČ, Jiří. Význam Vítězslava Nováka pro českou hudbu. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1990, č. 17, s. 10-20.

HRŮŠOVSKÝ, Ivan. K problematike vplyvu Vítězslava Nováka na slovenskou hudbu. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1992, č. 22, s. 21-25.

KŘUPKOVÁ, Lenka. Violoncellová sonáta. Novákova II. moderna. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 2003, č. 41, s. 14–25.

MOYZES, Alexander. Projev předsedy Společnosti V. Nováka nár. umělce prof. Alexandra Moyzese. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1982, č. 1, s. 11-16.

PEŘINOVÁ, Ludmila. K pozůstalosti Vítězslava Nováka v archivu Vlastivědného muzea v Kamenici vad Lipou. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka,*1996, č. 27, s. 9-12.

PEŘINOVÁ, Ludmila. Novákovská sbírka ve Vlastivědném muzeu Kamenice nad Lipou. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka,* 2002, č. 36, s. 3-6.

PEŘINOVÁ, Ludmila. Vítězslav Novák ve francouzském, anglickém a ruském dobovém tisku. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 2006, č. 43–44, s. 20–27.

PETRŽELKA, Ivan. Vítězslav Novák a český hudební folklór. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1994, č. 23, s. 18–40.

PETRŽELKA, Ivan. Vítězslav Novák a český hudební folklór. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1994, č. 24, s. 25–33.

SEDLÁČEK, Marek. Pedagogická činnost Vítězslava Nováka ve světle vzpomínek jeho žáků a kolegů. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka,* 2006, č. 43–44, s. 39–46.

SCNIERER, Miloš. Dílo Vítězslava Nováka jako součást tvůrčího folklorismu. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka,* 1982, č. 2, s. 9–13.

SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. I. Bohatá historie – nejen české hudby počátku století. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1985, č. 6, s. 19-27.

SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. II. Živá přítomnost české a slovenské hudební kultury. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1986, č. 7, s. 4-14.

SCNIERER, Miloš. Kompoziční škola Vítězslava Nováka. III. Pokus o stylovou sumarizaci dědictví. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1989, č. 8, s. 8-15.

SCNIERER, Miloš. Ke korespondenci Novákova studentského mládí. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1993, č. 21, s. 6-14.

SCHNIERER, Miloš. Národní umělec František Jílek jako novákovský interpret. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka,* 1987, č. 10, s. 31–36.

SCHNIERER, Miloš. K teoretickým a myšlenkovým základům kompoziční školy Vítězslava Nováka. Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka, 2002, č. 40, s. 8–13.

SCHNIERER, Miloš. Novákovské premiéry v dobovém domácím tisku. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 2006, č. 43–44, s. 11–19.

ZOUHAR, Zdeněk. Brněnští žáci Vítězslava Nováka. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1999, č. 33, s. 19-23.

TROJAN, Jan. V. Novák a Morava. *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, r. 1989, č. 15, s. 40-46.

Opus musicum

KŘUPKOVÁ, Lenka. Moravismy v tvorbě Vítězslava Nováka a jejich hodnocení. *Opus musicum* 36, 2004, č. 6, s. 2–5.

OČENÁŠ, Andrej. Jsem žákem Vítězslava Nováka. *Opus musicum* 12, 1980, č. 5, s. 135–137.

PEČMAN, Rudolf. S Iljou Hurníkem o Vítězslavu Novákovi. *Opus musicum* 12, 1980, č. 5, s. 157–159.

SCHNIERER, Miloš. Odkaz Vítězslava Nováka ve světle pramenů a literatury, *Opus musicum* 12, 1980, č. 2, s. I.

SCHNIERER, Miloš. Vítězslav Novák – neznámý. Několik poznámek ke korespondenci národního umělce Vítězslava Nováka. *Opus musicum* 12, 1980, č. 5, s. 153–156.

SCHNIERER, Miloš. Vztahy Vítězslava Nováka k vídeňskému nakladatelství. *Opus musicum* 10, 1969, č. 1, s. 289-293.

ŠTĚDROŇ, Miloš. Vítězslav Novák. Typologická reflexe. *Opis musicum* 12, 1980, č. 5, s. 151-152.

SOUČKOVÁ, Markéta: Moravská lidová poezie. Věčná (i vděčná) inspirace Vítězslava Nováka. *Opus musicum* 34, 2002, č. 6, s. 16–24.

Elektronické zdroje.

ADAMOVÁ, Silvie. Axman Emil [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 17. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1208 >.

JASANSKÁ, Martina. *Specifika interpretace houslových partů v komorní tvorbě Vítězslava Nováka* [online]. Brno, 2019 [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: https://theses.cz/id/ur5uiv/. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta. Vedoucí práce PhDr. Petr Lyko, Ph.D. et Ph.D.

PIVODA, Ondřej. *Bouře Vítězslava Nováka. Otázky geneze, žánru a recepce* [online]. Brno, 2017 [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/gf6y9/. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Lubomír SPURNÝ

REITTEREROVÁ, Vlasta – SPURNÝ, Lubomír. Alois Hába [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 17. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3584 >.

SCHNIERER, Miloš. *V. Novák, život a dílo* [online]. c2016, poslední revize 2017 [cit. 19. 10. 2021]. Dostupné z: < http://vitezslavnovak.cz/zivot-a-dilo/d-1015/p1=1024 >.

STEINMETZ, Karel: Ilja Hurník [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 15. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4979 >.

SÝKORA, Pavel. Vítězslav Novák [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 19. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=2207 >.

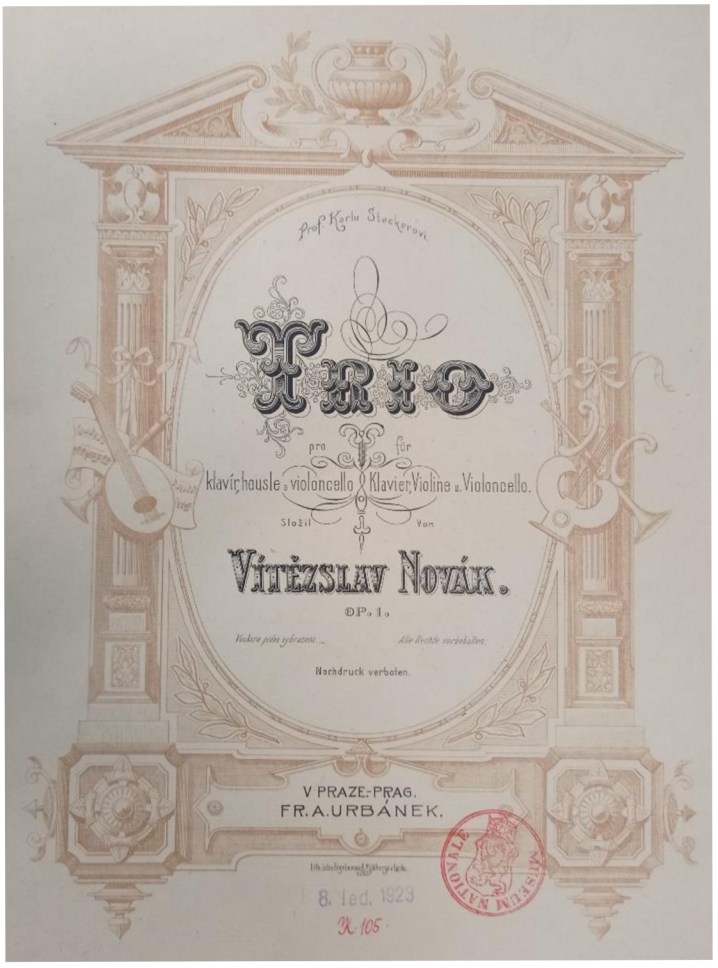
SÝKORA, Pavel. Iša Krejčí [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 16. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1977 >.

ŠEDOVÁ, Iveta. František Jílek [heslo]. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [Cit. 15. 10. 2021]. Dostupné z: < https://www.ceskyhudebnislovnik.cz/slovnik/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7388 >.

VESELÁ, Terezie. *Česká violoncellová literatura přelomu 19. a 20. století* [online]. Brno, 2013 [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/m8so9/ . Diplomová práce. Masarykova univerzita, Přírodovědecká fakulta. Vedoucí práce Michal KOŠUT.

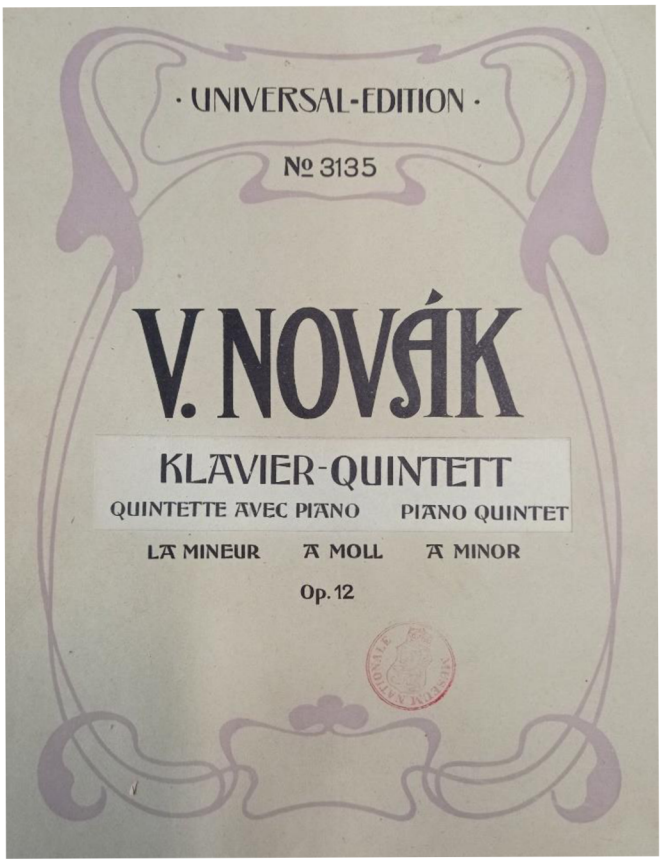
VOJTOVÁ, Barbora. *Folklórní inspirace v díle Vítězslava Nováka v letech 1870-1940* [online]. Brno, 2008 [cit. 2021-10-10]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/famx9/ . Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Lubomír SPURNÝ.

13. Přílohy



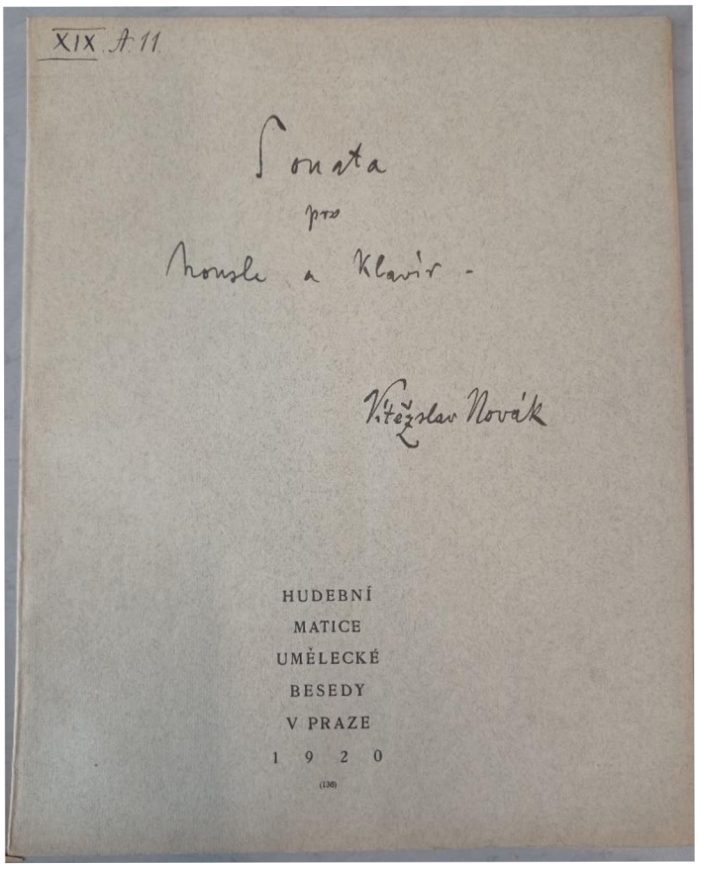
Příloha 1: Titulní strana *Klavírního tria g moll, op.1*,

zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura XIX. B.118.



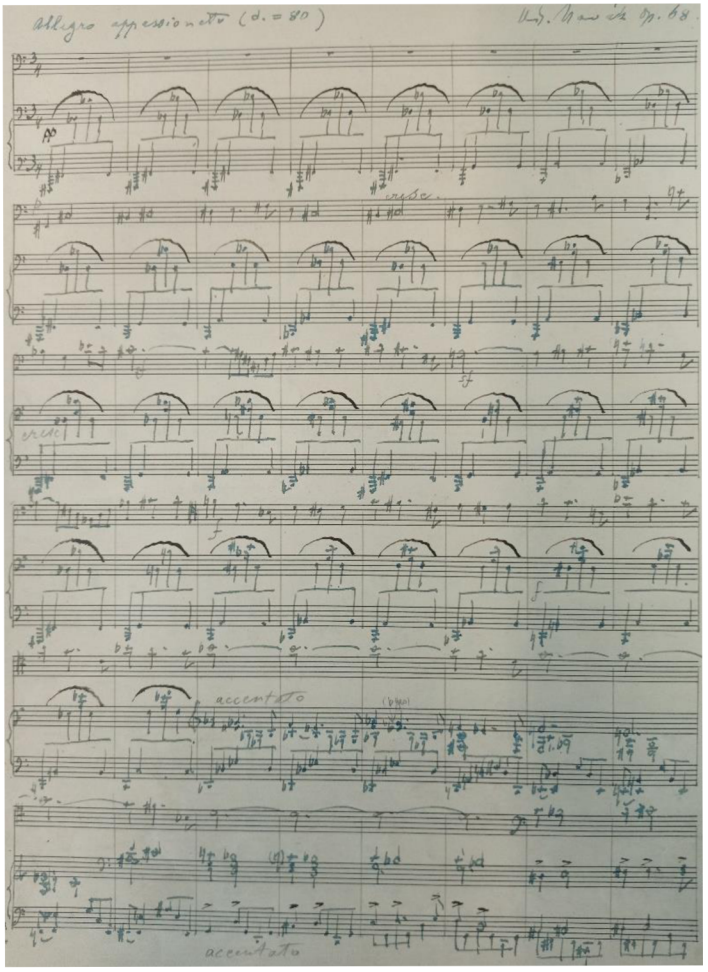
Příloha 2: Titulní strana *Klavírního kvintetu a moll, op. 12*,

zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura XIX. A. 103.



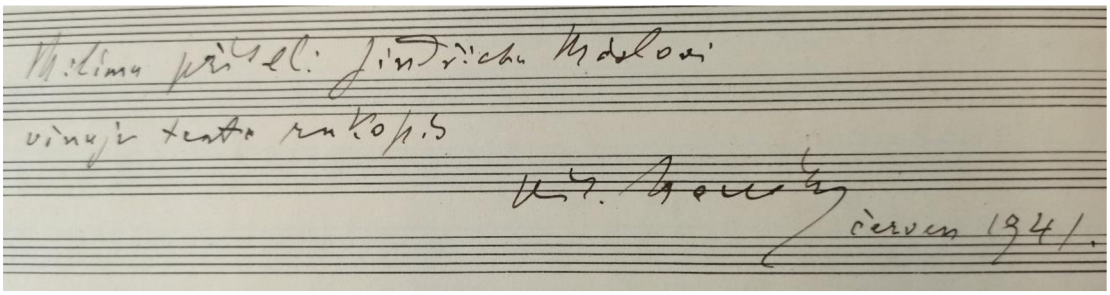
Příloha 3: Titulní strana *Sonáty d moll pro housle a klavír* (původní označení opus 1) s Novákovým rukopisem,

zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura XIX. A. 11.



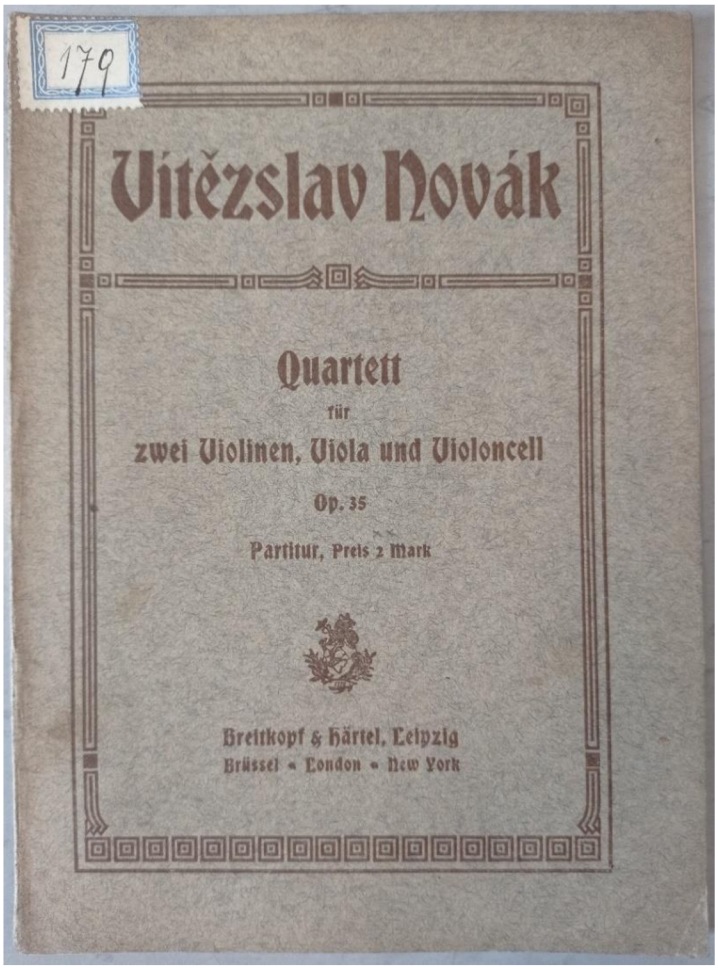
Příloha 4: Novákův autograf z 26. 6. 1941 *Sonáty pro violoncello a klavír, op.68*, na obrázku se nachází první strana skladby.

zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura S 143, inv. č. 524.



Příloha 5: Novákova dedikace skladby Sonáty pro violoncello a klavír, op. 68. *„Milému příteli Jindřichu Máslovi věnuje tento rukopis Vít. Novák, červen 1941.“*

zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura S 143, inv. č. 524.



Příloha 6: Titulní strana Smyčcového kvartetu D dur, op.35,

zdroj: Národní muzeum – České muzeum hudby, signatura IV. D.179.

Příloha 7: Vítězslav Novák s některými svými žáky před pražskou konzervatoří. Zleva: V. Kaprálová, J. Cikker, V. Novák, J. Řídký, F. Vrána, fotografie pořízená kolem roku 1936, zdroj: ŠTĚDROŇ, Bohumír a Karel PADRTA, ed. *Národní umělec Vítězslav Novák: studie a vzpomínky k 100. výročí narození.* České Budějovice: Jihočes. muzeum, 1972, s. 306.