

Moje sedmiměsíční působení v České filharmonii mi poskytlo výhled do života symfonického orchestru, jakého bych nikdy jindy za žádných jiných podmínek nebyl uzřel. Bylo mi původně nabídnuto pevné angažmá, které jsem však nepřijal proto, poněvadž jsem nehodlal v Č. f. zůstatí trvale.

Přijal jsem tudíž místo stálé výpomocné síly jako zástupce koncertního mistra pro dechový nástroj hoboj. Z ohledu ke starším kolegům jsem se sám šéfovi Talichovi nabídl, že budu hrát druhý hoboj, abych nezdržoval postup druhého hobojisty. Talich však rozhodl, abychom se vystřídalí u prvního nástroje vždy 1. každého měsíce pro celý další měsíc.

Vedle vlastní služby koncertní jsem si všímal bedlivě celé orchestrální mašinerie a ovšem i dirigentů. Došel jsem ku komparaci zdánlivě výstřední avšak pravdivé:

Orchestr jest právě tolik jako závodní kůň, který dobře rozezná kvalitu jezdce. Kůň špatného jezdce prostě shodí, pod dobrým jezdce dělá divy. Orchestr špatného dirigenta neshodí jen ze společenských důvodů, ač jsem přesvědčen, že by to jinak bez otálení provedl. Tentýž orchestr, který pod výborným dirigentem podá abnormálně znamenitý výkon, pod špatným vůdcem může hrát podprůměrně. Toliko silný jedinec dovede upoutati a soustřediti 80 hlav k veliké umělecké práci. Byl jsem sám svědkem výkonů světové úrovně i zase výkonů nemohoucích se vyrovnati výkonu vojenské hudby. Zdánlivě může býti obviňován orchestr, že jest jeho povinností, aby pod každým vůdcem podal stejný výkon. Říká se, že není důstojno orchestru České filharmonie hrát špatně. Orchestr je si toho dobře vědom, ale nemůže si pomoci. I ti nejvážnější členové, kteří jsou posledního názoru, pod špatně vedenou taktovkou ochabují ve výkonu a jsou naposledy strženi mdlou náladou celku a jsou schopni dopustiti se nejhrubších chyb intonačních i rytmických.

Za mého pobytu v orchestru Č. filharmonie vystřídaló se celkem 20 dirigentů, z nichž československých 14 a cizinců 6. Naši: Bednář, Dědeček, Herle, Chalabala, Jeremiáš, Jiráek, Manzer, Nedbal, Řídký, Scheidler, Stupka, Széll, Špindra, Talich. Cizí: Busch, Gaillard, Malko Rukavina, Steinberg, Walter.

Z těchto jmenovaných jsem nezastihl toliko Bednáře a Steinberga pro střídání s druhým kolegou. Hrál jsem tudíž pod 18 dirigenty a mohu říci přímo, že jsem je také poznal. Vždyť měl každý z nich několik zkoušek a někteří i několik koncertů. Kvality těchto 17 dirigentů jsou úžasně rozdílné. Na jedné straně jsou mezi nimi vůdcové přímo geniální a na druhé kapelníčkí schopností minimálních. Nemohu zde rozebrati jednoho po druhém; omezím se toliko na několik zjevů nejvýznamnějších.

Tedy především z cizinců Nikolaj Malko, o němž jde orchestrálním světem pražským pověst, že není z nejlepších ruských dirigentů, že takových Malků tam běhá na sta. Já sám osobně tomu nevěřím. Hrál jsem pod Malkem celkem třikráte. Když jsem do Filharmonie přišel, byl tu Malko již zdomácnělý. V tu dobu jezdil Talich do Švédska vždy na delší dobu. Nikdy však orchestr neuspořádal takové uvítání svému vlastnímu „tátovi“, jak se rád Talich nazýval, jako Malkovi. Malko jest u orchestru Č.f. neobyčejně oblíben. Jak získal svoji oblibu. Především jako umělec. Přišel a ihned jakmile vzal taktovku do ruky, získal si respekt celého ensemblu. Malko především ovládá do posledního puntíku reprodukovanou partituru. Nepoukazuji na to proto, že snad M. dává vše i ve zkoušlách zpaměti. Vždyť jsme byli svědky dirigentského výkonu zpaměti, při kterém se dirigent zřejmě vezl s orchestrem, nástupy ukazoval až po nástupu nástroje, změny tempa až po změně vlastní (jde o Dvořákovu Novosvětskou – dílo ve své struktuře ne nepřístupné). Malko používá partitury jen k orientaci formální. Zná ji nejen melodicky, nýbrž často i instrumentačně a harmonicky. Každá rytmicky špatně zahraná skupinka je jím ihned opravena zazpíváním. Malko je dirigentem zvuku, tj. dynamické plastiky a nástrojové barvy. Malko se mazlí s barvou. Opájí se jejími efekty a dociluje tak úžasných kontrastů. Malko nedbá někdy dynamických předpisů partitury, avšak nikdy ne v neprospěch reprodukováné skladby. Je-li předepsáno vertikálně piano v celém orchestru a jeden nástroj má při tom vedoucí hlas, nařizuje Malko opravu v tom smyslu, že vedoucí nástroj hraje piano espressivo, ostatní potom pianissimo molto. Jde-li o homofonii, činí tak šmahem, jde-li o polyfonii, přemýšlí, který hlas vedle hlasu vedoucího jest nejdůležitější, a dá mu v úměrné síle k hlasu prvnímu plně zazníti. Malko naprosto nesnese šed' zvuku. Vše musí zníti i v největším pianissimu. Dovede desetkrát vrátit totéž místo, aby dostal reprodukci své vlastní představy. Malko miluje dechové nástroje, nikdy však jim nedovolí v solových partiích forsírování tónu a přehlušování zase na úkor jiných nástrojů doprovázejících. Právě tak je tomu u nástrojů bicích. Celek potom na Malkovo přání dává dynamicky úžasně fortissimo; toto však nikdy nezní sprostě drsně, jest vždy změkčeno tak zvláště, nesrovnatelně. Malko vyžaduje stříbro tonů trumpet a pozounů, nikdy však vojenskou drsnost a sprostotu. Rohy mu musí zníti měkce, sametově. Smyčce u Malka hrají zcela zvláštní roli v pianissimech. Slyšíme hedvábí. Ve forte svoji měkkou sytostí kulatí zvuk dechů a tympanů. Formální koncepce Malkova neliší se celkem od této u jiných věhlasných dirigentů. V tempech se celkem přidržuje předpisu partitury, ač rád přináší, zejména do děl německých, slovanské zabarvení melancholie. Mohu říci, že tato poslední vlastnost jest pro obecnost snad jakýsi ústupek, poněvadž působí až příliš smyslně a opájí ducha

posluchačova. Na štěstí Malko však nepoužívá tohoto romantického kouzla příliš často a tím nezkrusuje celkový dojem reprodukováných partitur.

O Malkově gestu – vzor dirigentského gesta. Malkova ruka jest nesmírně lehká, dovede vystihnouti a vykreslití všechnu graciezní pohyb technických pasáží, dovede však též velmi závažně „zabratí“ ve fortissimu. Jeho akcenty ve forte jsou hromové, v pianissimu jakoby vánek dýchá na tvář posluchače. Zajímavá jest jeho příprava k pianissimovému nasazení dřev nebo žesťů, nebo obou těchto skupin dohromady. Pozorná příprava – klid – lehké zvednutí obou rukou k předtaktí a přitom vdech. V zápětí následuje měkká ale rychlá důrazná doba, na níž se okamžitě ozve akord, podobný jemňounkému nasazení varhan. Při vdechu Malkově dýchne celý dechový orchestr a tím nejlépe docílí soulad v nástupu celku. Malko ve zkoušce tento proces opakuje vždy mnohokrát, až si celý ensemble bezpečně zvykne.

Vystupování Malkovo k orchestru jest výborné. Žádnou chybu nevytýká Malko prudce. Nikdy nikdo od M. neslyšel urážku (jaký protějšek má Malko v neméně znamenitém dirigentu Molinarim). Samý úsměv, ale také samá práce. Orchester proto Malka zbožňuje. „Aplauduje-li dirigentovi orchestru, je to proň největší vyznamenání“, tak se vyslovilo několik znamenitých vůdců orchestru. Malkovi se to u nás stalo ve Filharmonii i v Národním divadle.

Imned za Malka, spíše jako protějšek, postavím Václava Talicha. V. T. stejně jako Malko není typ konstruktivní (*tužkou nadepsáno objektivní*). Reprodukce Talichovy dýchají také slovanskou vřelostí a bujnou životností. Je však na nich stín úzkosti, jehož původ dlužno hledati v tom, že vše to, co Malko dociluje úsměvem a přívětivostí, dociluje někdy Talich svou šéfovskou autoritou. Nebudu zde nic zapíratí a řeknu přímo: Václav Talich nebyl a není oblíben u orchestru České Filharmonie. Orchesterální hráči nezapomínají a neodpouštějí lehce. Je pravda, že Václav Talich vystavěl Filharmonii; to znamená že bez něho nebyl by dnes tento orchestr na té výši, na jaké se nyní nalézá, ale jest také pravda, že Filharmonie udělala Talicha. Talich býval houslistou, vyšel z orchestru a Filharmonie mu poskytla možnost, aby se vychoval ve znamenitého a vynikajícího dirigenta. Talich však zapomněl, zdá se, na tyto okolnosti. Začal být bezohledný a nemohl-li docílití svých ideálních uměleckých představ, začal být nespokojený a podrážděný. Pak pomalu začal orchestr opouštětí, až naposledy přijal, po několikaletém předběžném operním hostování, engažmá v cizině. – To vše zdánlivě sem nepatří, mám mluvití jen o dirigentu, reprodukčním umělci. Musím to však říci, mluvím-li o dirigentu Talichovi speciálně, poněvadž to mělo velký vliv na výkonnost orchestru a na jeho reprodukční úroveň. Talich sám rozšířil po převratu malý

orchestr Č.F. na 80ti členné těleso, vycvičil je tak, že mohlo záhy konkurovati s nejlepšími orchestry světa. Zase však Talich zasadil sám první rány své vlastní budově, svému vlastnímu ideálu. Desorientace programová a pozdější odjezdy Talichovy do ciziny způsobily pokles návštěvy filharmonických koncertů. – Na omluvu Talichovu lze uvést jeho nervovou chorobu. Touto však trpělo vše.

Nyní pohovořím o Talichovi tak, jak jsem jej poznal já z vlastní zkušenosti.

Veliká inteligence Talichova zároveň s velikou fantasií uměleckou dávala mu možnost velikého odstiňování vlastních představ. Viděli jsme to při zkouškách. Talich pracoval velmi pečlivě. Snažil se vypracovati hrané skladby do nejmenších detailů. Ani jeden dirigent nebyl zas tak přísný v detailech jako V. Talich. Při tom mu ovšem celek také neunikal. Stále měl na mysli koncepci celého díla a stále na ni poukazoval. Někdy se mu však stalo, že v detailu přestřelil a tu vyžadoval prostě nemožné. To mělo ovšem za následek znervoznění na obou stranách. Talich ztrácel klid vždy první. Orchester ovšem se snažil s největším úsilím vyhověti dirigentovi, ale marně. Stačila někdy úžasná maličkost k výbuchu. Tu již však byla dusná nálada, pracovalo se těžce, jednotlivci se báli, aby se proti nim neobrátil Talichův hněv, aby si na ně nezasedl, jak se v orchestru říkalo. A obyčejně se takovému postiženci vedlo velmi zle; byl nucen sám nesčíslněkrát vybranou frází opakovat a to obyčejně nevedlo ke zlepšení, nýbrž k zhoršení, poněvadž takový postiženec viděl před sebou jen rozčileného Talicha, dostal trému a byl konec. Tu je kontrast proti Malkovi. Zde klid, každý vše lehce přinesl, bez obav, že bude za chybu napaden. Lze ovšem Talicha omluviti opět ně nemocí, ale orchestr má také nervy a také může onemocnět, je-li takto napínán.

Představy Talichovy jinak byly velkolepé, zvláště dával-li Dvořáka, Suka či Nováka. Jeho Dvořákova d moll symfonie, nebo Novákův Pan, Sukův Asrael jsou vrcholy reprodukce. Tyto partitury Talich nejbezpečněji ovládal a můžeme říci, že nejen reprodukoval, nýbrž on jimi přímo žil; to byla jeho doména, jeho láska. Zde se mohla nejvíce vybiti jeho vášeň a smyslovost. Talich byl sice bezohledný vůči orchestru, byl však bezohledný také k sobě. V práci neznal odpočinku.

Jeho dirigentská dikce, tj. gesto, jest neobyčejně zřetelná. Odstíny se jen hemží. Talich dovede svou představu gestem naznačit. Jeho gesto je sugestivně strhující. Celkem vzato Talich ovládá orchestr dokonale. Žel bohu svoji nelibost dovede naznačiti rysem tváře i při koncertě a tím deprimuje hrající těleso. Snad si toho není sám ani vědom. Výkon orchestru v takových momentech náhle klesne a tu mnoho nechybí k úplnému rozpadu.

Jest však naprosto nutno Talicha počítati k našim nejlepším soudobým dirigentům.

Z Němců Bruno Walter, světový dirigent, pod ním jsem hrál Beethovenova Egmonta, Symfonii I. a III. Eroiku, zase není vyloženě konstruktivní typ. Jest ovšem daleko konstruktivnější, než oba shora jmenovaní dirigenti, ale přece jen si dovoluje proti partituře některé úchytky. A zase se mu jedná o větší působivost díla na posluchače.

Bruno W. nemá ve zkoušce před sebou nic než orchestr, tj. žádný pult, žádnou partituru. Sedí na židli a s úsměvem pracuje. Šetří gesto, nic zbytečně, u tohoto dirigenta hraje pohled větší roli než nevím jaké gesto. Ne že by se snad jen díval; on diriguje, a když je to třeba, i velmi výrazně. Chci říci, že hráč čte ve zraku Waltrově jeho přání, jeho cíle. Walter buduje dílo po jeho formální i zvukové stránce rovnoměrně, t.j. nepotlačuje jednu stránku pro druhou. Ovšem věnuje se zvuku neobyčejně, hledí na jednotu celku, právě tak jako na čistotu znějící linie. Myslím tu zpěvnost. Walter se dovede i Beethovenem opájet a vidí v něm spíše romantika, či impresionistu, než klasika. Přesto však jeho Beethoven je velký Beethoven a neztrácí tím ničeho. Plastika dynamická jest také jemu samozřejmá. Každé sebe menší solíčko musí mít kol sebe místo, nic je nesmí rušit. Walter vede hráče od noty k notě, nikomu jinému nedovolí se uplatnit, než tomu nejdůležitějšímu. V tutti ovšem uplatní smysl pro pružnost zvuku celého orchestru. Vše je stále napjato jako luk ku střelbě a přece se hraje lehce, řekl bych radostně. Sám říká o choulostivých místech v nasazení: volně, ne úzkostlivě, vše musí znít, ne jen něco. Co jsme u Talicha zkusili úzkostí o pianissima, aby tón vůbec přišel, neb byl-li již nasazen, aby neulítl. U dechového nástroje princip nasazení zcela jiný než u smyčce. Jedna žíně lehce nadnášena na struně stačí, aby ji rozechvěla k tónu sotva slyšitelnému, kdežto dechový nástroj obsahuje vzduchový sloupec, který musí být rozechvěn najednou, aby se vůbec ton ozval. Je tu i v pp. přes jen přesná hranice, kdy ton spustí, či zanikne; u smyčcového nástroje to může být ton a již to nemusí být ton. Walter toto vše dokonale ovládá a proto není divu, že nevyžaduje nemožné.

Jeho paměť jest úžasně bezpečná. Každý sebe menší nástup každému ukáže, každý mu podléhá, každý je úplně v jeho moci. Je zajímavé, že Walter jde s gestem napřed, orchestr rozeznívá opožděně. Tento zvyk je u Němců běžný a záleží úplně na zvyku. Česká Filh. hraje obojím způsobem: současně i pozadu. Lze již ze způsobu předtaktí ihned souditi, kterého způsobu dirigent užívá.

Georg Széll, chef opery pražského německého divadla, jest také obdivuhodný svou pamětí. Nediriguje sice bez partitury, ani při koncertě, ale ovládá hrané autory naprosto dokonale. Jest neobyčejný sluchař, jak se říká v žargonu muzikantském. Pamatuji se, jak přišel na intonační chybu v pasáži fagotového partu jedné repertoární skladby Č.F., kterou ještě nikdo před ním nepoznal. Tento dirigent věnuje se opět zvukové kultuře, jest však již konstruktivněji založen. Staví svoje reprodukce na textu partitur, nepřidává svých vlastních představ. Jde však po povrchu partitury právě tak, jako do její hloubky. Hledá smysl každé skladby a snaží (se) jej pokud možná věrně vystihnouti. Jeho reprodukce jsou přesné, vyříbené, usilující o věrnost představy autora.

Gesto toho(*to*) dirigenta jest poněkud těžkopádnější, avšak celkem to nemá na reprodukci vlivu. Těžkopádné zdá se být vlastně proto, že Széll používá vůbec delšího gesta a tím ovšem zejména v rychlých větách se toto stává rozmáčnější.

Jeho epizodu si dovolím uvést takto:

Je po 4hodinové zkoušce České Filharmonie. Orchester se rozešel, zůstane jen Széll a 1. hobojska Děda. Koncertní mistr zkouší nějaký hobojský part mozartovský, Széll pomalu jde ke klavíru a počne doprovázeti bezvadně z paměti, a zastupuje tak celý orchestr. Dohrají; několik členů se vrátí a tu Széll usedne znovu ke klavíru a začne Straussova Enšpíglova šibalství, hraje z paměti celou tak komplikovanou partituru úžasně bravurně a pianisticky přesně. A to prosím po 4hodinové námaze, za kteroužto dobu může se fysicky důkladně unaviti. Není divu, že pak orchestr má absolutní důvěru k takovému dirigentu, který bezpečně ovládá do poslední noty partituru dříve, nežli zvedl taktovku.

Doufám, že nebude nezajímavě se po čase vrátiti k dirigentské otázce divadelní. Přijal jsem nyní zase místo výpomocného 1. hoboisty v orchestru státní opery, abych tak získal nových zkušeností a mohl je uplatniti také na poli kritickém.

*Přepis 29 stran rukopisu*

*Pozn: Dr. Václav Smetáček*

*výpomocný člen ČF (1. a 2. hobojska) 1. 9. 1930–1. 4. 1931*

*řádný člen ČF (1. hobojska) 1. 11. 1931–15. 7. 1933*