

MARTIN
KUČERA

DRAMA DIRIGENTA
JAROSLAV KROMBHOLC
V OSIDLECH DOBY

KAROLINUM



Drama dirigenta

Martin Kučera

Recenzovali:

PhDr. Jiří Křestřan, CSc.

PhDr. Jiří Štílec starší

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Redakce Adéla Petruželková

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

Na obálce je použita fotografie z archivního fondu Jaroslava Krombholce uloženého v Českém muzeu hudby.

© Univerzita Karlova, 2018

© Martin Kučera, 2018; Bohumil Karásek – heirs (s. 498–501)

Epilogue © Jiří Štílec st.

ISBN 978-80-246-3804-1

ISBN 978-80-246-3985-7 (online : pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2018

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz



Tereze G.,
světlu v mém životě

[...] jestliže odpustíte lidem jejich přestoupení,
i vám odpustí váš nebeský Otec. [...]
Nesudte, abyste nebyli souzeni. Neboť jakým
soudem soudíte, takovým budete souzeni,
a jakou měrou měříte, takovou Bůh naměří vám.
(Mt 6,14; 7,1-2)

*To nadané veliké dítě, o něž ses celý život strachovala
a musela přihlížet, jak si téměř systematicky ničí zdraví
a ukracuje život, bylo přece jenom osobnost, která lidem
dala mnoho štěstí a krásy.*
(Z kondolenčního dopisu MUDr. Jany Albertové, 27. 7. 1983)

*Jedním z podstatných momentů existenciální situace
člověka je uvězněnost v kontextu vlastní doby.*
(Bohumír Janát, 1998)

Kniha vychází ke 100. výročí narození Jaroslava Krombholce

OBSAH

I. Historie jako psaní o blízkých lidech	9
<hr/>	
II. Zářivý start (1918–1943)	21
Jaroslav Krombholc: Jak vidím Václava Talicha zblízka (Glosy k umělcově činnosti operní)	67
<hr/>	
III. Ve sváru ambicí (1944–1955)	70
Jaroslav Krombholc: Velký člověk	212
<hr/>	
IV. Dovršitel epochy operního divadla (1956–1970)	214
Jaroslav Krombholc: Projev na operní konferenci 15. října 1963	387
<hr/>	
V. Čas krizových zlomů (1970–1983)	391
Jiří Štílec st.: Jaroslav Krombholc jako typ českého umělce	468
<hr/>	
VI. Básník taktovky	475
Bohumil Karásek: Český dirigent	490
<hr/>	
Doslov	
Jiří Štílec st.: Skromné a úsporné zamyšlení nad monografií Martina Kučery	494
<hr/>	
Summary	496
Zusammenfassung	498
Prameny a literatura	500
Soupis divadelních premiér v nastudování Jaroslava Krombholce	507
Jmenný rejstřík	511
Obrazová příloha	

I. HISTORIE JAKO PSANÍ O BLÍZKÝCH LIDECH

Jedním z charakteristických rysů českého dějepisectví po druhé světové válce je nedostatek kritických biografii. Má to zřejmě své hlubší důvody. Po celý život jsem slýchal, že obraz tzv. malého národa, jak jej stavěl Čechům před oči zejména T. G. Masaryk, je v principu falešný, neboť o velikosti národa nerozhoduje jeho početnost či osídlená plocha, nýbrž hlavně obsah a dosah duchovních i materiálních hodnot, které národ zůstává jako výsledek svých aktivit. To je však pouze rub historicky platné mince, na jejímž líci přece jen rozhodují statistická data včetně počtu obyvatel a všech dalších faktorů, jež z toho povstávají, příkladně regionální omezenost jazyka. Malost národa vyvolává v jeho příslušnících nutně komplexy méněcennosti. Jistý významný a už zesnulý diabetolog si mi krátce před listopadem 1989 posteskl: „Škoda že nemluvíme a nepíšeme německy, abychom byli slavní...“ To je nad jiné výmluvný výrok. Z podobně zakomplexovaného postoje plynou některé konsekvence, které mají bohužel obecnou povahu: především závist, řevnivost, neodpouštění skutečné velikosti, neschopnost vyrovnat se s názorovými proměnami osob v plynutí nemilosrdného historického času, stírání profesionality a její zaměňování za ideologické – často pouze účelové, pragmatické – pozice, zapomínání na to, jak mnozí, kteří zaujali pro nás třeba diskutabilní politický postoj (a to jak za protektorátu, tak za vlády komunistické strany), pomáhali aspoň tam, kde se dalo. Neschopnost odpouštět a absence vděku. To jsou typické projevy malosti, zápecnictví a zablácených českých bot, majících původ ve venkovských kořenech většiny českých rodů.

Otázka člověka v dějinách, jeho funkce jako vně demonstrováné role činné stránky bytí, jež nikdy není a nemůže být anonymní, byť by k ní docházelo a byla by plněna v masovém měřítku, je veskrze zásadní otázkou, ústředním problémem historických věd jako takových. Vždyť historiografie je v první řadě vědou o člověku, respektive o společenských lidech, subjektech i objektech dění zároveň. Teprve ve druhé řadě o sociálních vztazích a jejich determinantách. A veškeré podmíněnosti, tlaky, činy, ano, i tvůrčí akty ve svém celku profilují fenomenální realitu „doby“, onoho zdánlivého fáta, které prostupuje vše, čím se historik zabývá. Kdo to nepochopil (a takových je hodně), nepochopil povahu dějinného.

Po interpretovi vyžaduje biografický přístup zejména ke kulturněpolitické látce velkorysost, nadhled a vysokou dávku tolerance, odpustnou

snášenlivost, která jediná je v personální rovině výkladu dějinné učiněnosti s to zaručit jeho historicitu, tedy rovněž odstupnou objektivnost co její výsostný znak. Jak můžu někoho **soudit** v situaci, kterou jsem sám neprošel, sám neprožil? A přitom všechno v životě (dějiny se rovnají životu) jsou situace, naše konání je morální volba v situacích. Obtíženi sami vinami, zbavme se nadřazeného hodnocení a moralistních soudů, nutně vždy ideologizovaných, a začněme s výkladem. To není totéž jako zříct se etických premis. Pokud je autor–interpret nenese v sobě, pokud jimi osobně nedisponuje, ale vnáší-li je ze své povýšenecké pózy do minulosti, dopouští se takové neautentičnosti, že přímo neguje povahu historického výzkumu. Dopouští se falše, neváhám dokonce říct lži, lživého obrazu dějin, nikoli pokusu o rekonstrukci reálně žité minulosti.

Čeští historici při vědomí těchto nebezpečí psali biografie málo, vymlouvajíc se většinou na nedostatečně vědecké parametry tohoto žánru. Ve své době se biografické mezery snažila překlenout zdařilá melantrišská edice Odkazy pokrokových osobností české minulosti, k níž dal kdysi podnět akademik Josef Macek a již redigoval literární historik Josef Špičák. Světovým osobnostem se v šedesátých letech 20. století věnovala kapesní edice nakladatelství Orbis Portréty, rovněž inspirovaná Josefem Mackem, které dal typizovanou podobu Valdemar Ungerman. Konečně třetí, nejvýraznější proud představovaly (a představují stále) biografické monografie uměnovědné, neboť historici umění se bez zvažování přínosu jednotlivců prostě neobejdou. Problém většiny biografí umělců, ať slovesných, výtvarných, hudebních či jakýchkoli jiných, však spočívá v sníženém nivěu jejich historičnosti, přesněji v jakémsi podhledovém přehlížení pramenné fundace a strukturální kontextuality. Vedle toho rovněž v přílišné koncentraci na pojednávaný tvůrčí subjekt, jako kdyby byl žil bez vztahů, bez „doby“, ve vzduchoprázdnu. Totéž lze, ač v menší míře, uvést i o biografích vědců.

Jestliže bylo ve čtyřech poválečných desetiletích obtížné s kritickou objektivitou zkoumat přínosy jednotlivců do toku historické tkáně (její tekutost, pohyblivá dynamika, proměnlivost a nestálost přinášejí množství dalších těžkostí) pro tíhu ideologických bariér, po listopadovém převratu se poměry zlepšily na úrovni svobody projevu, nicméně ideologické zátarasý přetrvávají v autorech i jejich kritikách. Málokdo se pokusí spravedlivě osvětlit kontroverzní individuality či kontroverzní SITUACE v životě jednotlivců. Je přitom nad slunce jasnější, že kontroverzní je v podstatě každý společensky činný, tvůrčím způsobem se projevující a po publicitě či vlivu toužící ČLOVĚK.¹ Pohybujeme se tudíž v podivném circulu vitiosu, kde i těm biogra-

1 Vzpomínám, jak komicky na mě působilo, když jsem ve sborníku literárněkritických statí Václava Pekárka (*Díla a osobnosti*, Praha 1977) kdysi četl, že Josef Kainar byl velký básník, I KDYŽ byl rozporuplný. Už tehdy na sklonku sedmdesátých let jsem tušil, že stejně jako jiní velcí duchové

fím, které s nemalým úsilím vycházejí, většinou schází symptomatické české „odrakouštění“, jak je požadoval Masaryk a jež se v čase a s časem proměnilo v požadavek „detotalizace“. Totalita v nás brání bezpředsudečnému posudku našich dějin a úloze jednotlivců v nich.²

Jednotlivci, i sebegeniálnější, pochopitelně dějiny netvoří. K tomu se vztahuje už velmi početná literatura. Dějiny jsou neuzavřeným, komplikovaným a těžko uchopitelným procesem, který imanentně a v bohatě vrstvené, mnohopatrové časoprostorové struktuře shrnuje výkon lidských generací. Avšak i tato šalamounská formulace je zjednodušující, protože přesné, pojmově a obsahově exaktní po- a u-chození (ve smyslu „chápat“, tj. rozumět a zároveň i hmatat po něčem) dějin je nemožné. Natolik je dějinný proces provázaný, nepřehledný, v důsledku proměnnosti jen relativně platný a – uijíme znovu onoho výstižného slova – strukturovaný (kde struktura podléhá restrukturalizačním i destrukturalizačním zásahům), že je ve své povaze a ve svém zjevování o sobě vlastně nepopsatelný. To znamená, že jednak je skupina věd o dějinách vědeckým poznáním svého druhu, jak věděli už bádenští novokantovci, jednak že má z tohoto tvrzení plynoucí specifickou metodologii a konečně že je relativní v samém svém základu. Jeho relativnost je dána jeho druhovou aproximativností. Pokud se metodologie dějin snažila překlenout jejich „polovědeckost“ prostředky jiných věd, například sociologie či antropologie apod., výsledků se stejně dobrala toliko polovičnických, přibližných, ergo relativních: na úkor jedné řady faktů a dat zanedbávala řady jiné, neméně důležitých. Pomineme úmyslně a záměrně s trochou provokativnosti různé abstraktní úvahy o povaze historického výzkumu a zdůrazníme jeden jeho aspekt: jeho všudy- a vždy-přítomnou **subjektivnost**.

Historikovo psaní o dějinách nemůže nikdy splňovat kritéria kladená na díla z vědních oborů, jejichž podmínkou je určitá míra exaktnosti. Pokusy o zvýšení exaktnosti a pokusy o objektivizaci historických věd nejsou úspěšné proto, že jsou ve všech případech reduktivní. Je možné psát o dějinách filosofické a metodologické spisy, které vycházejí ze specifík historicity, nelze však prospěšně zkoumat abstraktní vzorce, demonstrující se v dlouhých časových intervalech různě podle odlišných dobových a regionálních determinací. Mnohem závažnější a přínosnější proto je zaměřit pozornost na kritický

i Kainar byl velký PRÁVĚ PROTO, že byl rozporuplný.

- 2 Vzácnou výjimku představuje např. rozsáhlá monografie Rey Michalové *Karel Teige. Kapitán avantgardy* (Praha 2016). Autorka se přes své relativní mládí dokázala se zdarem vyrovnat se všemi nástrahami složitého tématu a zachovat nezbytnou dávku odstupu. Naopak ve většině i zdařilých biografii sledávám různé módní (tj. ideologické) baconovské „idoly“ – jedním z nich je idola první republiky jako konfliktního, vnitřně rozporuplného konstruktů. Problematické na tom není, že se poukazuje na složitost jevu, nýbrž že se zdánlivou objektivitou se posuzují krajní odpůrci masarykovské demokracie výhradně zprava (odpůrci zleva – zdá se – neexistovali), zatímco ve ztracenu mizí ústřední otázka Masarykova modelu demokracie jako typu světově srovnatelného, ojedinělého i podnětného atd.

rozbor vkladu konkrétního společensko-lidského subjektu, jeho života a díla v tom kterém čase, v té které zemi a v tom kterém oboru působení. V lepším případě se z toho – připustme – lze i poučit. Je totiž zřejmé, že historik pokaždé konstruuje obrazy minulosti na základě svých subjektivních předpokladů, své zkušenosti a před-zkušenosti (např. typu morálního kodexu), svých znalostí, vzdělání a svých zálib i sympatií. I svých averzí a limitů. Což a priori nevyklučuje možnost pramenné rekonstrukce, nicméně ona není výsledkem historikova písemného projevu. Historikova práce před napsaným výstupem se nese v linii: rekonstrukce – dekonstrukce jako zkusmá fáze – konstrukce. Nic jiného než SLOVO, a vezměme v potaz, že interpretace, na které se zakládá výzkum písemných památek, je vždy verbálním projevem, historik koneckonců k dispozici nemá. Jak jsme dovodili již dřív,³ od beletrie se toto „psaní“ (*écriture* z latinského feminina *scriptura*) zásadně liší možností a schopností své vyvratitelnosti čili falzifikace.

Před časem autor navrhl koncept ŽITÝCH dějin⁴ jako dějin tvořených živými, konkrétními jedinci. Ošidné na podobném přístupu je jedině to, že poněkud extrémně vyhrocuje základní premisu každé historické metodologie, ať by byla sebevíce zahalována alchymistickou tajemností abstraktních vzorců a (vždy) schematizujících teoretických přístupů: totiž subjektivnost historického poznání a výpovědi o něm. Krajiní subjektivita historikova přístupu k minulosti je vyvolávána složitostí jejího průběhu, ve výkladovém celku se všemi determinantami a kontexty nepopsatelného. Není proto nepřijatelné podávat historické sdělení či výklad dokonce ani o lidech OSOBNĚ HISTORIKOVI BLÍZKÝCH. Subjektivní vazba na předmět-subjekt výzkumu je dána a není ničím zastřená, historik nemusí hrát úlohu nezaujatého soudce (a nezaujatost v historiografii je vždy fikce) – kterým není nikdy, neboť spravedlnost a objektivita v čistém pojmu prostě neexistují – ani zavádivé povznesené arogance či teoretického profétismu. Zaujetí pro předmět-subjekt (nikoli anonymní objekt) mu umožňuje nahlédnout do ledví osobnosti, do jejího zázemí a zákulisí, do jejích vztahů k lidem, k době, k tvorbě. Její autentické poznání koriguje historikovy postřehy a výsledky, implikuje vcítění jako prvotní požadavek hermeneutické metodologie „kulturních věd“ z oboru *Geisteswissenschaften*, založených na subjektivitě interpretace při umocněném rozumění, samozřejmě při využití intuice, jejíž význam ve vědě při agresivní invazi informací neklesá, nýbrž naopak stoupá. Interpretace interpretovaného, totiž písemného pramene, se v našem případě transfor-

3 Např. Martin Kučera: *Tázání po dějinném*, Praha 2012.

4 „Žité dějiny“ ze své etymologické podstaty implikují to, co bylo kdysi žito, tedy minulost. K tomu srv. M. Kučera: *Rakouský občan Josef Pekař. Kapitola z kulturně-politických dějin*, Praha 2005; a týž: *Kultura v českých dějinách 19. století*, Praha 2011. Když prezident ČR Miloš Zeman ve svém projevu k 28. říjnu 2015 vyšel z tohoto pojetí a přímo na ně odkázal, použil ovšem zavádějící pojem „živé dějiny“, jako kdyby se v historiografii jednalo o současnost tady a teď.

muje v něco zásadnějšího: v interpretaci kdysi živé osoby. Pokud bych si chtěl přihrát vlastní pokrm, což jinak nedělám, tak na vysvětlenou a limine dodám, že touto cestou se ubírám programově vlastně od počátku, celých třicet let zodpovědně vykonávané práce. Blížkost pojednávaných osob může být různá, nejbližší poznání osoby vede k zajímavému a pro mne inspirativnímu experimentu: k obrazové koláži vytvářené z ověřitelných údajů a zavedených metod na jedné straně a na druhé straně z psychologických introspekcí a memoárových momentů. Tento přístup v mých pracích s léty graduje. Nepřímo blízký, lépe přiblížený dlouhým výzkumem a výpověďmi svědků mi byl Josef Pekař, osobně bližší mi byli z epizodického poznání „pražský Maigret“ Karel Kalivoda a Karel Berman,⁵ nejbližší mi jsou Jaroslav Krombholc a jeho žena Maria Tauberová. Doznávám, že Jaroslav Krombholc byl můj prastrýc, znal jsem ho a stýkal se s ním od svých čtyř let, pročež cítím povinnost o něm vypovídat. Rozumí se, že nikoli nekriticky – ano, se zaujetím, ale aniž bych cokoli cenzuroval v jeho zájmu. Osobnímu ladění se přitom vyhnout nemůžu, a upřímně řečeno: záměrně ani nechci.

K tomu nechť mi čtenář laskavě promine vysvětlující poznámku povýtce vnitřní povahy. Musím se přiznat, že jako mě vzrušuje pohyb na hraně mezi historií a politikou, mezi dějinami kultury a estetikami jednotlivých umění, respektive mezi vědou a uměním, mezi profánním a zásvětným, tak mě těší balancovat na ostří nože mezi odstupem, zaručujícím jistou míru objektivitu (či v daném případě přesněji „objektálnosti“⁶) výkladu, a osobním nasazením pro téma, například člověka historikovi blízkého. Vypjatá – povětšinou nepřiznaná – subjektivnost a relativita historického poznání takovou koncepci ostatně umožňuje. A vůbec se domnívám, že bez osobního nasazení a zaujetí tento typ poznání postrádá smysl. V tom jsem zcela zajedno s Josefem Pekařem a dejme tomu Golem Mannem. S tím souvisí další moment. Cesta od obecných problémů dějin k biografii je v současné krizové situaci civilizace dost přirozená. Jako jedinci nemůžeme účinně měnit povážlivě se zadržávající chod dějinného pohybu. Vědomí možné katastrofy mne paradoxně nutí od teoretických abstrakcí upřít pozornost na nervní terén individualit, neboť individuální (a individualizované) entity tvoří sociální masy a (sebe)reflexe těchto entit by mohla být – odvažuji se doufat – směrovkou k nápravě větších celků.

Mnohému čtenáři se možná nebudou ta nebo ona Krombholcova rozhodnutí, některé jeho zlovyky, činy apod. zamlouvat. Ať si však laskavě uvědomí, že dobové poměry jsou proměnné, jsou v ustavičném chodu a kladou

5 M. Kučera: *Pražský Maigret. Osobní zápas legendárního kriminalisty*, Praha 2009; a též: *Karel Berman. Kronika života operního pěvce*, Praha 2014.

6 To není plané slovíčkaření, ale pokus o přesné pojmové uchopení, jak nás tomu učí filosofie. Objektivita v běžně užívaném významu implikuje odvozeninu z latinského *objectum*, tzn. jistý způsob nahledu, pohledu z ptací perspektivy, poprvé geniálně anticipovaného Arne Novákem. Zato neologismus „objektálnost“ zdůrazňuje předmětnost, zvěčnění, objektivaci sledovaného jevu.

odlišné nároky – a tvůrčí lidé mnohdy (a legitimně) touží vyniknout za všech okolností, aniž by vždy dokázali překonávat démonické tenze skrývající se v magmatu díla i ve vlastním senzitivním nitru. Proto v mottu reklamují pro Jaroslava Krombholce, pro sebe i pro čtenáře, jenž by si osoboval úlohu suditele, odpuštění.⁷ Ale i bez odpuštění lze minulost vnímat v jejím koloritu a vcítit se do ní. K tomu je především třeba vstřípit si se vši závažností, že KAŽDÝ člověk, tím více tvůrčí osobnost, je vkleť do určité doby, jeho myšlenkový svět reflektuje konkrétní epochu. I jeho činy jsou jejím zrcadlem. Nejde o to, omlouvat někoho za spáchané hříchy (v Krombholcově případě se o žádná závažná prohřešení nejedná), nejde o to, činit z něj dysmorální objekt osudových vnějších tlaků, nýbrž rozumět s Josefem Pekařem faktu, že i osobní étos podléhá aktuálním vlivům a má historickou povahu. Jinými slovy: neběží o vyvinění, leč o to, chápat (po-chopit) minulost, vidět ji diferencovaně, nuancovaně, takovou, jaká byla, či aspoň jaká mohla **v pravdě** – nikoli vpravdě – být. Řečené platí jako základní metodické pravidlo historikova tázání. Vnášet do minulosti přítomná měřítko, dopouštět se prezentismu je nejenom nehistorické a k byvším lidem nespravedlivé, ale přímo nepřijatelné, ba dokonce nemravné.

Jestliže bylo obtížné psát o operním pěvci, poněvadž verbálními prostředky prakticky nelze sdělovat osobitost zpěvu a jevištního výkonu, který přetrvává výhradně v paměti diváků (vše ostatní – kritiky, mediální přenosy a nahrávky – je pouze zlomkovité, unidimenzionální), pak psaní o výkonech dirigenta je pro historika téměř nemožné. Jak zprostředkovat jeho gesta, jeho autoritu, pronikavost jeho zmocnění se partitury, jedinečnost jeho vedení orchestru... Slova, slova, slova, jež vyjadřují málo, skoro nic. Bezpodmínečně je třeba vidět, zažít, prožít, zakusit. Proto je o dirigentech (nikoliv o dirigování)⁸ poměrně nepočtená literatura. Monografiemi disponují zpravidla jenom největší zjevy, kde nedostatek verbálního zživotnění jedinečného a osobností dirigenta neopakovatelného aktu řízení orchestru, jež jde popsat – pokud vůbec – jen v muzikologických kategoriích, běžnému zájemci nesdílných, vyvažují tzv. příběhy dirigentova života (příkladně Hans Quido von Bülow,⁹

7 K tomuto závěru jsem se nedopracoval věkem. Už brzy po roce 1989 ve své sérii úvodníků pro týdeník *Národní osvobození* jsem v článku Nejubilejní úvaha o TGM napsal: „Lidsky vnímavý ruský historik Šmidt [Sigurd Ottovič Š., 1922–2013, historik kultury a archeograf] razil heslo, že badatelé o dějinách by měli být laskaví. Nejsou-li takoví, jsou buď hrubí, primitivní, nebo zbabělí. [...] Mistrování dějin, napomínání a výtky jejich aktérům jsou typické pro autoritativní metodologické přístupy k historii, které realitu dějin hodnotí a soudí jako prokurátor vinu odsouzených.“ Ani slovo na tom dnes nemusím měnit.

8 Z běžně dostupné literatury o dirigování např. Ladislav Šíp: *Vývoj dirigentského umění I*, Praha 1947; Karel Šrom: *Orchestr a dirigent*, Praha 1961; Karel Nedbal a Vilém Pospíšil: *Slavní světoví dirigenti*, Praha 1963; Georg Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913; Pavel Dědeček: *Základy dirigování*, Praha 1942; Otakar Jeremiáš: *Praktické pokyny k dirigování*, Praha 1959.

9 Kenneth Birkin: *Hans von Bülow. A life for music*, Cambridge 2011.

Hans Richter,¹⁰ Arthur Nikisch,¹¹ Arturo Toscanini,¹² Leopold Stokowski,¹³ Wilhelm Furtwängler,¹⁴ Karl Böhm,¹⁵ George Szell,¹⁶ Jevgenij Mravinskij,¹⁷ Erich Kleiber,¹⁸ Clemens Krauss,¹⁹ Charles Munch,²⁰ Otto Klemperer,²¹ Herbert von Karajan²²). Speciální je případ dirigentů, kteří se neméně proslavili jako skladatelé (např. Richard Strauss,²³ Gustav Mahler,²⁴ Alexander von Zemlinsky,²⁵ z mladších Aaron Copland,²⁶ Leonard Bernstein,²⁷ v našich podmínkách Oskar Nedbal,²⁸ Otakar Ostrčil,²⁹ Otakar Jeremiáš,³⁰ Jaroslav Vogel,³¹ Miroslav Ponc,³² Iša Krejčí³³). Jindy hraje roli dirigentova dramatická účast v době jako u Václava Talicha, který se z českých dirigentů dočkal největší pozornosti historiků,³⁴ srovnatelné v mezinárodním kontextu jedině s Herbertem von Karajanem. Rozměrný talichovský výzkum poněkud vyvážila monografie jeho zástupce v České filharmonii a zakladatele filharmonie olomoucké Františka Stupky.³⁵ Jen okrajově pronikla do českého kulturněhistorického

10 Christopher Fifield: *True artist and true friend. A biography of Hans Richter*, Oxford 1993.

11 Ferdinand Pfohl: *Arthur Nikisch. Sein Leben, seine Kunst, sein Wirken*, Hamburg 1925.

12 Harvey Sachs: *Toscanini*, Philadelphia – New York 1978.

13 Abram Chasins: *Leopold Stokowski. A profile*, New York 1979.

14 Herbert Haffner: *Furtwängler*, Berlin 2003.

15 Franz Endler: *Karl Böhm. Ein Dirigentleben*, Hamburg 1981.

16 Michael Charry: *George Szell. A life for music*, Urbana – Campaign 2011.

17 Vitalij Fomin: *Jevgenij Aleksandrovič Mravinskij*, Moskva 1983.

18 John Russell: *Erich Kleiber. Eine Biographie*, München 1958.

19 Signe Scanzoni: *Der Prinzipal. Clemens Krauss – Fakten, Vergleiche, Rückschlüsse*, Berlin 1988.

20 Kern D. Holoman: *Charles Munch. Life and work*, New York 2011.

21 Peter Heyworth: *Otto Klemperer. His life and times*, Cambridge 1996.

22 Nejvýraznější z Karajanových monografií je od ředitele salzburského festivalu Ernsta Heinze Haeussermanna: *Herbert von Karajan. Biographie*, 1. vydání, Gütersloh 1968; dále např. Peter Uehling: *Karajan. Eine Biographie*, Reinbeck 2006.

23 Ernst Krause: *Richard Strauss*, Praha 1959.

24 Příkladně Bruno Walter: *Gustav Mahler. Portrét osobnosti a díla*, Praha 1958; L. Šíp: *Gustav Mahler*, Praha 1973; Kurt Blaukopf: *Gustav Mahler – současník budoucnosti*, Jinočany 1998.

25 Anthony Beaumont: *Zemlinsky*, London – New York 2000.

26 Howard Pollack: *Aaron Copland*, New York 1999.

27 Humphrey Burton: *Leonard Bernstein*, New York 1994.

28 Miroslav Šulc: *Oskar Nedbal*, Praha 1959.

29 Zdeněk Nejedlý: *Otakar Ostrčil – vzrůst a uzrání*, Praha 1935.

30 Josef Plavec: *Národní umělec Otakar Jeremiáš*, Praha 1964.

31 Lenka Černíková: *Jaroslav Vogel – interpret hudebního prostoru*, Ostrava 2014.

32 Jaromír Paclt: *Miroslav Ponc – neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy*, Praha 1990.

33 Václav Holzknicht: *Iša Krejčí*, Praha 1976.

34 Vilém Pospíšil: *Václav Talich. Několik kapitol o díle a životě českého umělce*, Praha 1961; *Václav Talich. Dokument života a díla* (ed. Herberta Masarykové), Praha 1967; Milan Kuna: *Václav Talich*, Praha 1980; *Václav Talich. Úvahy, projevy a stati*, Beroun 1983; J. Paclt: *Václav Talich ve Švédsku*, Praha 1992; M. Kuna: *Václav Talich. Šťastný i hořký úděl dirigenta*, Praha 2009; Jiří Křestan: *Případ Václava Talicha. K problému národní očisty a českého heroismu*, Praha 2014.

35 Vladimír Šefl: *O věčné touze. Příběh dirigenta národního umělce profesora Františka Stupky*, Praha 1975.

diskurzu životní úsilí dirigentů působících natrvalo v Rusku.³⁶ Napůl beletristického zpracování se dočkal zakladatel české operní dirigentské tradice Adolf Čech.³⁷ Častějším žánrem jsou pamětní a jubilejní sborníky (Čelanského,³⁸ Talichův,³⁹ Kovařovicův⁴⁰ a Ostrčilův,⁴¹ k posledním se vztahují rovněž monografie o jejich operní epoše⁴²) a profilové medailony (například Ludvíka Vítězslava Čelanského,⁴³ Karla Ančerla,⁴⁴ Zdeňka Chalabaly,⁴⁵ Václava Neumanna,⁴⁶ Františka Jílka,⁴⁷ Břetislava Bakaly⁴⁸), zřídka napíše sám dirigent paměti (třeba Bruno Walter,⁴⁹ Felix von Weingartner,⁵⁰ Karl Böhlm,⁵¹ Charles Munch,⁵² Leonard Bernstein,⁵³ náš Karel Nedbal⁵⁴). Málo běžné jsou i memoáry operních režisérů, doplňující ty dirigentské (např. Hanuš Thein,⁵⁵ Václav Kašík,⁵⁶ Václav Věžník,⁵⁷ Ladislav Štros⁵⁸). Typologicky neobvyklé jsou vzpomínky druhé manželky Václava Smetáčka,⁵⁹ zčásti vycházející z jeho unikátních deníků.

Český hudební prostor vzrůstu dirigentských osobností ve 20. století opravdu přál. Mnohé z nich se prosadily na zahraničních pódiiích, mezi nimi i Jaroslav Krombholc. Je proto směšné, když autorka knížky zkoumající zájem Státní bezpečnosti o Českou filharmonii v krutých padesátých letech, uvádí, že Karel Ančerl byl jedinou velkou dirigentskou osobností (druzí byli nanejvýš

-
- 36 Ljudmila Michejeva: *Eduard Francevič Napravnik. Populjarnaja monografija*, Moskva 1995; Zdeněk Uherek: *Kladenský rodák Váša Suk, národní umělec RSFSR. Příspěvek k historii československo-sovětských kulturních styků*, Praha 1963; Semjon Kogan: *Dirižor Iosif Vaclavovič Pribik i Odesskij opernyj teatr*, Odessa 2002. O Karlu Antonoviči Kučerovi podrobně *Alexander Borodin. Sein Leben, seine Musik, seine Schriften* (ed. Ernst Kuhn), Berlin 1992.
- 37 Marie Magdalena Kadlecová: *V hudbě život*, Praha 1972.
- 38 *K padesátým narozeninám Ludvíka V. Čelanského* (ed. Vladimír Balthasar), Praha 1920.
- 39 *Václav Talich: život a práce* (ed. Otakar Šourek), Praha 1943.
- 40 *Vzpomínáme Karla Kovařovice* (ed. Jan Petr), Praha 1940.
- 41 *Památce Otakara Ostrčila*, Praha 1935.
- 42 Jan Němeček: *Opera Národního divadla v období Karla Kovařovice I–II*, Praha 1968–1969; František Pala: *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila I–VI*, Praha 1962–1989.
- 43 Vladimír Helfert: *Čelanský a Česká filharmonie. Dokument k hudebním poměrům*, Praha 1919.
- 44 K. Šrom: *Karel Ančerl*, Praha 1968.
- 45 L. Šíp: *Národní umělec Zdeněk Chalabala*, Praha 1959.
- 46 V. Pospíšil: *Václav Neumann*, Praha 1981.
- 47 Jindřiška Bártová: *František Jílek. Osobnost dirigenta*, Brno 2014.
- 48 Katarína Duchoňová: *Břetislav Bakala. Deníky z cest*, Brno 2014.
- 49 Bruno Walter: *Téma s variacemi. Vzpomínky a úvahy*, Praha 1965.
- 50 Felix Weingartner: *Lebenserinnerungen I–II*, Zúrich 1923–1929.
- 51 Karl Böhlm: *A life remembered*, London 1992.
- 52 Charles Munch: *I am conductor*, Oxford 1954.
- 53 Leonard Bernstein: *Findings*, New York 1982.
- 54 Karel Nedbal: *Půl století s českou operou*, Praha 1959.
- 55 Hanuš Thein: *Žil jsem operou Národního divadla*, Praha 1975.
- 56 Václav Kašík: *Jak jsem dělal operu*, Praha 1987.
- 57 Václav Věžník: *Život s operou*, Brno 2000.
- 58 Ladislav Štros: *Má cesta operou*, Praha 2006.
- 59 Míla Smetáčková: *Život s taktovkou. Vzpomínky na Václava Smetáčka*, 2. vydání, Praha 2006.

silné individuality) v pokolení po Talichovi a že před ním jí byl pouze Václav Talich.⁶⁰ Dirigentských velikánů v českém prostředí po Karlu Kovařovicovi a Ludvíku Vítězslavu Čelanském – prvních českých dirigentech evropského významu a ohlasu, pomíneme-li počátky novodobé hudebnosti se Smetanou a po něm Dvořákem v čele – bylo dosti, v podstatě toto kontinuum talentů trvá, a v něm dosáhnout světového renomé, jako jej dosáhli v téže době Karel Ančerl, Rafael Kubelík, Václav Smetáček a Jaroslav Krombholc, a to zhruba rovnomocně, bylo bezesporu průkazem mimořádných kvalit uměleckých i lidských. Aktivní vstupy Jaroslava Krombholce, který je předmětným subjektem našeho zájmu, do dobového dění, předně do sféry operního divadla v Praze, umožňují autorovi monografie o něm vypovídat v povýtce kulturněpolitické rovině. Nebude v následujícím textu pomíjet jeho uměleckou originalitu, bude se věnovat jeho premiérám domácím i cizím, pokud je bylo možno zjistit a pokud se k nim dostává písemných podkladů, ale do muzikologické analýzy se pouštět nebude, poněvadž ani nemusí. Tak výrazné byly společenské kontexty Krombholcova života.

K publikaci o Jaroslavu Krombholcovi se v roce jeho padesátých narozenin uvázal v nakladatelství Panton znalec jeho díla, hudební vědec a požehnaný operní kritik Bohumil Karásek (z kterého neznalost anebo zlá vůle učinila v jedné skladatelské monografii „ideologa“)⁶¹ krátce před svou tragickou smrtí. Nikdo jiný se o něm neodhodlal psát. Kapitoly, které mu ve svých knihách věnovali hudební publicista dr. Jan Kozák, jeho spolužák z konzervatoře a bývalý spolupracovník z divadla Jarmil Burghauser a vynikající operní kritik Vladimír Bor, odborný rozbor díla, odkazu a přínosu nenahradily.⁶² V řídkých vzpomínkách operních tvůrců se jeho jméno vyskytuje jen sporadicky a často ještě s podivným ostnem. Téma leželo na cestě, nezbyvalo než se jej chopit a využít historické kvalifikace, celoživotního uměnovědného zájmu, osobní paměti a přímé zkušenosti z divadelních a koncertních představení i z orchestrálních zkoušek, jichž jsem se v mládí směl zúčastnit.

Skladba monografie je tentokrát spíš biograficko-genologická než analytická jako „kronika“ života a díla Karla Bermana. Odlišnost zpracování autorovi umožňuje jak intimní osobní kontakt s manželi Krombholcovými, tak nepřiliš šťastné knižní vydání vzpomínek Marii Tauberové,⁶³ již bylo třeba na více místech uvést na pravou míru. Rozdílný přístup k tématům životního díla Karla Bermana a Jaroslava Krombholce, v lecčem si blízkým a vzájemně se prostupujícím, a jeho zpětná reflexe mne nutí k závažné meta-metodické

60 Michaela Iblová: *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*, Praha 2014, s. 62.

61 Zdeněk Nouza: *Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele*, Praha 2010, s. 84.

62 Jan Kozák: *Českoslovenští komorní umělci a soubory*, Praha 1964, s. 325–327; Jarmil Burghauser: *Slavní čeští dirigenti*, Praha 1963, s. 131–132; Vladimír Bor: *Operní večery*, Praha 1985, s. 45–78.

63 Vladimír Mikeš: *Maria Tauberová*, Mělník 2005.

poznámce, která má pro předkládanou monografii význam metodologické premisy. V biografii dirigenta Krombholce jsem rezignoval na muzikologicko-teatrologické rozbory ještě z podstatnějšího důvodu, než že nejsem profesí „uměnovědec“. Kladu otázku: lze slovem deskriptivně POPSAT hudební anebo výtvarný výkon? Verbalizace je s trochou potřebné licence možná při erudici a talentu badatele u slovesných děl i u divadelních či jiných dramatických akcí, ovšem hudba a výtvarné umění mají vlastní, specifickou, NELITE-RÁRNÍ ŘEČ, která se vymyká běžnému uchopení. Mohu tak podat jedině svůj DOJEM z nich, ale ten nezbytně musí být výsledkem osobní zkušenosti (zážitku), a tedy znalosti, a ani tenkrát se při nejlepší vůli nezbaví subjektivity, pokud vůbec „dojem“ čili cosi vjemového může být objektivizován. Na námi vymezené pole totiž naléhavě vstupuje kantovský problém VKUSU: co se líbí tobě, nemusí se líbit mně a vice versa. Vkus je CIT – získaný i zděděný (či vrozený), vypěstovaný i spontánní zároveň; sám o sobě se vymyká přesnému kategoriálnímu uchopení. Vezměme si jako příklad kritiky operních představení a koncertní hudby. Jak se spolehnout na jejich platnost, když je nám z různých příčin odeprěno verifikovat jejich soudy vlastním poznáním? To je vědecký nonsens.

O divadlo – činoherní i hudebnědramatické – se zajímám celoživotně a ze sumy zesnulých poznal jsem jen asi desítku pražských operních kritiků hodných toho označení. Z nich je pro mne Bohumil Karásek nad jiné relevantní, protože se snažil o objektivitu, podloženou estetickou teorií, a exaktnost vyjádření. Jeho snažení se kvalitativnímu vrcholu přiblížilo hlavně v závěrečných letech předčasně ukončeného života. Z těch, kdo o hudbě a výtvarném umění přednášeli mé generaci, netrpěli mnohomluvným, subjektivistickým, povýšeneckým a mnohdy povrchním verbalismem snad jedině Petr Eben, velký hudební praktik s hlubokým ponorem, empatií a srovnávací znalostí uměleckých disciplín v jejich vývoji, polykontextuální Jiří Kotalík a střízlivý, věcný Petr Wittlich. Za to málo, co vím o baletu, pak vděčím Vladimíru Vašutovi. Vše ostatní – navzdory dílčím poznatkům a postřehům – bylo zavaleno plevou, nánosem slovního balastu, případně teoretické i ideologické svévole, neodpovídající povaze umělecké tvorby a díla, protože zdaleka ne každý je F. X. Šalda nebo Jan Mukařovský. Vzpomínám na umluvené semináře z dějin divadla, vedené nesporným znalcem, nespolehlivým však ve svých závěrech (tvrdil, že něco na vlastní oči viděl, i když ho fakta usvědčovala o opaku, přizpůsoboval terminologii dobové objednavce atd.). Na veřejné přednášce mne zaujal hudební estetik a profesor AMU dr. Jaroslav Zich, žák Zdeňka Nejedlého a především svého otce Otakara, jeden z mála přátel akademika Mukařovského. Z uvedeného pro mě plyne, že hlasy operních kritiků až na výjimky pomíjím a uvádím je jen ilustrativně, neboť mne vždy znervózňuje, že – opakuji s důrazem – neznám-li danou kreaci z posluchačské a vizuální zkušenosti, neumím posoudit, zda kritika je adekvátní. Bohužel většinou

nikoli. Naštěstí vnější osudy Jaroslava Krombholce byly natolik dramatické a jsou tak málo známé, že mi umožnily podat jeho vnitřní biografický portrét interdisciplinární povahy osvědčenými historickými a svědeckými prostředky. Kombinoval jsem přitom více přístupů a rovin v skladbě jedné a jedinečné životní reality, vědom si Čapkova klasického poznatku o člověku jako skládance nejrůznějších kvalit.

Jednotlivé kapitoly knihy jsou koncipovány jako autonomní, volně navazující celky a prokládají je mezihry, tři z pera Jaroslava Krombholce, čtvrtou mezihru tvoří obsáhlejší, původně rozhlasu určené zamyšlení dr. Jiřího Štilce staršího, otiskované s jeho souhlasem. V závěrečné příloze zazní dva hlasy: jubilejní od největšího znalce Krombholcova dirigentského typu Bohumila Karáska, publikovaný k jeho padesátinám, a souhrnné zhodnocení Viléma Pospíšila k prvnímu výročí smrti. V textu jsou po vzoru monografie Jitky Ludvové⁶⁴ graficky odlišeny popisy Krombholcových premiér se jmény všech účastníků, pokud byla zjistitelná. Jsou to partie dokumentární, ilustrující, pro čtenáře „nepovinné“, které může přeskóčit. Vynechat či zkrátit jsem je ale nemohl, neboť obsazení rolí bylo Krombholcovou výsadní a vcelku nesnášenlivě hájenou doménou. Metodologická výbava a metody předkládaného pramenného výkladu zůstávají v jádře tytéž jako v ostatních monografických textech autora. Není-li k dispozici mnoho literatury, s výjimkou literatury o Národním divadle a jeho opeře, největší množství faktů pisatel čerpal z písemné pozůstalosti manželů Krombholcových uložené v Českém muzeu hudby. K tomu přistupují autorovy písemné záznamy ze setkání s pamětníky a rozhovorů s nimi, které si vede od roku 1968, tj. od svých deseti či jedenácti let. Má tak po ruce poměrně četné autentické výroky svého prastrýce i jeho ženy. Významná je znalost Krombholcova osobního spisu chovaného ve fondu Národního divadla v Národním archivu. V Archivu Národního divadla je kompletní evidence inscenací, jež Krombholc dirigoval, zatímco v Archivu Českého rozhlasu jsou nahrávky zmapovány poměrně kuse. Relativně úplnou dokumentaci, ovšem mnohem méně početnou, lze najít v Archivu České filharmonie. Dokumentaci gramofonových nahrávek, zahraničních a klavírních vystoupení Jaroslava Krombholce se autorovi nepodařilo nalézt. Odkazuje ji proto svým následovníkům. Doplňující informace získal ve Státním okresním archivu Mělník, v Archivu Akademie věd ČR, v Archivu Národního divadla moravskoslezského Ostrava a v Muzeu Českého krasu Beroun.

Vřelé díky autor dluží těm, kteří mu přispěli skutkem anebo slovem. V nejpřednější řadě děkuje dr. Janu Kahudovi z Národního archivu, který ho věrně provázel celým tříletým výzkumem a pomáhal mu s heuristickými činnostmi, náročnými odborně i časově. Neméně děkuje dr. Jiřímu Barešovi za ochotnou pomoc s technickým zázemím a počítačovými médii. Mimořádně

64 Jitka Ludvová: *Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1845–1945*, Praha 2012.

velký dík náleží dr. Markétě Kabelkové, vedoucí hudebně-historického oddělení Českého muzea hudby, která mu umožnila prostudovat fondy Krombholc a Tauberová v jejich neuspořádaném stavu a v osobním volnu mu obětavě vypracovala pomocné prostředky, s nimiž bylo možné zpracovat na tři tisíce nechronologicky řazených fotografických snímků jednotlivých kusů pozůstalosti obou manželů. Vedoucí badatelny téhož muzea Bc. Marii Šťastné je pisatel zavázán za možnost kdykoli v muzeu pracovat podle domluvených časových i manipulačních dispozic, za pomoc ve fotografických nesnázích vděčí muzikoložce Národní knihovny Mgr. Elišce Šedivé. Z institucionálních pracovníků je autor zavázán dr. Jiřímu Křestanovi z Národního archivu, dr. Haně Kábové z Archivu AV ČR, dr. Karin Kriegerbeckové, ředitelce Muzea Českého krasu v Berouně, dr. Vlastě Kostlánové z Národní knihovny, dr. Mileně Běličové z Archivu Národního muzea, dr. Daliboru Státníkovi, řediteli Státního okresního archivu Mělník, a Mgr. Lence Schreiberové, vedoucí Divadelního archivu v Ostravě. Za nevšední péči o rukopis a zásadní pomoc při tvorbě obrazové přílohy zasluhuje poděkování redaktorka PhDr. Adéla Petruželková, Ph.D. Za sdělené vzpomínky dlužím poděkování Mistru Jaroslavu Krombholcovi in memoriam a paní Marii Tauberové in memoriam, nežijícím dr. Čestmíru Císařovi, dr. Pavlu Ecksteinovi, dr. Josefu Hrnčířovi, Jiřímu Joranovi, Mistru Václavu Kašlíkovi, ing. Miroslavu Klímovi, profesorovi Přemyslu Kočímu, Ivanu Medkovi, členu korespondentu profesorovi MUDr. Pavlu Pudlákovi, DrSc., profesorovi Janu Seidlovi, docentu MUDr. Jaroslavu Skálovi, DrSc., Vlastimilu Školaudymu, profesorovi Hanuši Theinovi a paní Drahomíře Tikalové, z žijících v první řadě profesorce Libuši Čechové, docentce Evě Charvátové, profesorce Naděždě Kniplové, Jiřině a Viktorovi Moučkovým, † profesorce Zuzaně Růžičkové, Janu Seidlovi mladšímu, Magdaléně Sokolové-Pokorné, profesorovi Tomáši Šimerdovi, dr. Jiřímu Štilcovi staršímu, Janu Štrosovi a Jadwize Wysoczanské, jakož řadě svědků porůznu citovaných v textu. Na neposledním místě pak děkuji té, která inspiruje už pouhým faktem své pozemské přítomnosti.

Vzhledem k povaze textu a s ohledem na přání autora v celé knize nepřechylujeme ženská příjmení cizího původu.

II. ZÁŘIVÝ START (1918–1943)

Královské věnné a okresní město Mělník v žírném středočeském Polabí při soutoku Vltavy a Labe nebylo rodištěm Jaroslava Krombholce – narodil se 30. ledna 1918 na Královských Vinohradech, s úsměvem říkával, že „nedopatřením“ –, ale byl k němu celoživotně vázán od svého jednoho roku. V době Krombholcova dětství Mělník měl asi pět a půl tisíce obyvatel valnou většinou české národnosti a římsko-katolického vyznání. Význačným stavebním památkám města vévodil a stále vévodí převážně renesanční zámek s barokními prvky na románsko-gotických základech, za dirigentova mládí stále v držení knížecího rodu Lobkoviců. Rozvinutý místní hospodářský a kulturní život, jehož integrální součástí byly i školy, ovlivnil vnitřní svět budoucího a záhy vyzrávajícího umělce. Mělnický viniční kraj se vepsal do Krombholcovy přičylnosti k vínu. Z nejznámějších mělnických rodáků vynikli především básníci Viktor Dyk a Oldřich Wenzl, představitelé naprosto odlišných generací a estetik. K Viktoru Dykovi (1877–1931), jenž pocházel ze Pšovky a jež jednou mladičký a vnímavý gymnazista slyšel přednášet, Jaroslav Krombholc vzhlížel jako k modernímu klasikovi, měl jeho verše rád a některé znal z paměti. Programově složil na texty jeho přírodní lyriky cyklus *Písně na horách*. Surrealista a sarkastický skeptik dr. Oldřich Wenzl (1921–1969) byl jeho mladší spolužák z gymnázia a důvěrný přítel. Díky přátelskému vztahu svých otců se stýkali od dětských let. V dlouhém a vyčerpávajícím závěru Wenzlovy těžké pouti ho Krombholcovi pravidelně navštěvovali v nemocnici. Na Mělníku se narodil i zemřel akademický malíř Josef Lír (1881–1971), otec herce Jiřího Líra, spoluzakladatel moderní české karikatury, druh Ignáta Herrmanna a S. K. Neumanna, zpodobitel městské architektury, kterého však Krombholc s chotí poznali až ke konci jeho života, protože po desítky let vyučoval kreslení mimo rodné město. Z Mělníka se brzy odstěhovala katolická spisovatelka konvenčních próz Barbora Bečvářová (1893–1960), přítelkyně Krombholcovy matky. Mělnický rodák docent dr. Jaroslav Vávra (1914–1990), člen marxistické Historické skupiny, byl Krombholcovi znám z gymnázia i z předválečné Prahy.

Na Mělníku naopak zemřel zakladatel české antropologie, univerzitní profesor Jindřich Matiegka (1862–1941), pro mladého Krombholce a jeho kamarády památný jako tvůrce proslulé kostnice při chrámu sv. Petra a Pavla, kam je často vedla klukovská zvědavost. Nemalý regionální význam měl

rodilý Čáslavan Bohumil Václav Čermák (1855–1928), dlouholetý ředitel mělnické průmyslové školy pokračovací a jednatel mělnického muzea, znalec stavitelství a uměleckého průmyslu, autor základních příruček o památkách města. Básník Kamil Bednář (1912–1972), vůdčí zjev předortenovského pokolení, podlehl na Mělníku, kde měl pěstěnou, literárně ztvárněnou zahradu, akutnímu infarktu. Krombholcovi se znali jak s jeho první ženou Evou, loutkoherečkou a dcerou senátorky Julie Prokopové, tak zejména s jeho švagrovou z druhého manželství, akademickou malířkou Ludmilou Jiřincovou. S ní se sblížili už v době jejího soužití se synem Vítězslava Nováka Jaroslavem, tak později zejména za jejího dlouholetého vztahu s prvním houslistou Národního divadla Ladislavem Štiborem. Ke Krombholcovým přátelům náležel akademický malíř profesor František Jiroudek (1914–1991), Východočech, který si zamiloval polabskou krajinu a do Mělníka pravidelně zajížděl. Jednu z expresivně pojednaných maleb mělnického soustoku dvou řek od něho dirigent obdržel k šedesátinám.

Je zajímavé, že k mládí Jaroslava Krombholce se zachovalo minimum zpráv a žádné dokumenty. Rodný a křestní list, ač si jinak umělec vše schoval, se ztratil, pravděpodobně v poválečných administrativních řízeních. To, co si autor od svého prastrýce zapamatoval, s roky vybledlo, a co si zapsal, namnoze nedostačuje, neboť tehdy nevěděl, že jednou o něm bude psát.⁶⁵ Nejvíce vyprávěl o svém otci Jaroslavovi (13. ledna 1890 – 29. června 1959), k němuž byl vázán hlubokým poutem. Otec byl velkorysý člověk s ohromným smyslem pro umění, prvořadě pro hudbu. Byl synem diurnisty c. k. okresního soudu Karla Krombholce, pocházejícího z rodiny šafáře v Míkově, což bylo panství na území mělnického alodiálního velkostatku, a Anny, rozené Lípové, dcery mělnického krejčovského mistra.⁶⁶ O dědově vzdělání nevíme nic, ale pílil se vypracoval ve vedoucího okresní soudní písařny. Karel a Anna Krombholcovi žili v měšťanské vilce, kterou nechal vystavět krejčí Lípa a v níž na sklonku dlouhého života – dožil se snad pětadevadesátky – ještě provozoval úspěšnou živnost. Přestavěný dům zůstal v držení dirigentových rodičů a po jejich smrti měl sloužit jako víkendové obydlí Jaroslava mladšího a Marii, leč nesloužil a po létech pustnutí byl nakonec vcelku výhodně prodán.⁶⁷ Jaroslav Krombholc starší absolvoval Československou obchodní akademii, kde byl jeho profesorem češtiny a němčiny mladý skladatel a budoucí dirigent, žák Fibichův a profesora Hostinského, Otakar Ostrčil. Učitele a žáka sblížila hudba,

65 Rodopisné odstavce jsou sestaveny z informací vyprávěných i rodinných a genealogicky je prověřil ve fondech matrik a Národního archivu dr. Jan Kahuda, jemuž jsem za tuto přátelskou službu velice vděčný.

66 Manželka majitele krejčovského závodu a mělnického měšťana Josefa Lípy byla sestrou autorova praděda z matčiny strany Karla Horáčka. Mezi nejstaršími a nejmladšími z šestnácti potomků sedláka z Ledec na Mladoboleslavsku byl věkový rozdíl jedné generace.

67 Dům v Havlíčkově ulici čp. 329 Krombholcovi dlouhodobě pronajímali.

k níž Krombholc senior jevil dobré předpoklady. Na Ostrčilovo doporučení se vzdělával ve hře na housle jako soukromý žák profesora konzervatoře Jana Mařáka a jako houslista se zapojil do amatérského Orchestrálního sdružení. Soubor založil roku 1907 dermatolog dr. Josef Greif, bratr otorinolaryngologa Karla Greifa a přítel Ostrčilova staršího sourozence, gynekologa Antonína Ostrčila, žák a doživotní druh Vítězslava Nováka, což mělo mít svůj význam pro syna mladého houslisty. Ten v Orchestrálním sdružení po Greifově odchodu do ciziny prošel tvrdou školou začínajícího Václava Talicha a krátce před maturitou zahájil součinnost s plně koncentrovanou dirigentskou snahou Ostrčilovou. Práci ve Sdružení se věnoval i nadále, dokonce po sňatku s Miladou, rozenou Hanibalovou (27. září 1885 – 22. září 1947). To už byl úředníkem České spořitelny, krátce před narozením syna dokonce jejím pokladníkem. Ženil se uprostřed světové války; proč nenarukoval na válečnou frontu, nevíme, zato je nám známo, že záhy po vzniku republiky podal žádost ředitelství spořitelny o přeřazení do rodného Mělníka. V Mělnické spořitelně, která byla autonomní součástí akciové České spořitelny, zasahující do všech okresů Země české, začínal jako vrchní pokladník, jak uváděl jeho syn v životopisech, ale domohl se vysoké pozice disponenta, tedy jednoho ze zástupců ředitele s podpisovým oprávněním (dispozicí). Na Mělníku měl kvarteto, vypomáhal v orchestru, jemuž se nepřesně říkalo „lázeňský“, a především rozeznal umělecký talent syna, který se brzy rozhodl cílevědomě rozvíjet.

Otec stavěl na absolutním sluchu a mimořádné hudební paměti svého Jaroslava od jeho pěti let, kdy ho začal učit hře na housle. Krombholc však nevynikal manuální zručností, pro houslistu nezbytnou, proto mu otec krátce po zahájení školní docházky – od roku 1925 – sjednal hodiny klavíru u svého bratrance Karla Lípy (21. května 1900 – 3. července 1966), synovce své matky, Jaroslavovy babičky. Základní data tohoto důležitého Krombholcova strýce vyhledal dr. Jan Kahuda, jemuž jsme za to zavázáni. Strýce dirigent nikdy nejmenoval ani blíže necharakterizoval, ač si ho nepochybně vážil, ale stereotypně udával v soukromých rozhovorech i v poskytovaných interview, že na klavír ho naučil „strýc“. Karel Lípa byl rovněž absolventem pražské Československé obchodní akademie, začínal v mělnické pobočce Živnostenské banky a roku 1941 přešel do její pražské centrály. Životní dráhu zakončil snad ve Státní bance, v důchodu se přestěhoval do svého rodiště. V každém případě byl klavírista duší i tělem, pamatujeme si, že byl soukromým žákem profesora Karla Hoffmeistera. Miloval hudební avantgardu a moderní divadlo, zejména Osvobozené a Burianovo Děčko, pro mělnické ochotníky skládal scénickou hudbu. Synovce učil dvakrát v týdnu nekompromisně, vytrvale a metodicky naprosto bez vady od jeho dětství. V letech 1935–1937 ho připravovala ke konzervatornímu přijímacímu řízení profesorka hudby Madame Elsa Keclíková, Francouzka, choť významného projektanta plynáren, docenta ing. dr. Tomáše Keclíka (1883–1974). Výsledkem bylo, že při přijímacích zkouškách mu

profesorka obligátního klavíru doporučila klavírní hru nestudovat, poněvadž byl již hotový klavírista.⁶⁸ Zásahu na tom mělo jeho výjimečné nadání a strýcův pedagogický dar.

Matka se z dirigentova obzoru ve vzpomínkách poněkud vytrácela. V rodině byla – jak soudíme – dominantní, byla starší než manžel a pocházela z rodiny zemědělských dělníků. Její otec Václav Hanibal, syn obecního pastýře ze Semovic na Benešovsku, byl kočím na zemském statku v Hostivaři u Prahy, kde se také Milada narodila. Její maminka Marie, rozená Řihová (1860–1950), oblíbená Jaroslavova babička, přezdívaná Muška, pocházela z rodiny obecního pastýře z Jarkovic. Milada Hanibalová se vyučila v Praze švadlenou a s matkou po jejím ovdovění žila od roku 1904 na Mělníku, kde podle dirigentova vyprávění byla zaměstnána v podniku, který založil Josef Lípa. Kdy přesně poznala Jaroslava Krombholce staršího, není autorovi známo, předpokládá, že dosti brzy. Rozhodně byla švadlenou vyšší společenské klientely a po sňatku z lásky, nikoli z nutnosti, se vzdala zaměstnání. Krombholcova matka byla tvrdá k sobě i druhým a byla prý docela dobrá zpěvačka lidových a zlidovělých písní. Syna všestranně podporovala, byla ochotna mu uhlazovat cestu a otevřít rodinný salón, aby měl kde účinkovat, nicméně byla nemluvná a neúhybně dbala na dodržování křesťanské morálky, tuhé kázně, dobových mravních pravidel, zkrátka na rodinný pořádek i čistotu víry. Nikoliv náhodou byla její sestra Anna Bělovská-Hanibalová (1882–1950) pod jménem Anastázie představenou III. řádu sv. Františka pod ochranou sv. archanděla Rafaela, nazývaného „rafaelky“. (Zesnula v péči mělnických bratří kapucínů.) Miladino manželství bylo šťastné, díky manželovu postavení a synovu talentu byla respektována mělnickou honorací, což jí víc než konvenovalo. Pohlednost a vznosnou postavu zdědil její syn po ní. Z rodu Hanibalů podědil i bohatou kštici tmavých vlasů, na kterou byl obzvláště pyšný a jež byla jeho charakteristickým znakem. Rodové bylo bohužel rovněž zatíženo kardiovaskulární chorobou.

Zhruba od deseti let byl Jaroslav Krombholc rodinnými příslušníky, vesměs obdařenými hudebním nadáním, považován (právem) za geniální dítě. V minulosti se nadprůměrně talentované děti nazývaly dětmi „zázračnými“ a přehnaná péče o ně je mohla zkazit. V Krombholcově případě došlo k něčemu pozoruhodnějšímu – totiž ke zpevnění a integrálnímu rozvoji bohaté vloh. Přispívala k tomu metodická přísnost strýce a matčina nesmlouvavost, tyto dva vlivy vyvažovaly otcův bezmezný obdiv. Přesto se všichni podíleli na určitém rozmazlení „Jarouška“, jak se od dětství do konce života dával blízkými oslovovat. Matka nechala žákovi čtvrté třídy obecné školy ušít

68 Vzpomínkové partie s citovanými výroky J. Krombholce jsou v celé knize založeny na vlastním dirigentově vyprávění a autorových relativně podrobných záznamech z nich. Dále na ně nebudeme odkazovat.

fráček, postupně přibývaly fraky větší, do maturity údajně byly tři – všechny šité na míru! Geniální jedináček, pokud si pamatujeme, již od sedmi let přehrával party operních děl a od čtvrté třídy pořádal v rodinném salónu, zřízeném v přízemí domu Krombholcových, klavírní koncerty pro mělnické notáblý. Od dvanácti let vystupoval v rodišti veřejně a stal se uznávanou místní celebritou, o níž stále častěji informoval i tisk. Skvěle si osvojil systematické hudební studium, denně cvičíval zprvu čtyři, později dvě až tři hodiny, za večerů po zábavě a učení do školy si navykl již v pubertě studovat nové partitury. Seznámil se s klavírní, komorní, symfonickou i operní literaturou v poměrně širokém rejstříku, otec i strýc mu kupovali notový materiál. Tento podstatný zvyk – soustavné studium vlastních či zapůjčených partitur, a to i těch, které neinterpretovat – si udržel do smrti. Během gymnaziální docházky ovládl základní komorní repertoár a naučil se z paměti přehrávat klavírní výtahy strýcem i otcem oblíbených oper Bedřicha Smetany. Od první třídy do maturitní zkoušky byl vzorným žákem. Učil se snadno a lehce se vzdělával zvláště v jazycích, jazykové talentové dispozice se u něho spojovaly s vrozenými dispozicemi hudebními ve výjimečné, málokdy viděné syntéze. Uměl německy, francouzsky a italsky slovem i písmem, ovládal latinu, v dospělosti se slušně naučil rusky a anglicky. (Z pozdějších divadelních kolegů vynikal podobnou kvalifikací jedině Karel Berman.) Obecnou školu absolvoval pod bedlivým okem majestátního a přísného, přepečlivého ředitele obecné a měšťanské školy Antonína Eichlera. Ředitel Eichler byl učitel staré rakouské tradice, ženil se až ve čtyřiceti devíti letech se ženou o dvacet let mladší a měl s ní tři dcery. Všechny nechal vystudovat a v rodině – byl dědečkem malíře a spisovatele Dalibora Pokorného⁶⁹ – o něm kolovaly legendy, některé humorné. Vyučoval do pozdního stáří a působil na žáky téměř posvátným dojmem. Navštěvoval s manželkou Krombholcovy koncerty a Jaroslav o něm s úsměvem vyprávěl, že pan ředitel mu připadal „ještě o hodně významnější“ než pan starosta.

Na Státním reálném gymnáziu, které na Mělníku vzniklo roku 1920 z gymnázia obecního, založeného v roce 1910, Jaroslavovi přibýlo úkolů, přátel (zejména s právníkem Stanislavem Paďourem navázal důvěrný poměr, trvající do kamarádovy tragické smrti při bombardování města ráno 9. května 1945), a také lákadel. Aby mohl vše s přehledem zvládnout, brzy se naučil přesně si rozvrhovat čas. I to se mu v životě osvědčilo. Mělnické gymnázium, jež nyní nese jméno Jana Palacha, dosáhlo velice slušné úrovně především zásluhou svých prvních ředitelů. Oba Krombholce učili. Zakládající ředitel školy PhDr. Viktor Nejdle (1870–1934) přednášel přírodopisné předměty, které Jaroslava dvakrát nebavily. Vybudoval ale vzornou školní knihovnu s nevelkou sbírkou vzácných tisků a jevil zájem o umění, chodil na Jaroslavovy koncerty

69 Akademický malíř Dalibor Pokorný (1927–2003) byl autorovým strýcem z matčiny strany.

a žákovi vycházel všemožně vstříc. Zemřel steskem dva měsíce po svém penzionování. Ve funkci ho vystřídal jeho dosavadní zástupce profesor Josef Stáhlík (1885–1963), osobní přítel Krombholcova otce; „Jarouška“ měl ve velké oblibě. Byl latinář a češtinář, Krombholc v jeho hodinách vzorně prospíval. S ředitelem Stáhlíkem se manželé Krombholcovi stýkali i poté, co byl ze školství po únorových událostech 1948 propuštěn a stal se městským a posléze okresním archivářem. I Krombholcovou přímluvou mohl tento vášnivý ochotník a zdatný kulturní publicista národněsocialistické stranické příslušnosti publikovat dílo mistra římské lyriky Gaia Valeria Catulla ve svém překladu.⁷⁰ Za zmínku stojí i profesor kreslení a deskriptivní geometrie Rudolf Pulkrábek (1886–1963), žák Karla Vítězslava Maška na Uměleckoprůmyslové škole, který graficky upravoval všechny tisky proslulé mělnické tiskárny Jiřího Jelena. Pulkrábek jednoduchým dekorativním stylem se smyslem pro jemnou barevnost také maloval, žáky vedl k výtvarnému umění, vodil je na výstavy. Díky němu Jaroslav Krombholc disponoval zasvěceným, byť mírně konzervativním výtvarným vkusem. Uznalými třídními profesory Jaroslava Krombholce byli do kvinty dějepisář a zeměpisář dr. Michael Ludvík (1883–1959), znamenitý památkář, konzervátor památkové péče mělnického okresu, a v závěrečných ročnících matematik a fyzik Vítězslav Knejfl, člen redakčního kruhu časopisu *Matematika ve škole*. Z gymnaziálních znalostí mohl spolehlivě vycházet v dalším životě.

Pravděpodobně na gymnáziu se zrodil etymologický výklad Krombholcova příjmení, zdá se, že s pomocí ředitele Stáhlíka. Jméno Krombholc, vysvětloval zájemcům sám dirigent, je rakouského původu, v českém i říšsko-německém prostředí prý není obvyklé. Krombholcovi se od 18. století psali česky (koncové „c“ za německé „z“ publicisté chybně zaměňovali v novinách ještě v čase, kdy jeho držitel byl všeobecně uznávaný národní umělec!), s česko-německým rodem lékaře a botanika, univerzitního profesora Vinzenze Julia Krombholze (1782–1843) neměli nic společného. Nepocházeli také z Českolipska, nýbrž po několik generací z Mělnicka. V šedesátých letech, kdy Krombholc byl slaven ve Vídni vedle Herberta von Karajana jako jeden z nejlepších operních dirigentů, se k němu hlásili nejrůznější nositelé téhož příjmení a dokazovali příbuzenskou souvislost, ovšemže bezvýsledně. Přesto má význam zjištění, že jméno vzniklo z německého substantiva „das Kronholz“, tj. dřevěná střecha věží, hlavně kostelních. Pro tiše věřícího autoritativního dirigenta právě tento výklad mnoho znamenal, dodával mu pocit výjimečnosti.⁷¹

70 Gaius Valerius Catullus: *Básně*, Praha 1959. Soubor, obsahující většinu Catullova odkazu, vyšel v nakladatelství Mladá fronta v ediční řadě Květy poezie zásluhou šéfredaktora budoucího Odeonu Jana Řezáče, přítele básníka Oldřicha Wenzla ze surrealistického okruhu Karla Teigehe. Wenzlovým prostřednictvím tak Krombholc pomohl na svět životnímu dílu svého profesora.

71 O tom, jak etymologický výklad méně obvyklých příjmení může být reflektován některými

Navzdory studijním a muzikantským úspěchům Jaroslav Krombholc měl i zlidšťující kázeňské problémy, zejména ze zorného úhlu matky. Od patnácti let byl přitahován živlem nikotinu, jemuž okamžitě a bez výhrad propadl s fatálními důsledky. Neméně přitažlivému živlu alkoholu dokázal nadlouho čelit a do roku 1945 jej eliminoval ze svého denního programu. Nicméně v oblasti erotické a sexuální, teritoriu pro středoškoláka značně problematickým, byl ztracen. Víím z vyprávění, že od dětství měl vyspělou erotickou představivost a ženy ho nevášně přitahovaly. Ke svému štěstí zajímal rovněž on je. Nedokázal odolat zájmu dívek a podle vlastních, soukromě pronesených slov již v sedmnácti nebyl panic, což za jeho mládí nebylo úplně běžné. Pokud měl s matkou vážné konflikty, pak pro aktivně projevovaný vztah k dívkám. Krátce před maturitou se na něho rozzlobil i otec, když rodiče přijeli svým vozem předčasně z nějaké návštěvy a syna překvapili in flagranti se dvěma děvčaty najednou. Ani množící se podobné situace (někdy prý i se staršími ženami) nebránily tomu, aby byl premiantem třídy a koncertně činný jako sólista, sbormistr gymnaziálního smíšeného sboru, dirigent příležitostného studentského orchestru při divadelních představeních ochotnického spolku Vojan v čele s ředitelem Stáhlíkem a šéf studentského kvarteta, jehož byl současně dramaturgem. A aby v téže době, kdy začal naplno sexuálně žít, nezapisoval do not své autorské nápady. Zatím neuměle. „Bylo to živočišné, z pudové potřeby,“ komentoval rané kompozice, které se později na konzervatoři odhodlal zničit. Soustavně začal komponovat přibližně od patnácti let, dětské skladbičky pocházely podle Marii Tauberové už z desítky roků.⁷² V pubertě na jeho obzoru vyvstal první veliký umělecký zjev, k němuž měl štěstí se přiblížit. Byl jím Otakar Ostrčil (1879–1935), někdejší učitel jeho otce.

Je komické, že ve vzpomínkovém článku k prvnímu výročí skonu Jaroslava Krombholce napsal jinak erudovaný operní kritik Vilém Pospíšil s polemickým šlehem vůči dirigentově důvěryhodnosti, že není možné, aby byl Ostrčilovým žákem – jak rád zdůrazňoval –, protože Ostrčil vyučoval na konzervatoři jen nedlouho ve dvacátých letech a zemřel, když Krombholcovi bylo sedmnáct let, takže ho stěží mohl jako gymnazistu učit dirigování.⁷³ Polemizoval přitom se svými dohady a Krombholcovými nepřesnými vyjádřeními. Ostrčil jako mnoho dalších hudebníků přijímal, byť výjimečně, soukromé žáky a Jaroslav ho navštěvoval jako skladatele a klavíristu, nikoliv dirigenta.

intelektuály, podávají svědectví vzpomínky francouzského filozofa Althussera, jehož dědeček po prusko-francouzské válce opustil německé území a přesídlil do Francie: „Po celou dobu strávenou v Marseille jsem vytrval ve svých školních úspěších. Byli jsme dva, kteří bojovali o první místo ve třídě – ramenatý chlapec s nevzhlednou tváří, velmi dobrý v matematice (v níž jsem byl v souladu s ‚matčinou touhou‘ spíše průměrný), jménem Vieilledent a já. Vieilles dents = staré zuby / Althusser: alte-Häuser v alsaském nářečí = staré domy, prazvláštní pár...“ In: Louis Althusser: *Budoucnost je dlouhá. Fakta*, Praha 2001, s. 85.

72 V. Mikeš, cit. dílo, s. 56.

73 V. Pospíšil: Jaroslav Krombholc. *Hudební rozhledy*, č. 11, 1984, s. 506–509.

Pokud lze určit z publikovaných Krombholcových interview, lekce u něho bral ve školním roce 1933–1934, déle sotva mohl, neboť Ostrčilova pozice v Národním divadle se dostávala do stále větších těžkostí a jeho zdraví se rapidně zhoršovalo. Jistých je přitom několik skutečností. Že Krombholc se stýkal s paní Julií Ostrčilovou (sestrou spisovatele dr. Jiřího Mařánka) ještě dlouho po umělcově skonu, že věrně dbal na jeho skladatelský odkaz a v interpretaci děl Otakara Ostrčila se dopracoval mistrovství. V posledních dvou sezonách a jedné sezoně nedokončené Ostrčilovy éry v operě Národního divadla Jaroslava Krombolc jezdil, pokud mohl, na všechna jeho představení a důkladně se snažil odpozorovat jeho racionální, analytický, skoro vědecký dirigentský výkon. Na hodiny k němu chodíval myslím v pátek, přehrával mu na klavíru a Ostrčil s ním určitě debatoval i o divadle a o řízení orchestru. Ostrčil působil odměřeným dojmem, když však poznal lidské kvality (hlavně hudební), měkl a měnil se v důvěrně laskavého člověka. Názorně o tom svědčí vzpomínkové kapitoly Hanuše Theina,⁷⁴ který samozřejmě věděl o Krombholcově známosti s geniálním českým hudebníkem. Co ovšem Ostrčil vsutku dal mělnickému gymnazistovi, synovi někdejšího spolupracovníka z Orchestrálního sdružení, po hudební stránce, nemůžeme zodpovědně rozhodnout. Předpokládáme toliko výrazný vliv. Ostrčilova dirigentská opravdovost a umělecká askeze, typologicky blízká Otakaru Jeremiášovi, se nepochybně vepsala do dirigentského stylu Jaroslava Krombolce jako jeden z jeho projevů. Nikoli však nejpodstatnější, neboť Krombholc nebyl dramaturgickým dirigentem. Soudím-li podle Krombholcových kompozic,⁷⁵ stopy Ostrčilovy skladatelské metody v nich nenacházím. V nedochovaných skladbách možná byly přítomny, avšak za konzervatorních studií je překrylo ovlivnění jiné, pro Krombholcovu emocionalitu příznačnější. Nepochybuji zato, že po lidské stránce se jednalo o zážitek první velikosti.

Mnoho se odehrávalo v Krombholcově nitru za studentských let. Jeho vnímavost vůči hudebním, zrakovým a hmatovým, ale i jazykovým podnětům neznala mezí. Tato hluboká a zvnitřňující, introspektivní a nadmíru intenzivní otevřenost světu zůstala příznačná pro jeho umělecký typus. Byla však i stravující, útočila na zjitřené nervy, Jaroslav po dirigentských produkcích často plakal z citového i intelektuálního přepětí, málokdy dosáhl katarze prostřednictvím samotné kreace, potřeboval umělé odreagování, ale to vše se plně vyhranilo později – po druhé světové válce. Prozatím se tento nadmíru emotivní senzitiv s geniálním hudebním talentem syntetického rodu, jemuž podle jeho vlastních slov hudební tok a zvukové, melodické řady vyvolávané

74 H. Thein, cit. dílo, s. 20–23.

75 Rukopisy kompozic uchovává v 71. kartonu třířadového pozůstalostního fondu J. Krombolce a M. Tauberové České muzeum hudby. V dalších poznámkách při odkazu na pozůstalost označujeme arabskou číslicí číslo kartonu s iniciálou JK (eventuálně MT) a zkratkou instituce ČMH.

hudební paměti i kombinační schopností někdy „zavalovaly mozek“, ještě hledal. Na radu rodičů a strýce se v září 1937 po úspěšné maturitě, složené 7. června s vyznamenáním,⁷⁶ paralelně zapsal ke studiu romanistiky, germanistiky a hudební vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a na Státní konzervatoř ke studiu skladby a původně klavíru. Při přijímací zkoušce mu profesorka klavírní hry Helena Jonášová (1890–?) za přítomnosti skladatelů Josefa Bohuslava Foerstra a Jaroslava Kříčky, s nimiž setrval v přátelství do konce jejich životů, s uznáním sdělila, že je hotový, zralý klavírista, aby si vybral jiný obor. Podle vlastního sdělení po určité rozvaze, k níž mu napomohla zkušenost s řízením školního smíšeného sboru a příklad Ostrčilův, zvolil dirigování. V tom okamžiku netušil, že rozhodl o svém životním osudu. Do uzavření českých vysokých škol nacistickými okupanty bez jakýchkoli studijních úlev absolvoval čtyři univerzitní semestry, pátý semestr skončil předčasně v listopadu 1939. V říjnu 1939 stačil složit první státní zkoušku z oborů němčina a francouzština.⁷⁷

V germanistice byl žákem úctyhodného a na středohornoněmčinu tehdy orientovaného profesora Josefa Janka (1869–1947), příslušníka Gebauerovy a Zubatého jazykovědné školy. Na literární přednášky chodil tři čtvrti roku k externě stále přednášejícímu profesoru Otokaru Fischerovi (1883–1938), šéfovi činohry Národního divadla, aktivnímu antifašistovi, za nímž stál okruh Krombholcových levicových studentských přátel. Jeho přednášky byly naprosto brilantní. Profesor však nepřežil anšlus Rakouska a Jaroslav Krombholc kolokvoval u Fischerova nejerudovanějšího žáka, docenta Vojtěcha Jiráta (1902–1945), který v ještě mladším věku než jeho učitel podlehl rozrušení ve třetí den Pražského povstání. Přínosem pro Krombholce nepochybně byly konverzační kurzy bývalého švýcarského občana, docenta Richarda Messera (1881–1962), který byl znalcem díla Rainera Marie Rilka a dobře ovládal český jazyk. Usadil se v Praze, oženil se s Češkou a v létě 1939 emigroval s rodinou z rasových důvodů do USA. Germanistický proseminář řídil respektovaný lektor, mimořádně znalý germanoboheimista Hugo Siebenschein (1889–1971), budoucí profesor a člen Saské akademie. Na romanistice vedl přednášky z historické mluvnice všestranně vzdělaný profesor Karel Titz (1880–1940), nacházející styčné prvky mezi románskými a českými dějinami. Francouzskou literaturu francouzsky přednášel distingovaný profesor Josef Kopal (1883–1967), expert na její historii v celém rozsahu a uvědomělý český patriot. Na konverzaci Krombholc chodil k docentu Josefu Dvořákovi (1894–1980),

76 Originál maturitního vysvědčení. In: JK, 2, ČMH.

77 Státní zkoušce předcházela dílčí kolokvia z filosofie u profesora Josefa Krále (1882–1978), z pedagogiky u docenta Václava Příhody (1889–1979) a z češtiny u lektora dr. Jiřího Hallera (1896–1971), odpovědného redaktora *Naší řeči*, který právě vyvolal svým konzervatismem ostré polemiky ze strany Pražského lingvistického kroužku, jehož sympatizantem mladý Krombholc byl. – Žádost děkanátu o složení I. státní zkoušky z 18. 9. 1939 (složena 3. 10.). In: JK, 2, ČMH.

srovnávacímu romanistovi se zahraniční proslulostí, který byl žákem legendárního klasického filologa Josefa Krále.

Hudební vědě učil historik Zdeněk Nejedlý (1878–1962), z vysokoškolských profesorů Krombholcovi nejbližší. Ač jeho hudební erudice měla, především v oblasti harmonie, limity, o kterých Krombholc určitě věděl, vázal ho k Nejedlému jeho vřelý vztah ke studentským antifašistům, Jaroslavova známost s Nejedlého důvěrným přítelem Otakarem Ostrčillem a epizodické kamarádství s profesorovým synem, skladatelem Vítem Nejedlým (1912–1945 na bojišti u Dukly) a jeho nerozlučným druhem PhDr. Jaroslavem Teklým (1910–1942 v Mauthausenu). Nejedlého znalost hudebních dějin v rozsáhlém společenském a mezinárodním kontextu přes všechny jeho apriorismy, pro posluchače zajisté málo přijatelné (odmítání tzv. dvořákovské linie v české hudbě, kritika klasické hudby ruské, odmítání italského a francouzského verismu, výhrady k experimentálním projevům avantgardy jako „samoučelu“, podtrhování realismu a tradice), byla pro neobvyklou schopnost aktualizace fascinující a dobově přitažlivá. Během studia se Nejedlý a Krombholc spřátelili. Jaroslav často profesora provázel domů na Smíchov. Aby vyrovnal Nejedlého konzervatismus, navštěvoval přednášky strukturalistického estetika Jana Mukařovského (1891–1975). Profesorovy teoretické postupy, jakkoli se k nim přímo nehlásil, se mu v budoucnosti vícekrát osvědčily při formulování vlastního estetického stanoviska. Hodně mu v roce 1939 daly i návštěvy italské konverzace vedené skvělým lektorem Ettore Lo Gattem (1890–1983). Tento srovnávací slavista a bohemista se mj. přátelil s básníkem a překladatelem Josefem Kostohryzem. Několik univerzitních semestrů tak bylo pro budoucího dirigenta skutečným přínosem, v první řadě zásluhou nadprůměrných osobností vyučujících.⁷⁸ Opět se na jeho příkladě potvrzuje, že osobnosti průměrné (neřku-li dokonce podprůměrné či nevyzrálé) nemůžou náležitě plnit pedagogickou misi před publikem věkově dospělých jedinců.

Z uvedeného přehledu je patrné, že Jaroslav Krombholc věnoval v letech 1937–1938 soustavnější pozornost spíše studiu univerzitnímu než konzervatornímu. Vyplývalo to zčásti z faktu, že hudební nadání mu bylo vrozeno a že první ročníky konzervatoře považoval za snadněji zvládnutelné než univerzitní lekce. Mimoto se angažoval ve studentském dění, které ho brzy přivedlo ke spolupráci s avantgardními režiséry a divadly. Od té doby se cítil být příslušníkem generace, které po válce udělil literární historik profesor Václav Černý přívlastek „ortenovská“. Na přelomu let 1937 a 1938, tzn. po dobu dvou semestrů, Krombholc studoval skladbu se speciálním zaměřením na harmonii a kontrapunkt u profesora Otakara Šína (1881–1943), žáka Karla Steckra a obdivovatele uctívaných mistrů pražské konzervatoře Josefa Suka

78 Index Jaroslava Krombholce se nachází v soukromém archivu autora, který jej obdržel po premiéře Foerstrovy opery *Eva* v roce 1981.

a Vítězslava Nováka. Šín okamžitě rozpoznal mimořádnost Krombholcových vloh, nechal ho volně skládat, kompozice mu jen taktně korigoval a zaměřil jeho pozornost na teoretické předměty, jejichž symbolem tehdy byly profesory životní syntézy *Úplná nauka o harmonii* a *Nauka o kontrapunktu* a práce Karla Boleslava Jiráka o hudebních formách.⁷⁹ V témž čase se Krombholc cvičil v základech dirigování u profesora Pavla Dědečka (1885–1954). Dědeček byl oblíbený pedagog s hlubokými znalostmi a interpretačními schopnostmi a dirigoval konzervatorní orchestr, s nímž dosáhl uznání i v zahraničí a u svých vážených kolegů Vítězslava Nováka, Josefa Suka, Josefa Bohuslava Foerstra a Jaroslava Křičky. Profesori Šín a Dědeček, u kterých Krombholc studoval jako univerzitní posluchač se zvláštním statutem „soukromého žáka“ čili privatisty, ho v březnu 1938 pro nadprůměrné výsledky písemně doporučili k řádnému studiu.⁸⁰ V závěru prvního ročníku na konzervatoři složil v červnu 1938 sbormistrovskou zkoušku u profesora Metoda Doležila (1885–1971), žáka Františka Spilky a Vítězslava Nováka, bývalého středoškolského učitele a uměleckého šéfa Pěveckého sdružení pražských učitelů.⁸¹ Kurz později v divadle mnohokrát ocenil. Opravňoval ho i k výuce sborovému zpěvu.

Mistrovskou školu skladby, jež měla charakter vysoké školy, navštěvoval od druhého letního semestru 1938 u profesora Vítězslava Nováka (1870–1949), klasika české novodobé hudby, ve třicátých letech špičkového pedagoga hudební kompozice v mezinárodním měřítku, vyhledávaného i cizími státními příslušníky. K Novákovi mu otevřelo dveře jednak doporučení Otakara Šína a jednak známost Krombholcova otce s MUDr. Josefem Greifem (1871–1954), zakladatelem pražského Orchestrálního sdružení, který za obou pobytů v cizině, a to jak v letech 1908–1924 v USA, tak 1927–1934 v Austrálii, propagoval jako sbormistr, dirigent a klavírista i univerzitní muzikolog dílo Smetanovo, Dvořákovo, Novákovo, Sukovo a Foerstrovo. Greif byl jedním z nejbližších přátel Vítězslava Nováka. Dostat se k Novákovi do mistrovské školy bylo snem začínajících komponistů a absolvovat ji bylo věcí prestižní. Brzy se učitel a žák, oba emotivně vypjatí a prodchnutí hudbou, spřátelili. Rozděloval je pouze poměr k Otakaru Ostrčilovi, jemuž Novák nespravedlivě zazlíval údajné přezírání svých oper. Jaroslav Krombholc se s Novákem stýkal do konce jeho života, aktivně se zúčastnil jeho pohřbu, přátelil se i s jeho chotí, paní Marií Novákovou. S jeho synem, znamenitým grafikem Jaroslavem

79 Otakar Šín: *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu I–II*, Praha 1933; týž: *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze*, Praha 1936; Karel Boleslav Jiráka: *Nauka o hudebních formách*, 2. vyd., Praha 1924. V této době, 14. 12. 1937, dedikoval mělnický host, básník Jan Zahradníček Krombholcovi básně V čase a Nahoře a dole s díkem „za příležitost“ k zhudebnění. Vznikla tak písňová partitura *Jeřáby*.

80 Vysvědčení o soukromém studiu skladby (O. Šín), vysvědčení o soukromém studiu dirigování (P. Dědeček) z 30. 3. 1938. In: JK, 2, ČMH.

81 Závěrečné vysvědčení ze studia řízení sboru (M. Doležil) z 15. 6. 1938. In: JK, 2, ČMH.

Novákem (1914–1984) a jeho první ženou Ludmilou Jiřincovou (1912–1994) si tykal. Nikdy však nezažil jediný Novákův slovní útok na Ostrčila. Zdá se proto, že nevráživost mezi oběma skladateli byla epizodické povahy a že zmizela se smrtí jednoho z nich. Novák udělal vůči mladému adeptovi zcela nezvyklé gesto a vzhledem k nespornosti jeho talentu i k tomu, že „prokázal všeobecné hudební vzdělání soukromým studiem“, uvedl na závěrečném vysvědčení, že Krombholc byl jeho řádným posluchačem od 1. října 1937 (!) do 21. června 1940, kdy byl z mistrovské školy vyřazen s vynikajícím prospěchem. Ve skutečnosti na mistrovské škole studoval – jak autor ví z dirigentova vyprávění i z dochovaných dokladů – až od dubna 1938. V posudku Novák napsal s přátelským citovým zaujetím k žákovi:

Ve školních letech 1937–1940 byl pan Jaroslav Krombholc vlastně již skladatelem, který si docházel do mé třídy pro dané úkoly a praktické pokyny. Bylo mi skutečným potěšením prohlížet jeho práce, invenčně svěží, technicky obratné a harmonicky zajímavé. Napsal mnoho písní, klavírní svitu, violoncellovou sonátu, smyčcový kvartet a orchestrální svitu, poctěnou první cenou v soutěži České filharmonie. Takové tvůrčí nadání, spojené s nevšední dovedností klavíristickou a bystrostí dirigentskou, podepřené všeobecnou inteligencí, opravňuje k nejlepším nadějím do budoucna.⁸²

Na výstupním vysvědčení musel Krombholc prokázat prospěch v ostatních povinných předmětech. Během necelých tří let absolvoval nauku o kontrapunktu u Jaroslava Řídkého (1897–1956), dirigentskou přípravu u Pavla Dědečka, u něhož studoval privátně a pokračoval řádně, nauku o nástrojích u Antonína Modra (1898–1983), dechovou instrumentaci u Jana Uhlíře (1894–1970), hru partitur u Rudolfa Karla (1880–1945 na Malé pevnosti v Terezíně), dějiny hudby u dr. Jana Branbergra (1877–1952) a nauku o operní režii a hudební estetiku u ing. Ferdinanda Pujmana (1889–1961). Na náslechy z techniky operního zpěvu chodil soukromě k bývalé přední altistce Národního divadla Olze Valouškové-Borové (1886–1975). Zkoušky složil s excelentním výsledkem.⁸³ V květnu 1940 Krombholc uzavřel s vynikajícím prospěchem studium dirigování u Pavla Dědečka,⁸⁴ absolvoval koncertní vystoupení v cyklu Umělecké besedy, kde s přítelem Milanem Kostohryzem provedl *Sonátu pro klarinet a klavír* ostravského dirigenta Jaroslava Vogla,⁸⁵ a díky výjimečnému talentu byl okamžitě přijat do mistrovské školy profesora Václava Talicha (1883–1961), stejně velkého dirigenta – do roku 1941 řídil současně operu Ná-

82 Posudek V. Nováka o způsobilosti JK – vyřazení z mistrovské školy skladby z 21. 6. 1940. In: JK, 2, ČMH.

83 Závěrečné vysvědčení studia Státní konzervatoře v Praze z 28. 6. 1940. In: JK, 2, ČMH.

84 Závěrečné vysvědčení ze studia dirigování (P. Dědeček) z 31. 5. 1940. In: JK, 2, ČMH.

85 Koncert z 25. 6. 1940 byl druhým pražským provedením Voglovy *Sonáty* (první se konalo v březnu 1927 ve Spolku pro soudobou hudbu). In: L. Černíková, cit. dílo, s. 147–148.

rodního divadla a Českou filharmonii – jako pedagoga. Pedagogem byl Talich velmi vybíravým, náročným a vážilo u něho, že Krombholc absolvoval s významným Dědečkovu školu, že ho doporučoval Vítězslav Novák, a jistě i to, že se profesor znal s jeho otcem z Orchesterálního sdružení. Talichovu mistrovskou školu postupně absolvovali skladatel Iša Krejčí (1904–1968), pozdější Krombholcův blízký spolupracovník, církevní dirigent a sbormistr Metod Vymetal (1895–1945 v drážďanském vězení), dirigent Národního divadla, skladatel a jednou Krombholcův přítel Zdeněk Folprecht (1900–1961), kontrabasista František Hertl (1906–1973), umělecký vedoucí Českého noneta, dirigentsky činný hlavně v mladých letech, velký operní dirigent a Krombholcův kamarád Rudolf Vašata (1911–1982) a slavný Karel Ančerl (1908–1973), považující se v první řadě za žáka mnichovského Hermanna Scherchena. U Talicha absolvoval také Krombholcův nejbližší spolužák, druh i konkurent Václav Kašík (1917–1989), který byl výraznější jako skladatel než jako dirigent a nejvýraznější jako pozeňnaný operní režisér. Z mladších vynikl zejména Křičkův a Jeremiášův skladatelský svěřenec Jarmil Burghauser (1921–2009), syn malířů Zdenky Burghauserové a Františka Viktora Mokrého. Od 1. října 1940 do července 1942 Jaroslav Krombholc studoval u Václava Talicha s prospěchem „eminenter“ a s cílevědomou snahou všestranně se připravit na práci dirigenta. Hodnocení z Talichova pera na závěrečném vysvědčení má podobný přátelský tón jako hodnocení Novákovo:

Pan Jaroslav Krombholc prokázal během studia se mnou: 1) že je vynikajícím klavíristou; 2) jeho skladebné vlohy napomáhají mu pronikat snáze k podstatě reprodukovatelného díla; 3) jeví pozoruhodnou schopnost přizpůsobovat se slohovým zvláštnostem děl náležejících různým stylovým úsekům; 4) slyší dobře intonačně i barevně; 5) má ruce dostatečně pružné k uplatnění rytmu a nemálo vláčné k zpodobení výrazu; 6) dovede prosadit svůj zámysl; 7) chápe hudbu v její intenzitě a v plném vědomí reprodukční problematičnosti. Souhrn těchto vlastností dává tušit umělce, od jehož dalšího dirigentského vývoje lze očekávat velmi mnoho.⁸⁶

Přísný profesor zvroucněl. Nedlouhá divadelní součinnost mu jeho závěry potvrdila v celém rozsahu.

V průběhu studia u Václava Talicha se Jaroslav definitivně rozhodl pro dirigentskou dráhu. Svou skladatelskou práci tak paradoxně pomalu opouštěl ve chvíli, kdy byla věnována úspěchy i cenami, ve prospěch oboru, v němž našel své poslání a životní úkol s jasně formulovaným cílem: pokračovat v jedinečné dirigentské tradici profesora Talicha a rozvíjet jeho odkaz. Před svědky Václav Talich několikrát během následujících desetiletí opakoval, že

86 Posudek V. Talicha o způsobilosti JK – vyřazení z mistrovské školy dirigování ze 7. 7. 1942. In: JK, 2, ČMH.

„Jaroušek Krombholc je můj nejnadanější žák“.⁸⁷ Václav Talich se za války plně koncentroval na kvalitativní úroveň české opery, kterou se snažil udržet navzdory nepříznivým vnějším okolnostem. Věděl o sobě, že řízení symfonického orchestru ovládl natolik excelentně, že nejen zahraniční zájezdy s Českou filharmonií, tvůrčí pobyty v Sovětském svazu a zvláště ve Švédsku, ale též ohlas u publika i kritiky jeho umělecký kredit posunuly na světovou špičku. Naproti tomu měl pocit, že v hudebnědramatické oblasti stále hledá, měl sklon činit zásahy do partitury (podobně jako Chalabala, Krombholc se v daném ohledu profesora vždy zastával) a měnit autorská tempa. Za nejlepšího současného operního dirigenta považoval Talich svého nejužšího, přibližně stejně založeného spolupracovníka, dramaturga opery Národního divadla Zdeňka Chalabalu (1899–1962), který byl žákem brněnského Františka Neumanna a Leoše Janáčka. Talich o Chalabalovi v soukromí říkával, že je „pravý básník operního divadla“.⁸⁸ Podtrhněme, že Chalabala rozuměl lépe než Talich zpěvním hlasům, jeho limitem však byl poměrně úzký repertoár a téměř výlučně divadelní projev. V Krombholcovi profesor našel ztělesnění svého ideálu operního dirigentství, neboť v jeho očích vykazoval vše, čím má dokonalý operní dirigent disponovat: nástrojovou profesionalitu, zvládnutí skladby a aktivní zájem o symfonickou i komorní hudbu.

Lze se domýšlet, zda svou charakteristikou Jaroslava Krombholce Talich neuškodil Karlu Ančerlovi, jehož si jako geniálního symfonického dirigenta především moderního repertoáru vážil méně, jeho eruptivní a nervní dirigentský typ ho tolik neokouzli. Víme, že výše stavěl Dědečkova absolventa Rafaela Kubelíka (1914–1996), jemuž byl ochoten svěřovat a nakonec zcela svěřit Českou filharmonii, své milované dítě, a který rovněž rozuměl operě a prokázal nemalou skladatelskou vlohu. Není náhodné, že s Kubelíkem i vlivem některých dalších faktorů Krombholc udržel v podstatě celoživotní přátelství, zatímco s Ančerlem se první okouzlení modifikovalo po válce v určité napětí. To nic neměnilo na tom, že pod jeho vlivem a vlivem skladatele

87 Tato věta byla zpochybňována ve prospěch Rudolfa Vašaty a Václava Kašlíka (kupodivu nikoli Karla Ančerla). Ve Vašatově případě se jednalo bez pochyb o velkého operního dirigenta italského stylu a jasné dramaturgické koncepce, kterému jen životní okolnosti zabránily k výraznému proniknutí za hranice, ale sám Vašata – jak autor ví od jeho ženy, mezzosopranistky Ludmily Dvořákové – uznával Krombholcův primát. Kašlík byl světově ceněný operní režisér, zajímavý skladatel ze školy Rudolfa Karla, v semináři Zdeňka Nejedlého, na mistrovské škole Talichově a ve třídě Aloise Háby byl přímým spolužák Jaroslava Krombholce. Autorovi řekl doslova: „Já jsem byl nejnadanějším žákem profesora Talicha.“ Problém však tkvěl v tom, že tuto charakteristiku o něm neprošel profesor. Jako dirigent nepřesáhl horizont Smetanova divadla, hráči si stěžovali na jeho zrychlená tempa, pěvci na to, že na ně nebral ohled a přehlušoval je. Talich se zato o Krombholcovi vyjádřil několikrát, před svou ženou paní Vidou Talichovou, před Jiřím Taufrem a Lumírem Čivrným, před Jiřím Pauerem, Janem Seidlem a Ivanem Medkem, hlavně však před pěvci M. Tauberovou, D. Tikalovou, B. Blachutem, E. Hakenem, O. Kovářem, K. Kalašem i P. Kočím.

88 Výrok autor zná ze shodné vzpomínky JK, Evy Klenové, Ivana Medka a Přemysla Kočího.

a klavíristy JUDr. Karla Reinera (1910–1979), s kterými se setkal při společné práci v divadle D Emila Františka Buriana, pokračoval ve studiu čtvrttónové a šestinotónové (tehdy i půltónové) mikrointervalové hudby u profesora Aloise Háby (1898–1973), aby si rozšířil obzor o nejavantgardnější směr soudobého hudebního výrazu, jaký byl v českém prostředí dosažitelný.⁸⁹ Po dvou semestrech absolvoval u Háby, jehož zásluhou vstřebal podněty Schönbergovy Druhé vídeňské školy, stejně jako u Talicha, již jako zaměstnanec Národního divadla. Přátelství mezi Jaroslavem Krombholcem a Hábou sice nevzniklo,⁹⁰ lidské porozumění ovšem ano. Když byl po roce 1948 Hába hrubě kritizován, nacházel u Krombholce solidární sympatie (byl patronem tehdejšího Hábova kvarteta) a díky němu a dalším svým žákům v čele s Karlem Reinerem a Václavem Dobiášem mohl nadále veřejně působit. Mikrointervalovým kurzem skončila pro mladého dirigenta etapa přípravy. Nastal život, jenž záhy přinášel dramatické situace. Doba nepřála klidné a soustavné práci.

Nad Evropou, abychom použili básnického příměru historika Roberta Kvačka,⁹¹ bylo ve druhé polovině třicátých let zataženo. A šerilo se víc a víc. Rakouský frajtr, jímž prezident Hindenburg pohrdal a pro vlastní klid jej jmenoval říšským kancléřem, hlásal pro zfanatizované davy válečnou prohrou deklasovaných a těžkou hospodářskou krizí pauperizovaných německých nižších a středních vrstev přitažlivá demagogická hesla o životním prostoru a o tažení na Východ. Na východních hranicích Německa leželo Československo, jehož první prezident nedávno rezignoval v důsledku vysokého věku a choroby. Stát to byl pravda nevelký, jenže s početnou německou menšinou. Přibývalo nebezpečných projevů antisemitismu, Židé se opět jako již tolikrát v dějinách stali úhlavními nepřáteli ohroženého občanského průměru. Čeští demokraté se cítili ve vnitřním i vnějším ohrožení, odcizovali se s bratrskými Slováky, jimž Praha nedokázala poskytnout – z obavy ze sudetoněmeckých nároků – kýženou autonomii, závazně kdysi slíbenou Masarykem v Pittsburské dohodě Slovenské lize v USA. Za této situace se radikalizovali studenti zprava i zleva. Levicovní studentští aktivisté byli nad intolerantní pravici v početní převaze a soustředili socialisty všech směrů včetně donedávna extrémně protimasarykovských komunistů a levicových nestraniků hradního zbarvení, podporujících zahraniční politiku prezidenta Beneše. Tato studentská antifašistická fronta se formovala hlučně a viditelně a neminula ani středoškolkáky. Jaroslav Krombholc se s ní dostal do přímé-

89 Závěrečné vysvědčení ze studia mikrointervalové skladby (A. Hába) z 28. 2. 1942. In: JK, 2, ČMH.

90 Krombholc byl vychován v katolických tradicích a byla mu zcela cizí tehdejší antroposofická orientace profesora Háby, jak se mj. odrazila v jeho dosud neprovedené opeře *Přijď království Tvé* (1939–1942). Antroposofické učení Hába dočasně sdílel s Viktorem Ullmannem a dr. Karlem Reinerem i s ruským emigrantem Alexandrem Vaulinem (1894–1976), manželem vnučky L. N. Tolstého, žákem Borise Asafjeva, Artura Luriji (Lourié) a Rudolfa Karla.

91 Robert Kvaček: *Nad Evropou zataženo. Československo a Evropa 1933–1938*, Praha 1966.

ho styku na vyšším gymnáziu a bez váhání se zapojil. Jeho přítel Stanislav Padour, organizovaný sociální demokrat blízký prokomunistickému křídlu středoškolského profesora Wolfganga Jankovce (1896–1944 popraven v Berlíně), vydávajícího časopisy *Dělnická osvěta* a *Nová svoboda*, přivedl Krombholce do mělnického salónu koncertní pěvkyně MUDr. Růženy Valentové (1880–1949). Slečna doktorka byla vnučkou mělnického poštmistra, dlouholetého starosty města a regenschoriho Josefa Valenty (1804–1881). Její otec byl místní skladatel zábavné hudby a sbormistr Antonín Valenta-Mělnický (1846–1892), jenž po svém otci nastoupil rovněž v poštmistrovském úřadě. Růžena Valentová se pěvecky vyškolila v Itálii, přijala umělecké jméno Rosa Valentini a teprve po návratu z Turína a Milána vystudovala interní lékařství u profesora Josefa Thomayera. V třicátých letech patřila k prvním propagátorům sovětské písně, u ní Krombholc poznal ruskou a sovětskou hudebnost a oblíbil si ji. Seznámil se tam jednak s koncertním pěvcem a překladatelem textů sovětské písňové literatury, komunistickým kulturním organizátorem JUDr. Josefem Urbanem (1907–1983), budoucím ředitelem Pragokonzertu a Národního divadla, jednak s výrazným amatérským malířem a komunistickým divadelníkem Emanuele Famírou (1900–1970). Famíra měl zkušenost ze Sovětského svazu i z vězení, znal se s Erwinem Piscatorem a Vsevolodem Mejercholdem. V Praze pak Famíra a Urban, uznávaní samotným profesorem Nejedlým, uváděli Krombholce do širších kruhů komunistických antifašistů. Víme z vyprávění, že u dr. Valentové také Jaroslav slyšel slova vysokého uznání o evropském talentu jedné mladé kolorатурní sopranistky formujícího se Talichova souboru opery Národního divadla. Přijela z Rakouska a vystupovala pod jménem Maria Tauberová. Co nejdříve se jel podívat na její Gildu v *Rigolettu*. Byla okouzující a jedinečná. Stalo se to šest let před tím, než ji poznal osobně.

Ale i další mělničtí přátelé ho vtahovali do protifašistické fronty. Komunistou byl od mládí Jiří Kotrch (1920–?), jehož starší bratr byl Jaroslavův spolužák. Zejména s Jiřím se spřátelil. Za protektorátu Kotrch pracoval v ilegálním oblastním vedení KSČ, na jaře 1945 bojoval s partyzány, na Mělnicku aktivními a vedenými sovětským desantem, a po válce řadu let vedl okresní výbor Svazu protifašistických bojovníků. Po okupaci v srpnu 1968 vystoupil ze strany a byl své funkce zbaven. O Oldřichu Wenzlovi již padla zmínka. Jaroslav Krombholc starší a JUDr. Oldřich Wenzl starší byli přátelé od dětství a podobně se vyvinul i poměr mezi jejich syny. Wenzl už jako gymnazista psal moc dobré básně. Byl oslněn surrealismem, brzy se sblížil s Karlem Teigem, Jindřichem Štyrským a Toyen, za války i s básníkem a grafikem Jindřichem Heislerem, ukrývaným Toyeniným druhem, postaveným mimo zákon pro své židovství. Před jeho zatčením gestapem se krátce poznal i s někdejší komunistickým novinářem Závíšem Kalandrou. Wenzl vystupoval opozičně proti Stalinovi, nepříznivě se vyjadřoval o Vítězslavu Nezvalovi a Juliu Fučíkovi, miloval ovšem divadelní režiséry E. F. Buriana a Jindřicha Honzla, komunisty

tehdy kritické ke stalinské perzekuci zůli. S Krombholcem navštěvovali představení v Děčku a Osvobozeném divadle. Na konci války Wenzl vstoupil do surrealistické skupiny RA jako druh básníků Zdeňka Lorence a Ludvíka Kundery a prozaika wolkrovské generace Arnošta Vaněčka.

Z Mělníka se datovalo i Krombholcovo přátelství se socialistickým skautem Jaroslavem Čumpelíkem, o čtyři roky starším gymnazistou a později právníkem, jenž promoval těsně před uzavřením českých vysokých škol. Za aktivní odpor k německé okupaci byl Čumpelík popraven za stanného práva 26. června 1942. Čumpelík Jaroslava v Praze seznámil se ctitelem divadla a budoucím teatrologem Vladimírem Procházkou (1919–1997), tzv. rudým skautem. Procházka, bratranec mělnického rodáka a budoucího kladenského herce Zdeňka Procházky (1921–2007),⁹² ctitele E. F. Buriana, ho zase uvedl ke svému kamarádovi, scenáristovi hostivařských filmových ateliérů a filmovému publicistovi, levicovému sociálnímu demokratu Bořivoji Zemanovi (1912–1991). Zeman obdivoval sovětský film, stýkal se s komunistickým novinářem a filmovým teoretikem Lubomírem Linhartem a na počátku okupace odešel do Baťa-filmu ve Zlíně, kde se podílel na plánech skupiny Elmara Klose na zestátnění kinematografie. Ani výtvarný svět Jaroslavovi nezůstal uzavřen. Stýkal se s malíři skupiny Sedm v říjnu, hlavně se Zdenkem Seydlem (1916–1978), kterého v padesátých letech přivedl ke spolupráci s Národním divadlem. Až na Wenzlův přátelský okruh všichni planuli nadšením pro Stalinovo Rusko.

Nač uvádět tyto poměrně detailní skutečnosti? Protože pro levicové intelektuály, ke kterým se přiřadil Jaroslav Krombholc, a zdaleka nejen pro ně, byla příznačná víra v iluzivní realitu sovětského ráje, jenž podle nich byl jediný s to vyvést svět z marasmu hospodářských krizí a fašistických diktatur v epoše zdánlivého selhání demokracie. Odmítat Stalina jako personifikaci onoho ráje bylo v předvečer druhé světové války nepřípustné. Je tudíž třeba vysoko vyzvednout jednotlivce z rodu Mileny Jesenské, Závaře Kalandry, Karla Teigeho, Jindřicha Štyrského, Jaromíra Krejčara, Emila Františka Buriana, Jindřicha Honzla, Jiřího Krohy či mladého básníka Jana Nohy, kteří projeví dostatek prozíravosti a nahlas se ozvali proti tzv. moskevským procesům jako zlu vnějškově se podobajícímu fašismu. Většina komunistické a socialistické inteligence, s níž se Krombholc setkával, však neochvějně stála za Stalinem. Mnozí z nich za ním stáli dlouhodobě. Neznamenal to nutně, že byli stalinisté. Iluze je výrazem přání, nikoli reflexí reality. Mluvila z nich neznalost. „Ke Stalinovi jsme se po válce hlásili jako k osvoboditeli, o sovětských poměrech nevěděli jsme nic. Ale když jsme tam

92 Mladším bratrem Zdeňka Procházky byl divadelní, filmový a televizní herec Bořík Procházka (1930–2013), spjatý především s Krejčovým Divadlem za branou a s Schormovou érou Divadla Na zábradlí, přítel Rudolfa Vašaty. I s ním se manželé Krombholcovi dobře znali.

poprvé přijeli...“ sdělil mi jednou výmluvně a přesně profesor Milan Machovec. Od zájezdu do Moskvy v roce 1955 začal přehodnocovat svůj názor na Sovětský svaz i Jaroslav Krombholc.

Při konzervatorním studiu Krombholc vykazoval všestrannou hudební aktivitu. Prosazoval se jako klavírista, skladatel a posléze dirigent, pronikl mezi antifašistické hudebníky Karla Ančerla, Josefa Páleníčka, Karla Reinera, Víta Nejedlého a Jaroslava Teklého, epizodicky se setkal s Ervínem Schulhoffem. Záhy se dostal do blízkosti skladatele a uctívaného šéfdirigenta rozhlasového symfonického orchestru Otakara Jeremiáše (1892–1962), třetího vynikajícího dirigenta, kterého mohl poznat. Stalo se tak ještě před jeho vážným onemocněním. Díky Ančerlovi, jenž byl tenkrát jeho zástupcem, měl Jaroslav Krombholc možnost se seznámit s Jeremiášovou prací s orchestrem a partiturou, a tak prvně přijít do styku s rozhlasovým studiem. I program Václava Talicha v Národním divadle, kterého Jaroslav jako jeho žák a podřízený bedlivě sledoval, navštěvoval ho při zkouškách a pozorně se od něho učil, neboť šéfův dirigentský projev se mu zdál nejlépe splňovat jeho vlastní představy, měl antifašistický obsah. Talich prošel sovětskou zkušeností, leningradský dirigent Jevgenij Mravinskij se k němu hlásil jako ke svému vzoru. Talichova autorita nebyla levicí zpochybňována, naopak, to až válka se zlovolnou falší zamíchala kartami. Na podzim 1938 se Krombholc za pravděpodobného přispění Václava Kašlíka, Karla Ančerla a Karla Reinera, kteří náleželi do uměleckého kolektivu Děčka, osobně sblížil s Emilem Františkem Burianem, jehož divadlo poznával od gymnaziálních let. V dataci Krombholcovy spolupráce s Burianem se chybuje, sám Krombholc uváděl data nepřesně, dokumentace se nedochovala. Mám za to, že divadelní orchestr začal Krombholc dirigovat od jara 1939 – rozhodně ne dříve –, a od sezony 1939/40 pracoval pro Buriana ve vedlejším poměru jako dirigent a skladatel. Za pultem se střídal s Kašlíkem a skladatelem Zbyňkem Přecechtělem (1916–1996), žákem Rudolfa Karla a mistrovské školy Jaroslava Křičky. V divadelním souboru setrval do uzavření divadla D v únoru 1941, ve styku s Burianem zůstal do jeho zatčení nedlouho potom.

V témž čase Jaroslav Krombholc externě spolupracoval s Divádkem pro 99 v Topičově salónu na Národní třídě. V aktivním provozu jako skladatel a vedoucí komorního tělesa byl na této scéně v sezoně 1939/40. Důvěrněji se seznámil s několika obdivuhodnými židovskými intelektuály v čele s režisérem Gustavem Schorschem, scénografem Františkem Zelenkou a oslnivým klavíristou Gideonem Kleinem. V hereckém souboru působil i básník Jiří Orten. Všichni v průběhu války zahynuli. Podle dirigentova vyprávění si byli přátelsky blízcí zejména s Schorschem a Ortenem, Schorschovi Jaroslav údajně záviděl přítelkyni Vlastu Schónovou, herečku, která vítězila nad Věrou Fingerovou, Ortenovou láskou, zahleděnou v té době do přitažlivého Schorsche. Uměleckým garantem souboru byl Jindřich Honzl, který se

snažil uplatnit principy poetického divadla s politicko-satirickým jinotajem. Honzl nesměl po uzavření Osvobozeného divadla veřejně vystupovat a pracoval na pražském magistrátu. Avšak jakmile měli mladí židovští divadelníci zakázánu jakoukoli činnost, Honzl povolal několik herců z Osvobozeného a od Buriana a za hudební konzultace Jaroslava Krombholce s nimi vytvořil v následující sezoně do června 1941, kdy mu skončila roční smlouva, podle Adolfa Scherla téměř sto třicet bravurně vystavěných večerů. Mimoto spolu s klavíristy Marií Knotkovou a MUDr. Otakarem Vondrovicem Krombholc účinkoval na čtvrtém abonentním koncertě Sdružení pro soudobou hudbu 21. března, který byl věnován klavírnímu odkazu předbojovníka hudební avantgardy Alexeje Nikolajeviče Skrjabina.⁹³ Od léta 1941 se ovšem Jaroslav Krombholc s neodvolatelnou platností začal ubírat jiným směrem.

Předznamenání k nové Krombholcově cestě vepsal do jeho životopisu památný koncert, který s Českou filharmonií dával 17. března pod názvem *Umění fugy* Václav Talich. Dirigent zvolil finální orchestrální úpravu nedokončeného cyklu Johanna Sebastiana Bacha, zpracovanou švýcarským houslistou, muzikologem a matematickým analytikem hudby Wolfgangem Graeserem (1906–1928). Sólově na koncertě vystoupili dr. Oldřich Kredba hrou na cembalo, Jaroslav Krombholc na klavír a profesor Jan Bedřich Krajs na varhany. Závěrečný chorál přednesl ženský rozhlasový sbor pod vedením dr. Josefa Plavce.⁹⁴ Krombholc tehdy teprve uzavíral studium Novákovy mistrovské školy a Dědečkova dirigentského kurzu. Jeho suverénní, a přitom přednesově přesnou i lyricky vřelou klavírní hru, při níž doslova zářil a přenášel – jak se dnes módně a nepřliš chytře říká – „pozitivní energii“ na jakéhokoli, i třeba zcela hudebně nevzdělaného posluchače, vyslechl dramaturg opery Národního divadla a její druhý dirigent Zdeněk Chalabala. Do Chalabalových povinností spadal výběr korepetitorů pro operní ansámbl, měl jich nedostatek a právě nějakého hledal. Disponoval pouze dvěma – řadovou klavíristkou Oldřiškou Štěpánkovou a nedávným Talichovým absolventem Rudolfem Vašatou. Vašata byl pro operu jako citlivý klavírista, do jehož umu se vepsala rodinná muzikantská tradice, opravdovým přínosem. Byl o sedm let starší než Jaroslav Krombholc a šéf s ním vbrzku počítal jako s dirigentem. Zdeněk Chalabala neváhal a jako třetího, zprvu výpomocného korepetitora profesoru Talichovi doporučil Krombholce – nadaného skladatele, geniálního klavíristu a mimořádný dirigentský příslib. Václav Talich zašel po jediné (!) Krombholcově přehrávce na ředitelství, načež ředitel divadla JUDr. Karel Neumann Jaroslavovi vystavil první pracovní smlouvu v jeho životě. Do Národního divadla nastoupil 1. dubna 1940.⁹⁵

93 la (= František Pala): Klavírní skladby A. N. Skrjabina. *České slovo* z 25. 3. 1941.

94 Es. (= Boleslav Vomáčka): Bachovo *Umění fugy*. *Lidové listy* z 19. 3. 1941.

95 Pracovní smlouva s ND od 1. 4. 1940. In: JK, 2, ČMH.

Máme ovšem k dispozici Krombholcův dopis Václavu Talichovi, v němž ho sám o angažmá žádá, a je tedy k uvážení, zda se výše popsaná, běžně tradovaná verze nástupu do divadla, kterou v tisku sebestylizačně šířil sám Jaroslav Krombholc, nepřikládající žádnou informativní váhu časopiseckým textům, neliší od reality. Nebylo nikdy v Krombholcově zájmu upozorňovat na napětí, jež panovalo mezi ním a Chalabalou, spíše je hleděl zpětně uhla-zovat, což plynulo jednak z toho, že Chalabala byl oblíbencem pěvců, jednak z toho, že týž umělec byl dobře zapsán u komunistické vládnoucí garnitu-ry. Krombholc v soukromí většinou nefabuloval, ale jako každý měl zažité vlastní pojetí některých událostí, a angažmá na Chalabalovo doporučení bylo jedním z nich. Dopis Talichovi, v němž OSOBNĚ žádá o přijetí do divadla, zní v úplnosti takto:

Mistře,

promiňte mi, prosím, že se k Vám obracím způsobem poněkud neobvyklým tím, že Vám píši jako člověk úplně neznámý. Činím tak proto, že Vám chci přednésti svou prosbu otevřeně a ze srdce, nezatížen prostřednictvím či doporučením kohokoli třetího [sic!]. Nechci Vás též obtěžovati dopisem zbytečně dlouhým, a promiňte mi proto mou formální stručnost. Rád bych našel nějakou možnost práce pod Vaším vedením, nejraději v podobě operního korepetování v Národním divadle – přirozeně jako volon-tér. Jsem star 22 let. Klavír hraji naplno již dvanáct let a uplatnil jsem se zejména jako doprovázeč při několika koncertech Přítomnosti a konzervatoře; v tomto ohledu se mi dostalo uznání od Vítězslava Nováka (za přednes jeho *Pana*) a profesora Hoffmeistra, jenž mi nabídl zdarma soukromé vyučování. Můj speciální zájem byla již od dětství opera, z níž jsem prostudoval celou českou, většinu německé a v jádru ostatní světo-vou literaturu. Tento zájem mne přivedl jako sextána k zesnulému Mistru Otakaru Ostrčilovi nedlouho před jeho onemocněním. Moje základy v dirigování jsou konzervatorní povahy. Složil jsem po maturitě státní zkoušku ze sborového zpěvu a vstoupil do IV. ročníku dirigentského oddělení na konzervatoři, kde studuji u profesora Dědečka letos poslední, pátý rok. Pěstuji též kompozici. Po soukromé přípravě u profesora Šína studuji od skončení gymnazijních studií u profesora Vítězslava Nováka třetí, rovněž poslední rok mistrovskou školu. Má kompoziční snaha byla přednedávnm odměněna první cenou v soutěži České filharmonie. Prosím Vás, Mistře, abyste těmto údajům nepodkládal jiný smysl než informativní. Jako svůj hlavní obor jsem studoval donedáv-na na univerzitě germánskou a románskou filologii. Jelikož se nyní u vysokoškolků stala otázka zaměstnání aktuální, hleděl jsem si najít zaměstnání v hudbě. Když se mi na konzervatoři dostalo právě v operním oboru dost nabádavé chvály, obracím se k Vám, Mistře, se svou prosbou. Vede mě k tomu Váš kladný poměr k mladým a pak moje hluboká důvěra a můj vnitřní souhlas k všemu Vašemu uměleckému počínání. Věřte mi, Mistře, že je to dnes pro mne v reprodukčním umění absolutní důvěra jediná. Šlo by mi především o možnost být nablízku Vaší práce a jsem přesvědčen, že by to byla mistrovská škola reprodukční – cennější než sebedelší teoretické výklady. Nebyla-li by

možná tato příležitost v divadle, prosil bych Vás, zda by se našla jiná její forma. V tomto ohledu Vás prosím o radu, a možno-li též o pomoc.

V hluboké úctě

Jaroslav Krombholc, Praha II, Voršilská 1.

K žádosti si Václav Talich připsal poznámku:

Nelze rozmnožovati počet kapelníků a korepetitorů, ač se v daném případě jedná o umělce, který svým předběžným vzděláním vzbuzuje nejlepší naděje. Chce-li se mu pracovati se mnou, mohlo by se tak státi jedině ve formě volontérské, tj. že by se mnou korepetoval jednu operu [míněno v sezoně]. Tch.⁹⁶

Domnívám se, že po tomto dopisu se Václav Talich obrátil na svého dramaturga, aby si ověřil Krombholcovy kvality. Teprve na základě Chalabalova doporučení nejprve rozhodl, že Jaroslava Krombholce přijme nikoli na volontérské, nýbrž korepetitorské, mnohem výše honorované místo. Jeho pracovní výsledky a výkonnost ho pak ve druhém sledu přiměly přizvat ho do své mistrovské třídy.

Zdeněk Chalabala mladému kolegovi na úvod svěřil náročné klavírní sólo ve svých pěti představeních *Ariadny na Naxu* Richarda Strausse. Od 1. října, tedy od počátku nového akademického roku 1940/41, se Jaroslav stal Talichovým žákem. Spokojenost s ním byla všeobecná, u šéfa, u souboru i dramaturga, který nemohl tušit, že mu v něm roste největší konkurent. Myslím, že tady jsou vlastní kořeny Krombholcovy obliby u Václava Talicha. Rozhodně ovšem nebyly jediné, Talich si zakládal na své objektivitě. Do jara 1943 Krombholc s profesorem souzněli profesionálně i lidsky. Talich nebyl vlídný k podřízeným dirigentům, většinu z nich – s výjimkou Zdeňka Chalabaly, s nímž ho spojovala láska k Dvořákovi a Janáčkově – poněkud podceňoval, nazýval je „kapelníky“, ač to jinak byli zasloužilí hudebníci, například Jožka Charvát, František Škvor, Zdeněk Folprecht, ba dokonce jeho zástupce Milan Zuna, kterého z nich hodnotil nejvýš, avšak roku 1943 nezabránil jeho předčasnému penzionování. Budoucnost stavěl zejména na Rudolfu Vašatovi a přibližně od roku 1941 na Jaroslavě Krombholcovi. Již před jeho absolutoriem mistrovské dirigentské školy připravoval Krombholce na pozici samostatného dirigenta. V té chvíli vytvořil bezděky tenzi mezi ním a Vašatou. Za normálních okolností by byli důvěrnými přáteli, nyní však Rudolf Vašata celkem veřejně a s úsměvem nazýval Jaroslava „šéfov mazlíček“.⁹⁷ Jistý odstup navzdory oficiálně přátelskému vztahu mezi nimi přetrval do Vašatovy smrti.

96 Dopis JK V. Talichovi ze 7. 1. 1940. In: osobní spis JK, fond ND, Národní archiv Praha.

97 Vzpomínka Ludmily Dvořákové-Vašatové sdělená autorovi.

Zkušený Václav Talich brzy rozeznal Krombholcovu jedinečnost v jeho generaci. Jako klavírista si ho získal při prvním poslechu a jako dirigent se stal záhy jeho pravou rukou. „Jaroušku, máte stvořitelské ruce,“ řekl mu jednou v přítomnosti několika pěvců.⁹⁸ Vašatu měl rád, Krombholce miloval. Krombholce v té době uznávaly, jak víme, takové osobnosti jako Emil František Burian a jeho prostřednictvím Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl, Gustav Schorsch,⁹⁹ ale i Vítězslav Novák či Rafael Kubelík, po jejichž boku získával skladatelskou, divadelní a dirigentskou průpravu. Korepitorská funkce mu umožňovala věnovat se divadlu a poskytovala mu prostor pro kompoziční a klavíristickou činnost. U pěvců okamžitě získal respekt, rozuměl jim a dokonale je doprovázel. Koketovala s ním uznávaná Talichova heroina Marie Podvalová, líbil se Talichově přítelkyni Otě Horákové i důstojné Adě Nordenové, obdiv sklízel u velké Marty Krásové, platil za dvorního korepitora Marie Budíkové-Jeremiášové, Ludmily Červinkové (sbližovalo ho s ní přátelství s Vítem Nejedlým, druhem jejího prvního manžela, vynikajícího olomouckého režiséra a hrdiny odboje Oldřicha Stibora), Drahomíry Tikalové a geniální koloraturky Marii Tauberové. Ta ho jako žena ze jmenovaných zajímala nejvíc, ale byla zadaná, uvažovala zrovna o tom, zda se zasnoubí s Rafaelem Kubelíkem. Krombholc měl tenkrát několik paralelních vztahů, jeden mělnický a tři pražské, a jak po letech vzpomínal, nevěděl si s nimi prozatím rady. Přátelský poměr okamžitě vznikl mezi ním a z Olomouce angažovanými pěvci Benem Blachutem a Eduardem Hakenem, o málo později se Zdeňkem Otavou, Karlem Kalašem a Vladimírem Jedenáctíkem. S některými pěvci slabších kvalit si nicméně nerozuměl, vyžadoval po nich maximum výrazu a muzikantskou preciznost. Profesor Talich byl náruživý vyznavač dramatického výrazu a usiloval o maximální nasazení, které některé hlasy v akustických poměrech Národního divadla prostě – neunesly. V tom byla Mistrova slabina, z níž se Jaroslav poučil, myslím, že žádný hlas výrazněji nepoškodil. Zatímco pěvci si na Krombholce museli zvykat, v nemilosti byl u části orchestru, hráčům nepodkuřoval a nutil je k výkonu nemilosrdně, i když taktně, vyžadoval nové a nové opakování partií, které se mu nezdály dobré. Chtěl nadstandardní výkon vždy a bez kazu, vzpomínali někteří,¹⁰⁰ nebral leckdy v potaz, že lidé nejsou stroje. Výhrady některých hráčů k jeho nárokům přetrvávaly do konce jeho aktivity.

Dosud jsme lovili střeptiny z paměti a zápisků, ze vzpomínek, zřídka z písemných pramenů. Dokumenty Krombholcova života a práce v samých počátcích jeho kariéry se až na výjimky (vysvědčení z první třídy, maturitní

98 Vzpomínka Marty Krásové, Oldřicha Kováře a některých dalších členů opery ND.

99 Schorschův nevlastní bratr Walter Schorsch (1897–1943 v londýnském exilu), mimo jiné i filmový režisér, už před svou emigrací hodlal Krombholce využít pro filmovou hudbu.

100 Poznal jsem několik hráčů orchestru ND starší generace. Z pochopitelných důvodů si ponechám jejich jmenovité rozčlenění do různých táborů – talichovského a krombholcovského – pro sebe.

vysvědčení, vysvědčení z konzervatoře a výkazy o univerzitním studiu, první pracovní smlouvy s Národním divadlem) nedochovaly. Odpověď na tuto záhadu alespoň tušíme. Zůstaly v domě rodičů, a bůhví kam se poděly po otcově smrti. V Krombholcově pozůstalosti zbylo to, co měl ve svých pražských bytech.¹⁰¹ Tak například vůbec nemáme vyčerpávající přehled o Jaroslavových mělnických produkcích a o jeho koncertních klavírních vystoupeních během protektorátu, ani o jeho tvorbě v avantgardních divadelních souborech. Jejich rekonstrukci pomocí různých novinových zpráv přenecháváme svým nástupcům. Víme zato bezpečně, že od přelomu roku 1939/40 vedle svého rodinného kvarteta založil a vedl na Mělníku, městě s bohatým hudebním životem, jaký byl příkladně i v Mladé Boleslavi, Jindřichově Hradci, Plzni a řadě jiných českých provinčních měst, klavírní trio. Pozoruhodné, poučné a žel i nenávratné je, jak výraznou kulturní úroveň slulo průměrné české obyvatelstvo po dlouhá desetiletí. Bylo to mimo jiné díky kvalitně fungujícímu školství, jehož propracovaná soustava vznikla v padesátých letech 19. století zásluhou reformního týmu ministra kultu a vyučování hraběte Lva Thuna. Krombholc své trio vybavil profesionálním repertoárem a vysokou reprodukční úrovní. I když se v létě 1941 vzdal vedlejší umělecké činnosti a soustředil síly na dokončení konzervatoře a na Národní divadlo, trio zachoval. Teprve na jaře 1942 byl s přibývajícímí úkoly v opeře a se zásadní změnou v osobním životě nucen přenechat je substitutovi. Nedalo mu příliš práce, aby náhradu objevil ve výpomocném učiteli Odborné školy pro ženská povolání Viktoru Kalabisovi (1923–2006), který nedávno maturoval na soběslavském gymnáziu, jevil nadprůměrné hudební – zejména kompoziční a klavíristické – nadání a neprodleně po svém nástupu do školství se zapojil do mělnického hudebního dění. Pozornost upoutal především vedením Pěveckého a hudebního spolku. Kalabis zdárně vedl Krombholcovo trio od dubna 1942 do března 1944, kdy musel nastoupit do pracovního nasazení ve válečné výrobě.¹⁰²

Roky 1941 a 1942 jsou pro Jaroslava Krombholce léty přípravnými. Zahájil v nich samostatnou dirigentskou dráhu jako pohostinský dirigent České filharmonie, doporučený Václavem Talichem a poměrně vydatně využitý Rafaelem Kubelíkem, a jako dirigent opery, kde při reprízách zastupoval šéfa, jehož asistentem se neoficiálně stal. To vše ještě před ukončením konzervatorních studií. Profesor Talich natolik prosazoval Vašatu a Krombholce,

101 Podle šetření dr. Jana Kahudy v Národním archivu JK v Praze vystřídal pět bydlíšť. Od 13. 10. 1937 do 2. 2. 1938 bydlel u Anny Běhouňkové z Mělníka ve Školské ulici č. 1 na obvodu Nového Města pražského. Porušil však dohodu (přivedl si dívku, jak víme od M. Tauberové) a přestěhoval se do katolické Koleje Arnošta z Pardubic ve Voršilské ulici č. 1 rovněž na Novém Městě, kde bydlel od 3. 3. 1938 do 1. 9. 1940. Od 5. 9. 1940 bydlel v pronajaté garsoniére v Čestmírově ulici č. 13 na obvodu Nuslí a od 11. 6. 1945 ve dvoupokojovém bytě své manželky M. Tauberové v Holešovicích v Jedličkově (nyní Tusarově) ulici č. 35. Od 9. 6. 1948 do smrti manželé bydleli ve třípokojovém bytě v Podolí v Pravé ulici č. 3.

102 Blíže k tomu Jiří Pilka: *Viktor Kalabis. Portrét skladatele*, Praha 1999, s. 15–17.

angažoval Zdeňka Folprechta, jako výpomocného režiséra, respektive asistenta režie Václava Kašlíka a na korepetitorská místa jmenoval mladší žáky, Jindřicha Bubeníčka, Jiřího Jirouše a Vojtěcha Vogla, že vyprovokoval protektorátní tisk, neustále připravený k útoku na něj (čelil mu zčásti vynuceným členstvím v aktivistických korporacích), ke kritice, že propaguje vlastní školu. Navzdory tomu se od ledna 1941 Krombholc stal řádným korepetitorem.¹⁰³ Z pozice této funkce byl pověřen hudebním nastudováním německé opery Františka Škroupa *Kolumbus*, považované za ztracenou. Při jejím studiu se sblížil se Zdeňkem Otavou, představitelem titulní postavy. Partituru zvládl bez těžkostí, avšak premiéru 3. února 1942 neřídil. Zdeněk Chalabala se dostavil k hotovému a Krombholcovo nastudování prostě převzal.¹⁰⁴ Nikdy to nepřiznal a možná tehdy mezi ním a mladým dirigentem vzniklo napětí, jež propuklo po válce v averzi.

Než došlo ke Krombholcovu jmenování dirigentem a podpisu nové smlouvy, signované ředitelem divadla JUDr. Ladislavem Šípem, byl v listopadu 1942 vyslán s delegací kulturních pracovníků do Berlína. Měl tam původně ve Státní opeře dirigovat Janáčkovu *Její pastorkyni*. O okolnostech tohoto zájezdu není mnoho známo. V podrobné biografii Václava Talicha z pera Milana Kuny se o politických souvislostech dovíme málo, v daném případě vůbec nic. Pozoruhodné je, že v rozbouřeném čase po osvobození Krombholc neprošel řádnou očistnou komisí (o výroku závodní rady zpravíme na příslušném místě), poněvadž byl delegován do potalichovského vedení opery a dostatečně byl kryt přízní Zdeňka Nejedlého a E. F. Buriana, muži nesmiřitelnými k sebestmenším projevům kolaborace. Jiná dokumentace případu než zachovaný koncept dopisu předsedovi revoluční závodní rady Národního divadla Miloši Linkovi není k dispozici. Plyne z něj, že bylo naléhavě potřeba, aby protektorátní ministerstvo školství a národní osvěty, vedené někdejším ruským legionářem a levicovým štábním důstojníkem, nyní nacistickým kolaborantem Emanuelem Moravcem, prokázalo lojalitu první scény k Říši po smrtelném atentátu na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha, k němuž došlo 4. června 1942. Václav Talich se pro jistotu dal narychlo operovat,¹⁰⁵ aby do Berlína nemusel znovu. Byl tam v září 1940 s oficiální protektorátní delegací, v listopadu poté vítal v divadle říšského ministra propagandy Goebbelse a slíbil mu koncertní vystoupení České filharmonie v Berlíně, které roku 1941 opravdu vykonal. To, že znacizované publikum včetně oficiálních hostů donutil vyslechnout celý cyklus Smetanovy *Mé vlasti*, byl čin nad jiné závažný.¹⁰⁶ Nyní se mu z pochopitelných důvodů již do Berlína nechtělo. Los tak padl

103 Pracovní smlouva s ND z 2. 1. 1941. In: JK, 2, ČMH.

104 K tomu Zbyněk Stránský: *Kolumbus*. *Československý rozhlas a televize* z 15. 10. 1962.

105 Podle svědectví Marii Tauberové si Talich zřejmě nechal provést (fingovanou?) operaci tříselné kýly na I. chirurgické klinice svého dobrého známého profesora Arnolda Jiráska.

106 K Talichově kauze dosud nejlépe J. Křesťan, cit. dílo.

na Zdeňka Chalabalu, který se omluvil s tím, že *Pastorkyni* sám neditiguje a nestihl by ji v krátkém čase nastudovat podle Talichových požadavků.¹⁰⁷

Administrativní šéf Národního divadla JUDr. Rudolf Stránský (1894–1977), pověřený organizací zájezdu, rozhodl o tom (ve svém vyjádření to po válce uvedl jinak), že do Berlína pojedete ten, kdo Talicha v reprízách *Pastorkyně* zastupuje – Jaroslav Krombholc. Krombholc nemohl váhat a do Berlína se vypravil. Stránský tlumočil přání ministra Moravce, za nímž možná stála žádost Goebbelsova ministerstva, aby mladý dirigent vzal s sebou partituru své *Symfonie*, nedávno odměněné Cenou ministerstva školství a národní osvěty, zaváděvě nazývané cenou Moravcovou. *Symfonii* Krombholc věnoval „Mistru Václavu Talichovi“ a uvažovalo se o jejím vydání v Simrock-Verlag. Ač nepochybně šlo o významné dílo mladého komponisty, dobové okolnosti vedly k tomu, že Krombholcova *Symfonie* nebyla po válce nikdy provedena. Zřejmě bychom chtěli příliš mnoho na začínajícím umělci, aby odmítl jak cenu, tak zájezd. Koneckonců i poúnorová prověřovací komise uznala, že Jaroslav Krombholc byl k cestě donucen vzniklou situací. Prověřovaný si vyžádal vyjádření dr. Stránského, po válce již správního ředitele divadla, a přiměl ho, aby podal svědectví o tom, že do Berlína odjel po obdržení úředně formulované výzvy.

Poslechněme si, jak Krombholc na přání závodní rady po osvobození referoval o berlínské misi.¹⁰⁸ Zaujme nás přitom, jak byl s to i v problematice chvíli zastat se druhých, v daném případě dr. Václava Fialy a ředitele dr. Ladislava Šípa:

V sobotu 28. 11. 1942 byl jsem uprostřed generální zkoušky v České filharmonii (na koncert 29. 11.) ředitelem Národního divadla dr. Šípem telefonicky vyzván, abych se okamžitě dostavil k audienci u Emanuela Moravce. Poněvadž jsem neměl v těchto věcech zkušeností (i vzhledem k svému věku – bylo mi tehdy 24 let), odmítl jsem s poukazem, že nemohu opustit generální zkoušku. Vznikla z toho delší telefonická tahanice, načež bylo pro mne posláno z ministerstva auto. Neměl jsem nejmenšího tušení, oč jde. Moravec mně a druhým přítomným řekl asi toto: „Pánové, víte asi, proč jsem vás svolal, ne-li, pak vám oznamuji, že jsme pozváni k čtyřdenní návštěvě do Berlína. Odjíždíme ve čtvrtek 3. 12. v 6 hodin ráno; bližší informace se dovíte zde na ministerstvu v pondělí ve 3 hodiny odpoledne. Upozorňuji vás, že návštěva, k níž dal podnět sám pan říšský ministr Goebbels, je tak lichotivá a čestná, že by nebylo ani slušné, ani možné ji odmítnout.“

Na informační schůzce v pondělí 30. 11. se ukázalo, že jde vlastně o hrubé násilí a útlak. Režisér Uranie Klimeš, chtěje se vymluvit, poukázal na to, že nemůže jet pro

107 Svědectví Chalabalovy vdovy, jeho druhé ženy herečky Evy Klenové, dcery profesora Františka Götze, dlouholetého dramaturga činohry Národního divadla a Chalabalova přítele.

108 Koncept vyjádření revoluční závodní radě o chování za okupace z 27. 5. 1945. In: JK, 11, ČMH.

neodkladnou premiéru jedné Hauptmannovy hry [Gerhart Hauptmann: *Panny z Biskupské hory*], byl však po delší debatě donucen. Já se obrátil na našeho ředitele Šípa, jenž mi nemohl říci nakonec nic jiného než: „Nedá se nic dělat, musíte jet.“ A – to mu nikdy nezapomenu – udělal mi křížek na čelo.

Účastníky zájezdu byli: Moravec, dr. Teuner za Kuratorium,¹⁰⁹ Karel Chalupa za Sociální pomoc,¹¹⁰ dr. František Kožík za spisovatele,¹¹¹ dr. Václav Fiala (Centropress) za novináře,¹¹² Antonín Klimeš za divadlo¹¹³ a já za hudbu. Spolu jel jako osobní tajemník Moravcův dr. Leitgeb¹¹⁴ a vedoucí tzv. kulturního oddělení z Protektorátu Wolf (oba Němci).¹¹⁵ Zájezd trval 4 dni (vrátili jsme se 7. 12. v noci) a měl ráz a účel přehlídkový, tak aby každý z účastníků uviděl něco ze svého odborného zájmu. Například pokud se týkalo mého oboru, byli jsme na opeře (Janáčka jsem ve Státní opeře dirigovat nakonec nemusel) a na koncertě. Osoby, s nimiž jsme přišli více či méně do styku, byly: Goebbels, Gutterer, Furtwängler¹¹⁶ a někteří jiní. Je zřejmo, že návštěva měla též účel propagačně-politický, z něhož jsem si však neodvezl vůbec žádný konkrétní dojem. Během zájezdu se totiž vytvořily trvalé skupiny (Moravec – Wolf,

-
- 109 MUDr. František Teuner (1911–1978) byl původně příslušník fašistické organizace Vlajka, od roku 1942 řídil ve funkci generálního referenta Kuratorium pro výchovu mládeže, protektorátní období Hitlerjugend. Teuner byl spolupracovník E. Moravce, roku 1947 byl odsouzen k smrti, ale trest mu byl změněn na doživotí a v roce 1960 byl amnestován. O rok později emigroval do SRN.
- 110 Novinář a politik obchodnicko-živnostenské strany Karel Chalupa (1902–1963) byl od roku 1925 parlamentním zpravodajem deníku *Národní střed* a v letech 1933–1945 jeho vedoucím redaktorem. Mezi lety 1935 a 1939 byl poslancem Národního shromáždění, v roce 1941 inicioval a vedl protektorátní vládou subvencovanou podpůrnou organizaci Sociální pomoc. Byl rovněž členem Národního souručenství a Ligy proti bolševismu.
- 111 Národní umělec JUDr. František Kožík (1909–1997) byl významný český prozaik, švagr herce ND Josefa Grusse. JK se s ním posléze spřátelil, za války byl Kožík zaměstnán v rozhlase jako dramaturg a spolupracoval s aktivistickou organizací Národopisná Morava.
- 112 PhDr. Václav Fiala (1896–1963) byl český novinář, spisovatel a propagátor české hudby ve Skandinávii, v Polsku a na Balkáně, počínaje rokem 1923 redaktor, od 1928 odpovědný redaktor a od 1937 šéfredaktor agentury Centropress. Napsal vynikající kulturní cestopis *Země fjordů a ság* (1940). V letech 1945–1949 pracoval jako redaktor Pragopressu. Za války byl přítelem JK.
- 113 Herec a režisér Antonín Klimeš (1902–1969) začínal v činohře Slovenského národního divadla v Bratislavě a Zemského divadla v Brně. Od roku 1940 působil jako režisér holešovického divadla Uranie, kde uvedl některá klasická dramata v legendárním uměleckém provedení. Po válce pracoval v divadlech v Karlových Varech a Liberci, svou profesionální dráhu zakončil jako režisér Pražské estrády.
- 114 JUDr. Adolf Leitgeb (1905 Olomouc – 1980 Rothkirchen), SS-Untersturmführer, spolupracovník SD, vrchní sekční šéf Moravcova ministerstva, šéf nacistické propagandy v protektorátu. Roku 1946 byl odsouzen na doživotí, 1965 odsunut do SRN.
- 115 Saský nacistický důstojník Martin Paul Wolf (1908–?), SS-Sturmbannführer, vedoucí tiskového oddělení SD pro Čechy a Moravu, zvláštní pověřenec v Úřadu říšského protektora, vedoucí kulturněpolitického oddělení úřadu státního ministra K. H. Franka. Těsně po válce odešel do americké zóny a zůstal v Německu.
- 116 Joseph Goebbels (1897–1945) byl německý nacistický politik a ideolog, od roku 1933 říšský ministr propagandy a národní osvěty; Leopold Gutterer (1902–1996) byl nacistický správní úředník, 1941–1944 úřadující viceprezident Říšské kulturní komory (Reichskulturkammer) a státní tajemník Goebbelsova ministerstva; Wilhelm Furtwängler (1886–1954) byl vynikající německý dirigent, od roku 1922 šéf berlínské filharmonie.

Teuner – Chalupa, Fiala – Kožík, Klimeš a já), jež byly co do významnosti dost zřetelně distancovány. [...]

Při zájezdu a závěrečné schůzce, jež po něm následovala, nám bylo naznačeno, že jsme zavázáni aktivně a v říšském smyslu zhodnotit své poznatky z cesty, a to vlastní iniciativou. Nakolik jsme kdo tohoto pokynu uposlechli, ukazuje další činnost a politický postoj jednoho každého. Nátlaku ve smyslu veřejných projevů, článků apod., tak jak tomu bylo při oficiálním zájezdu kulturních pracovníků v roce 1940 (Václav Talich, Jan Konstantin, básník Hora a mnozí jiní), nebylo. Rovněž ne zpráv v tisku, například naše jména, fotografie apod. Zájezd sám byl zřejmě neoficiální, stal se tak vlastně soukromou věcí každého z účastníků. Že jsem se jím přesto osobně zásadně nikdy netajil, bylo proto, že jsem mu nepřičítal a nepřičítám váhy. [...]

S účastníky zájezdu jsem se dále nestýkal vyjma dr. Fialy. Zastavuji se u tohoto autora krásné knížky *Země fjordů a ság* jako u vzácného, vysoce kulturního člověka, jenž dlouhým pobytem v cizině a zkušenostmi ze všech zemí Evropy, známostmi s čelnými osobnostmi hudby naší i cizí (Ostrčil, Stravinskij) a svým širokým přehledem mne rázem zaujal a stal se mi vzácným, otcovským přítelem. Při našich, byť řídkých schůzkách, při nichž mi přehrával ze své bohaté diskotéky kompletního Stravinského, mnoho z Prokofjeva, Mahlera, Ravela, z dirigentů Toscaniniho, Ansermeta [Ernest A., 1883–1969, švýcarský dirigent], Stokowského aj., ukázal se jako naprosto spolehlivý Čech a vlastenec. Jako český novinář na čelném místě (ředitel Centropressu) mi vypravoval mnohé a téměř neuvěřitelné, jakými metodami se zmocňovalo nacistické vedení všeho našeho života. To vše sem sice nepatří, nevím, jaká byla jeho činnost přímo v Centropressu – znal jsem ho jen v soukromí –, nevím také, co je s ním dnes, ale chtěl-li bych již za někoho plédovat, byl by to v prvé řadě on.

Jako dědictví ze zájezdu do Berlína mi zbylo jednak odeslání ofotografované partitury mé *Symfonie* (bylo vynuceno a obstaráno přímo Wolfem) do Berlína – chtěli vidět některou mou skladbu (provedena tam nikdy nebyla), a jednak to, že jsem byl zván do přednášek, jež pořádal německý Presseklub. Pozvání jsem dostal asi osm. Z nich jsem byl na jedné přednášce, z ostatních pozvání jsem se vyvlékl rozličnými způsoby.

Co mne na celém zájezdu hlavně zajímalo, bylo, kdo totiž způsobil, že jsem právě já, oněm kruhům naprosto neznámý, byl pozván. To se mi osvětlilo pozváním, jež jsem dostal od dr. Stránského asi 14 dní po zájezdu. Ptal se mne na dojmy. Je to týž dr. Stránský, jenž je nyní v Národním divadle jako zástupce ředitele. Pokud ho znám, je to člověk národně i lidsky čistý a musím říci, že tehdejší doporučení, třebaš mi jím radost neudělal, učinil jistě bona fide. [...] Dalších osobních styků jsem ani s protektorátními úřady, ani s Moravcovým ministerstvem, ani s jakýmkoli jiným zrádcovským podnikem neměl. Nebyl jsem nikdy zván na rozličné „pracovní“, společenské, banketové schůzky, na nichž se vystřídali ať dobrovolně, či nedobrovolně téměř všichni členové Národního divadla a mnozí jiní. [...] Co se týče mé spolupráce s Kuratoriem, NOÚZ, VOS,¹¹⁷ ubránil

117 NOÚZ = Národní odborová ústředna zaměstnanecká, protektorátní odborová organizace; VOS = Veřejná osvětová služba, pronacistická organizace zřízená E. Moravcem jako jeho

jsem se jí, myslím, více než kdokoliv z ostatních umělců, ať už cestou lékařských vysvědčení či jinak. O tom jsou konečně přístupny veřejné doklady. To je za celých šest let všecko pro domo mea. Opakuji znovu, že jsem se na svůj „případ“ díval vždy klidně, s čistým svědomím a nedělal s ním tudíž tajnosti...

Kdo byl zmiňovaný dr. Rudolf Stránský, který ve vzpomínkovém sborníku teatrologa Františka Černého (neznalého, jak vím, jeho minulosti) k dvacátému výročí osvobození vystupoval jako nezaujatý svědek, vydávající počet z protektorátních poklesků druhých osob, například těžce nemocného šéfa činohry dr. Jana Bora, který se stejně jako Václav Talich nebo přesvědčení antifašistický básník Josef Hora a divadelní kritik dr. Josef Träger zúčastnil zájezdu českých kulturních pracovníků do Berlína v září 1940?¹¹⁸ Byl to přitom on, kdo v zastoupení neoblíbeného a obávaného ministra Moravce přesvědčoval účastníky expedice, aby v zájmu české kultury a svém vlastním k Josephu Goebbelsovi jeli, a kdo potom v listopadu 1940 spoluorganizoval Goebbelsovu návštěvu v Národním divadle. Pražský rodák Stránský za války zkřížil cestu leckomu z českých divadelníků. Jako vysokoškolský student strávil první světovou válku na frontě a po krátké službě u zemské školní rady nastoupil v roce 1922 do služeb ministerstva školství a národní osvěty. V říjnu 1936 se dočkal povýšení na vrchního odborového radu a stal se osobním tajemníkem ministra. V této lukrativní funkci – v podstatě jako přednosta ministerova sekretariátu – bez úhony přežil dvě změny politického režimu v roce 1938 a 1939. Jako blízký spolupracovník ministra Moravce společně se sekčním šéfem ministerstva JUDr. Ladislavem Šípem (1888–1967) přišel k 1. únoru 1942 do Národního divadla, když bylo třeba penzionovat nedostatečně loajálního ředitele JUDr. Karla Neumanna (1887–1971). Neumann na začátku protektorátu střídal dramatika, antifašistu JUDr. Stanislava Mojžíše-Loma (1883–1967), a i když se mu podařilo do jisté míry Národní divadlo ochraňovat před nátlakem okupační správy, nemohl zabránit jeho byrokratizaci, tím spíše ne, že sám byl pouhý úředník. Místo něho, příliš spjatého s meziválečnou republikou, přišli hned dva byrokrati, s divadlem dosud minimálně spojení, oba za své postavení zavázání Emanuelu Moravcovi. Krátce před novým jmenováním Stránský obdržel dekret ministerského rady. V Národním divadle zastával funkci administrativního zástupce ředitele (touž jako za ředitele Loma Karel Neumann) a dr. Šíp na něho často přenášel komunikaci se členy souboru. V čele divadelní správy Stránský setrval do září 1947, kdy přešel jako sekční šéf na ministerstvo školství a národní osvěty, za vlády „obrozené“ Ná-

zpravodajská agentura v kulturní obci. Na rozdíl od řady jiných umělců J. a M. Krombholcovi nebyli členy žádné aktivistické organizace.

118 František Černý (ed.): *Theater = Divadlo. Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*, Praha 1965, s. 23–28 (kapitola Rudolf Stránský, Očima svědka).

rodní fronty se 1. března 1948 vrátil do Národního divadla s dekretem správného ředitele, ale v červnu 1949 si ho povolal Zdeněk Nejedlý do čela referátu státních divadel. V roce 1954 se odebral do důchodu.

Nasnadě je otázka, jak je možné, že Moravcův člověk byl po osvobození přijatelný bez jakýchkoli výhrad. V červnu 1945 vstoupil dr. Stránský do KSČ – především jako otec příslušníka protektorátní avantgardní levice, herce Zdeňka Stránského (1921–1945). Zdeněk Stránský, s nímž se manželé Krombholcovi osobně znali, byl zřejmě organizovaný komunista, nebo aspoň sympatizant strany, přítel Gustava Schorsche a duchovní žák Jindřicha Honzla, který hrál v Divadélku pro 99, v Divadélku ve Smetanově muzeu pod vedením Antonína Dvořáka i v legendárním divadelním souboru Josefa Šmídy Větrník.¹¹⁹ Na jeho památku uvedl Jindřich Honzl, patron jeho uměleckého i lidského růstu, ve Studiu Národního divadla komponovaný večer „Ty, který tu zpíváš nyní...“; k jeho poctě byl vydán sborník.¹²⁰ S uznáním o něm ve svých vzpomínkách psali herci Ladislav Pešek,¹²¹ jeho profesor na konzervatoři, a Ladislav Boháč;¹²² byl výborný Enšpígl a Falešný hráč karet v Brdečkově hře *Limonádový Joe*. Padl při hlídce na balkónu Národního divadla 7. května 1945 kulkou německého střelce. Hrdinská smrt levicového syna umožnila dr. Rudolfu Stránskému nepřerušenu kariéru. Paradoxní bylo, že podle svědectví Marii Tauberové si otec se synem příliš nerozuměli a za protektorátu se stýkali minimálně.

Stránský senior na Krombholcovu žádost příznačně vypověděl o misi do Berlína (a velmi kulantně) teprve po dirigentově prověřkovém řízení z prosince 1948, když se navzdory výroku komise neustále vyskytovaly nepodložené fámy o jeho chování za okupace. Stránský podal nakonec nepřilíš věrojetné svědectví, v kterém se vylíčil bezmála jako odbojový konspirátor:

Poněvadž jste občas dotazován ve věci zájezdu do Berlína v roce 1942, chci Vám vylíčit, jak k tomu došlo. Odbor pro umění v bývalém ministerstvu osvěty dostal na podzim 1942 sdělení, že Moravec pojedje úředně do Berlína v průvodu různých činitelů, mezi nimiž budou také umělci z řad spisovatelů, hudebníků a divadelníků. Odbor pro umění dostal příkaz nominovat umělce hudební a divadelní vedoucímu odboru pro propagandu (dr. Leitzgeb), který měl provést definitivní nominování, tak aby každý obor byl zastoupen jedním umělcem. Mezi námi se uvažovalo o tom, kdo má být pojat do návrhu. Je nasnadě, že v prvé řadě přicházeli v úvahu ti, o nichž bylo známo, že se veřejně přizpůsobovali okupantskému režimu. Pak jsme uvážili tuto věc z jiného hlediska. Právě na podzim 1942 bylo zvláštní napětí, poněvadž se vyskytly různé útoky na některé naše

119 K tomu Zdeněk Hedbávný: *Divadlo Větrník*, Praha 1988.

120 Josef Träger (ed.): *Památník mrtvého herce*, Praha 1946.

121 Ladislav Pešek – Zdeněk Hedbávný: *Tvář bez masky. Skutečnost a sen*, Praha 1976, s. 222.

122 Ladislav Boháč – Věra Benšová: *Tisíc a jeden život*, Praha 1981, s. 194.

umělce, což ukazovalo na možnosti perzekuce. Také se množil tlak na spisovatele, aby tak či onak veřejně svou práci vystupovali. Kdyby byli navrženi ti, kdož platili za přízpůsobivé, a kdyby byli německým vedením vybráni, mohlo se na takové cestě leccos stát, co by bylo vedlo k perzekuci lidí nebo k dalšímu poškození českého umění, aniž měl kdo možnost se o tom dozvědět, respektive něco snad napravit. Nezbylo tedy než pokusit se o navržení osobností, o nichž bylo možno předpokládat, že se žádné nízkosti nedopustí, že neučiní nic ke škodě českého umění, ba že nás o všem, co by se takových věcí mohlo týkat, zpraví. Nyní šlo tedy o to, kdo má být nominován. Nechtěli jsme ovšem navrhopvat nikoho ze známých osobností [jak víme, ty odmítly], abychom neučinili nic ve prospěch Moravcovy koncepce, který se snažil budít zdání ministra pečujícího o umělce. Bylo proto nutno sáhnout k těm, kdož se nám jevíli národně spolehlivými a kdož nebyli ještě svou uměleckou prací tak známi, aby byli české veřejnosti reprezentanty. To byly také důvody, pro něž jste byl navržen i Vy. [...] Byli jsme si také jisti tím, že nás o všem, co se na cestě bude dít a promlouvat, zpravíte. Rád Vám prohlašuji, že jste nás v ničem nezklamal, neboť jste k nám přišel po svém návratu a všechno nám pověděl. [...] Byl jste prostě komandován, jak tehdy bylo zvykem okupantů i Moravce.¹²³

Dobře, jenom nám pan doktor dluží odpověď, kdo se skrýval za oním tajuplným „my“. Přesto i jeho prohlášení svědčí s dostatek o panující atmosféře.

První stanné právo, heydrichiáda, druhé a ještě krutější stanné právo, vyhlazení Lidic a Ležáků, slídění gestapa a k tomu všemu – všudypřítomné šoa. Mezi Jaroslavovými přáteli bylo mnoho Židů, byli i mezi přáteli profesora Talicha a Rafaela Kubelíka, mizeli jeden po druhém. Nad protektorátem se vznášela dusná a zákeřná atmosféra strachu (obnovila se za pár roků znovu, za stalinské diktatury). Jak se v tom dalo žít, jak se vůbec mohlo umělecky tvořit? Samozřejmě že těžko, dnes si to neumíme představit, ale víme z dějin kultury, že podmínky k životu člověk hledá a také nalézá za všech okolností, a možnost umělecké práce s tím jde ruku v ruce. Autor těchto řádků rozhodně nepatří k hlasatelům opportunity, ovšem nemyslí si, že je správné vyčítat lidem, když se snaží o existenci, když se úporně pokoušejí přežít. Za protektorátu se přece nemohli nechat všichni, kdo nesouhlasili s nacismem, postřílet, žít a pracovat se prostě muselo. Lidská bytost je povýtce biologická a bios znamená řecky živý. Většina těch, kteří v letech války také „pouze“ žili či přežívali, zasedala po osvobození v různých očistných a kárných komisích a realizovala se v kádrování osobností, jež byly na očích. První to odnesl Václav Talich, zákaz Prahy postihl Zdeňka Chalabalu, po únoru 1948 se z rozhodnutí stranických orgánů pozornost zaměřila na Jaroslava Krombholce, dodatečně se zpochybňovala národní čest Rafaela Kubelíka, když se rozhodl před námrazou stalinské Moskvy emigrovat. A přitom toto skvostné dirigentské kvarteto v temných letech těsně spolupracovalo a zasloužilo se

123 Čestné prohlášení JUDr. Rudolfa Stránského ze 4. 2. 1949. In: JK, 2, ČMH.

o český repertoár na jevišti Národního divadla i na koncertním pódiu, vystavováno bedlivému oku kolaborantských novinářů i vydáno na milost lavírující divadelní a filharmonické úřední správě.

Ve funkci korepetitora, tzn. od března 1941 do prosince 1942, Krombholc dirigoval jako Talichův asistent trojici památných představení ve většině repríz. Prvním z nich byla opera Leoše Janáčka *Její pastorkyňa*. Její premiéra se konala 27. února 1941, derniéra 2. července 1944. Krombholc byl maximálně věren reprodukčnímu plánu Talichovu, který zprvu konal umělecký dozor nad divadelně debutujícím dirigentem. Symptomatické pro jejich vztah bylo, že podle Krombholcovy vzpomínky se dostavil jednou do zkoušky a třikrát na představení a projevil naprostou spokojenost. Jaroslav věnoval *Její pastorkyni* zvýšenou zodpovědnou pozornost. Už tehdy se naučil Talichovu systému dělených zkoušek, jež si celoživotně osvojil. Režii měl s operou nezkušený šéf činohry dr. Jan Bor, proto mu Talich, přátelsky k němu vázaný, přidělil jako poradce pěvce a režiséra Luďka Mandause, scénu navrhl Borův spolupracovník a žák, rakovnický architekt Jiří Vopršal, pohříchu ne zcela adekvátně. Kostelníčku zpívala s velkým úspěchem Marie Podvalová, Jenůfu Ota Horáková krátce před svým hlasovým onemocněním a po ní Štěpánka Jelínková, Lacu Josef Vojta a po jeho indispozici Beno Blachut, Števu v jedné ze svých vrcholných kreací Jindřich Blažiček, Buryjovku Marta Krásová.

V téže sezoně měla premiéru i pohádka Julia Zeyera s hudbou Josefa Suka *Radúz a Mahulena*. Premiéra pod Talichovou taktovkou se konala 26. dubna 1941 a následujících devět inscenací (do září toho roku) hudebně vedl Jaroslav Krombholc. Při tomto představení vypěl v dokonalého dirigenta melodramů, což měl během své víc než čtyřicetileté praxe jenom málokdy možnost prokázat. Režie Vojty Nováka byla tradiční a nevedla k velikému diváckému úspěchu, scénovalo se v dekoracích dávno mrtvého Vlastislava Huga Brunnera, avšak choreografem byl avantgardní Joe Jenčík, mistrně koordinující pohyb s hudebním provedením. Runu hrála Leopolda Dostalová, krále Stojmíra Otto Rubík, Mahulenu Marie Glázrová, Radúze Jiří Dohnal. V obou kusech se Krombholc osvědčil, v Talichových očích vzrostl, šéf se utvrdil ve svém odhadu jeho vysokých profesionálních kvalit. Proto nikoli staršímu Rudolfovi Vašatovi, který to očekával, nýbrž svému Jarouškovi a vedle něho alternujícímu Jožkovi Charvátovi Talich svěřil vedení orchestru při určitých reprízách jednoho z nejprestižnějších a nejprogramovějších titulů české opery za války – Smetanova *Dalibora*. Režisérem byl osvědčený smetanovský, a nejen smetanovský, mistr Ferdinand Pujman, jehož exaktní režijní rukopis nepochopila kritika ani (dost možná účelově) Talichův životopisec.¹²⁴

124 M. Kuna, cit. dílo (2009), s. 808–809. Pujmanova režie a Hofmanova scéna jsou tu označeny za „kámen úrazu“.

Výpravu navrhl klasik moderní české scénografie architekt Vlastislav Hofman, ovšem v anachronním postsecesním stylu. Premiéra 24. dubna 1942 se dočkala mohutného ohlasu, aplausů obecnstva a kladného hodnocení odborné kritiky. Právě tohle představení Krombholc s nebývalým úspěchem po válce renovoval, přeobsadil a nastudoval se svými výkladovými korekturami, jimž se – nerad – přizpůsobil i Otakar Jeremiáš. V Talichově vypjatě dramatickém pojetí se představili Josef Vojta v titulní roli, Marie Podvalová v alternaci s Ludmilou Červinkovou jako Milada, Stanislav Muž v alternaci s Janem Konstantinem jako král Vladislav, Vilém Zitek jako žalářník Beneš, Oldřich Kovář jako Vítek a Mátě Budíková jako Jitka, Budivoje zpíval Emil Bergmann. Mimo hlasově nedostatečného Vojtu se jednalo vesměs o strhující výkony.

Na podzim 1942 Václav Talich konečně poskytl Jaroslavu Krombholcovi samostatnou tvůrčí příležitost. Chybně uvedl Milan Kuna, že první představení mladého dirigenta bylo jeho absolventským představením Talichovy mistrovské školy.¹²⁵ Absolvoval ji totiž na počátku července, těsně před prázdninami. Běželo o něco úplně jiného. Talich hodlal Krombholce převést z korepetitorského místa mezi dirigenty a jeho vlastní premiéra měla k tomu být prubířským kamenem. Nepochybujeme, že Jaroslav se s profesorem radil, zvláště když inscenace sestávala ze dvou kusů, z nichž první dirigoval osobně šéf. Nevím však, kde Kuna vzal informaci, že Krombholc tvořil v závislosti na profesorově supervizi („Krombholc se nechal svým učitelem vést“)¹²⁶ – pod jeho patronátem jistě pracovali všichni, ale Talich jim poskytoval naprostou volnost v interpretaci i způsobu práce. Sám Talich říkal, že smysl nevidí v tom, že bude práci druhých řídit, nýbrž že se na ni může spoléhat. Výkony jeho žáků podléhaly sice jeho kontrole, ale mnozí z nich – Krombholc i například Ladislav Slovák nebo Sir Charles Mackerras – podtrhovali, že je od počátku nechával samostatně tvořit! V jednom večeru měly 8. října 1942 premiéru dva komorní jevištní kusy hudebního skladatele s nebývale vysokým uměleckým i lidským kreditem Pavla Bořkovce (1894–1972), absolventa mistrovské školy Josefa Suka, dobovou kritikou výstižně nazývaného „inženýrem“ českého novoklasicismu, který byl před válkou členem avantgardní Hudební skupiny SVU Mánes. Hlásil se k francouzské Šestce, Ericu Satiemu a Igoru Stravinskému, dospěl nicméně k osobitému a mezinárodně srovnatelnému výrazu. Tento ušlechtilý, jemný a všestranně vzdělaný hudebník vynikal vděkem za provedení svých děl, byl přítelem Talichovým a spřátelil se rovněž s Jaroslavem Krombholcem, jak svědčí jejich korespondence. Bořkovec oceňoval invenci, s jakou se Jaroslav chopil druhé části večera, totiž opery o pěti obrazech *Satyr*. První část, pantomimický balet *Krysař* na skladatelovo libreto, dirigoval osobně Václav Talich. *Satyr* byl na pražské konzervativní publikum příliš moderní, soudobá hudba se od meziválečného období všeobecně prosazovala těžko, interpreti se za ni museli postavit. Talich i po něm

125 Tamtéž, s. 815.

126 Tamtéž.

Krombholz to systematicky dělali, a nebyli tenkrát sami. Bořkovicův večer dosáhl do prosince dvanácti repríz, což nebylo mnoho, ale svědčilo to o zájmu poučenější veřejnosti, která si obě aktovky vysvětlila jako alegorii proti nacismu. A celkové provedení takovému výkladu nasvědčovalo.

Na obou dílech se inscenačně podíleli debutující progresivní režisér Václav Kašlík, svébytný pokračovatel i oponent Ferdinanda Pujmana, ovlivněný režijním rukopisem Burianovým, absolvent skladatelské školy Rudolfa Karla a dirigentské školy Talichovy, Talichově estetice byl blízký choreograf Joe Jenčík a nejnadanější z mladšího pokolení scénografů architekt František Tróster (1904–1968), žák Pavla Janáka, jenž na sebe upoutal pozornost již za svého působení v Bratislavě a který se do budoucna stal v opeře spolupracovníkem Krombholzovým a Kašlíkovým; v činohře spolupracoval hlavně s Jiřím Frejkou. *Satyr* byl hudebním přepisem raného dramatu Johanna Wolfganga von Goetha, přebásněného do češtiny Otokarem Fischerem, a skladatel jej psal těsně před válkou. Dramatikova polemika s filosofií Jean-Jacquesa Rousseaua, kdy se ujme vlády přírodní „šašek“, satyr, a podle toho to vypadá, nabyla za protektorátu nové dimenze a diváci viděli v zkarikovaném skřetovi narážku na Adolfa Hitlera (podobně i v titulní roli baletu, komponovaného nadto na námět staroněmecké legendy). Satyra představoval dokonale expresivní Zdeněk Otava, jeho protihráče poustevníka Karel Kalaš, Psyché gracilně zpívala okouzující Maria Tauberová, pro niž byl v tu chvíli dirigent už osobně zaujat, velekněze Herma Oldřich Kovář, jeho ženu Eudoru výtečná starší altistka Marie Veselá a Arsinoe se zhostila krásná a pěvecky úchvatná Štěpánka Štěpánová.

Po hudební i představitelské stránce se jednalo o malý klenot.¹²⁷

Jaroslav Krombholz vzápětí po premiéře podepsal v pracovním ředitele Šípa smlouvu na místo dirigenta opery s platností od 1. ledna 1943.¹²⁸ Dodatečně, s téměř dvouletým a nejspíše záměrným zpožděním, k Mozartovu výročí šéf opery s dramaturgem Chalabalou připravovali premiéru *Figarovy svatby* a Talich mladému dirigentovi slíbil, že mu inscenování této prestižní opery svěří.¹²⁹ Pod vlivem příslibu Krombholz s předstihem a v radosti napsal svůj příspěvek do sborníku ing. Otakara Šourka k šéfovým květnovým šedesátinám. Náladový, emocionálně zjitřený profesor Talich se ovšem během jara rozhodl jinak, a tak vyvolal střet, který sice časem přebol, ale v neméně senzitivním nitru Jaroslava Krombholce nebyl nikdy v plnosti překonán.

Zlom v rané fázi Krombholzova života znamenal rok 1943. Vnitřně se narušil jeho bezvýhradně obdivný vztah k jinak otcovsky přátelskému profesorovi Talichovi, tajně se oženil a prostřednictvím začínajícího pěvce a operního pedagoga, přítele Přemysla Kočího (1917–2003) přijal nabídku ujmout se osiřelé

127 K tomu Jaroslav Kasan a kol.: *Pavel Bořkovec, osobnost a dílo*, Praha 1964, s. 31–32, 67–69. Z uznalých recenzí např. Václav Holzknecht v časopisu *Rytmus* z listopadu 1942.

128 Pracovní smlouva s ND od 1. 1. 1943. In: JK, 1, ČMH.

129 V nedatovaném dopisu JK V. Talich sděloval: „Milý příteli, hovořil jsem s inženýrem Pujmanem ohledně ‚záplat‘ ve *Svatbě*. Je ochoten k spolupráci, a využijte tedy jeho ochoty i té příznivé okolnosti, že toho času je bez zaměstnání. Sám pracujte přehorlivě, abychom záhy přišli k radostnému výsledku, že konečně budeme mít **dobrý** překlad *Svatby*. Zdravím srdečně a jsem Váš Talich.“ In: JK, 11, ČMH.

funkce šéfa opery v ostravském divadle. Pokud probereme tyto události jednu po druhé, první z nich nastala na samém počátku jara. Víme, že Talich Jaroslavovi slíbil premiéru *Figarovy svatby*. Důvod, proč se šéf opery rozhodl slavit sto padesáté výročí úmrtí Wolfganga Amadea Mozarta novým nastudováním jeho opery až o dva roky později, nelze s určitostí zjistit. Aktuálně je vzpomněl jediným provedením starší inscenace *Kouzelné flétny* v překladu dr. Pavla Eisnera (krytého pseudonymem Jan Ort), kde Papagenu jásavě zapívala Maria Tauberová. Nabízí se jediné vysvětlení, že Talich s Chalabalou odmítali vycházet otrocky vstříc dramaturgickým zadáním zvnějšíku, ze strany okupačních a protektorátních úřadů. Jedenáct dní po Mozartově jubileu 16. prosince 1941 profesor Talich uspořádal slavnostní koncert, pravda s reprezentativním programem. S orchestrem Národního divadla uvedl *Symfonii B dur a Requiem*, střední část byla věnována *Rondu* a recitativu *Ch'io mi scordi di te?*, kde klavírní part zahrál Jaroslav Krombholc v doprovodu tehdejší první koloraturky souboru Míly Kočové nedlouho před jejím hlasovým onemocněním. Od června 1942 Talich zaměřil pozornost na *Figarovu svatbu* a přislíbil Krombholcovi, že mu svěří premiéru. Někdy v průběhu února nebo možná března následujícího roku změnil názor a sdělil mladému dirigentovi podle jeho svědectví, že *Figarovi* věnoval tolik úsilí, že si premiéru povede sám a on mu bude dělat „druhého“ při reprízách. Krombholc se cítil zrazen, protože většinu zkoušek vedl samostatně. Talichova dosavadní aktivita se zaměřovala na promyšlení nového obsazení a na to, že básníku Vítězslavu Nezvalovi zadal překlad libreta. Krombholc přehorlivě pracoval, avšak premiéru nedirigoval. Premiéra se pod Talichovou taktovkou konala 21. dubna 1943 a do 11. prosince tohoto roku – vesměs za Krombholcova řízení – bylo uvedeno osmnáct repríz.

Mnoha recenzentům se při vší úctě k interpretům nezamlouval Nezvalův zpěvný překlad, poněvadž byli zvyklí na starý překlad Václava Judy Novotného. Režii nakonec suverénně vedl Luděk Mandaus, protože Pujman odmítl režírovat modernistické libreto a vyvolal tím jistou animozitu z Talichovy strany, poetická výprava byla dílem akademického malíře Františka Muziky. Titulní roli při premiéře zpíval Jan Konstantin v zastoupení Viléma Zítka, který s ním alternoval s nelibostí k novému překladu, hraběte Almavivu hráli Zdeněk Otava v alternaci s Milošem Linkou (s jeho omezenými hlasovými možnostmi se Krombholc obtížně srovnával), hraběnku alternovaly Miluše Dvořáková (ani ta u něho nebyla na pravém místě) a Štěpánka Jelínková, Zuzanku mistrovsky ztvárnila Maria Tauberová, Cherubína zpívala Štěpánka Štěpánová, Bartola Vladimír Jedenáctík v alternaci s Jaroslavem Veverkou, Basilia Oldřich Kovář, zahradníka Antonia Eduard Haken a Marcellinu Marie Řezníčková.

Neshoda s Václavem Talichem byla oboustranná, poněkud ji překryl Krombholcův příspěvek do Talichova sborníku, který se šéfovi nemálo líbil, ač jeho pisatelé zřejmě již trvale vytýkal přílišnou ambicióznost.

Na okraj Krombholcova jubilejního příspěvku,¹³⁰ který přetiskujeme jako první mezihru naší biografické skladby, lze podotknout, že mladý dirigent v něm prokázal hlubokou hudebněvědnou erudici, kterou – obdobně jako jeho uctívaný mistr Václav Talich – málokdy demonstroval na veřejnosti, ale vkládal ji do studia partitur a do přípravy. Před orchestr předstupoval při neustálých a dotěrných vnitřních pochybách s podrobně vypracovanou koncepcí, jak se tomu naučil od Talicha. Z článku je patrné i Krombholcovo citové pouto k učiteli (jež bylo sdíleno vzájemně), založené na podobnosti jejich naturelů. Ze shody povah ovšem nakonec povstala i konfliktní situace, v srdci si však Jaroslav nesl Talicha do smrti. Když v úvodní partii článku pojmenoval jeho dirigentský typ, mimoděk charakterizoval i sama sebe. Byl kritický, úporný hledač dokonalého hudebního tvaru, oproti učiteli věrněji vycházející z notového zápisu skladatele, byť zvukovými kvalitami překonávající směr dramaturgického dirigentství, jak jej reprezentovali Otakar Ostrčil a Otakar Jeremiáš. Můžeme s notnou dávkou zjednodušení říct, že byl-li Václav Talich dramatik a Zdeněk Chalabala bytostný romantik, byl Jaroslav Krombholc lyrik.

Za války se vcelku logicky, přirozeným chodem událostí a okolností, Jaroslav dostával do prvých dilemat, s nimiž se předtím nesetkával. Z domova i od všech učitelů až po profesory mistrovských škol konzervatoře byl hýčkán, všichni v něho věřili, matka mu podle vyprávění Krombholcovy ženy do své smrti před příjezdem na Mělník (v době, kdy už byl dávno ženatý) připravovala „domácí obutí“, jak s mírnou afektovaností nazývala bačkory, pekla a vařila mu, zkrátka přes všechnu hranou nepřístupnost o něho pečovala leckdy až přehnaně. V hýčkání Jarouška navzdory zdánlivě kritickému postoji k podobnému chování pokračovala věrně a neúhybně i Maria Tauberová. Jaroslav Krombholc nebyl dostatečně připraven na konfrontace s okolím. Reagoval většinou nepřiměřeně, vztekal se nebo se neúměrně trápil, sháněl informace od druhých osob, dal na to, co mu kdo řekl, jeho velké a muzikou přeplněné srdce přijímalo kritiku jen občas a nerado, utíkal před ní do lože a hroutil se, byl přecitlivělý a v mládí prosazoval své pojetí bez diskuse o něm a bez ohledu na zájem druhých, předně pěvců a hráčů. Teprve v letech zralosti se naučil korigovat své přístupy, vysoká inteligence mu umožňovala dostatečnou flexibilitu, a dokonce sebekritiku. Vlastně lze tvrdit, že pokud nevěnoval svůj čas hudbě (a to byla valná většina), ženám a psům, své lásce „možná vůbec největší“, kterak s úsměvem říkával, obětoval část své nemalé myšlenkové kapacity sebereflexi. Často se „užíral“ sebezpytováním, přál si být dokonalý, ale byl člověk a měl své chyby. Vnitřní harmoničnost se časem naučil předstírat, byť harmonický nebyl, naopak stále jaksi rozkolísaný, možná trochu nejistý.

130 J. Krombholc: Jak vidím Václava Talicha zblízka. Glosy k umělcově činnosti operní. In: *Václav Talich. Soubor statí o životě a práci* (ed. Otakar Šourek), Praha 1943, s. 187–192. Zde s. 67–69.