

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

hudební umění

obor: housle

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**PAVEL HAAS: KOMORNÍ TVORBA S VYUŽITÍM HOUSLÍ**

**Šárka Petříková**

vedoucí práce: prof. Jindřich Pazdera

oponent práce: doc. MgA. Bohuslav Matoušek

datum obhajoby: 6. 6. 2018

přidělovaný akademický titul: MgA.

**Praha, 2018**

ACADEMY OF PERFORMANCE ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Violin

**MASTER 'S THESIS**

**PAVEL HAAS: CHAMBER WORKS WITH VIOLIN**

**Šárka Petříková**

thesis Supervisor: Prof. Jindřich Pazdera

thesis Opponet: doc. MgA. Bohuslav Matoušek

date of thesis defence: 6. 6. 2018

academic title granted: MgA.

**Prague, 2018**

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

**Pavel Haas: Komorní tvorba s využitím houslí.**

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne.....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Anotace**

Diplomová práce Pavel Haas: Komorní tvorba s využitím houslí se zabývá jeho třemi smyčcovými kvartety v kontextu skladatelova života. Hodnotí Haasův skladatelský styl a vzory a rámcové ho zařazuje do kontextu doby.

Diplomová práce se zaměřuje na smyčcový kvartet č. 1 cis-moll, smyčcový kvartet č. 2 „Z Opičích hor op. 7 a smyčcový kvartet č. 3. op. 15. Obsahuje stručnou historii jejich prvního uvedení, rozboru a zvláštní kapitolu o interpretačních úskalích. Další kapitolou je porovnání interpretací, které zahrnuje první novodobou nahrávku od bostonského smyčcového kvarteta Hawthorne String Quartet, nahrávku Kocianova kvarteta jako zástupce tradiční české kvartetní školy a nahrávky dvou českých smyčcových kvartet mladé generace, Pavel Haas Quartet a Bennewitzovo kvarteta. Jedna z kapitol se zabývá také samotným Pavel Haas Quartet, které nese skladatelovo jméno.

## **Klíčová slova:**

Pavel Haas, smyčcový kvartet, česká meziválečná hudba, Brno, Terezín, Osvětim, Pavel Haas Quartet, Hawthorne String Quartet, Kocianovo kvarteto, Bennewitzovo kvarteto, porovnání interpretací, Smyčcový kvartet č. 1 cis-moll, Smyčcový kvartet č. 2 „Z Opičích hor“, Smyčcový kvartet č. 3, Janáčkoví žáci, židovská hudba

## **Abstract**

The Master's thesis Pavel Haas: Chamber Works with violin looks into his three string quartets in the context of this composer's life. It evaluates Haas's composing style and his visions, and generally takes it in the context of his era. The thesis is focused on his String Quartet Number One C Sharp Minor, String Quartet Number Two „From the Monkey Mountains,” and String Quartet Number Three Op. 15. It consists of a brief history of its premieres, analysis and a special chapter about the difficulties of interpretation. The next chapter is about the comparison of recordings, which includes the first contemporary recording made by The Hawthorne String Quartet, the recording of Kocianovo kvarteto as a representative of traditional Czech chamber music school and the recordings of two Czech young generation quartets, Pavel Haas Quartet and Bennewitz Quartet. One of the chapters is focused on Pavel Haas's Quartet, which is named after him.

## **Key words:**

Pavel Haas, string quartet, Czech music between two world wars, Brno, Terezín, Auschwitz, Pavel Haas Quartet, Hawthorne String Quartet, Kocianovo kvarteto, Bennewitzovo kvarteto, porovnání interpretací, String Quartet no.1 C sharp minor, String Quartet no. 2 „From the Monkey Mountains”, String Quartet no. 3, Janáček's students, Jewish music

# Obsah

1. Úvod .....	1
2. Životopis .....	3
3. Skladatelský styl .....	9
4. Zařazení tvorby Pavla Haase do kontextu doby a jeho současníků .....	11
5. Skladby pro smyčcové kvarteto.....	14
6. Pavel Haas Quartet.....	35
7. Porovnání interpretací Haasových smyčcových kvartetů .....	37
8. Závěr .....	45
9. Prameny a literatura .....	47

## 1. Úvod

*Pavel Haas (21. 6. 1899 Brno – 17. 10. 1944 Osvětim)*

Pavel Haas, český skladatel první poloviny dvacátého století, nepatří dodnes mezi nejznámější. Je těžké posoudit, do jaké míry je to dáno jeho celoživotním působištěm, Brnem. Ani jeho dílo, z velké části hodnotné a koncertně účinné, není dnes provozováno příliš často. Zda je to vina interpretů, autorských a vydavatelských poplatků nebo špatné informovanosti hudebních dramaturgů, se těžko hodnotí. Překvapivé je také to, že články, monografie a svědectví o Haasově životě vychází většinou až v poslední době. Lubomír Peduzzi, Haasův žák v oboru hudební kompozice, který zmapování Haasova života věnoval monografii, říká, že spoléhal ve svém bádání především na výpovědi pamětníků. Velmi zvláštní je i fakt, že bratr Pavla Haase Hugo (1901-1968) nejevil žádný zvláštní zájem komunikovat v oblasti bratrovy pozůstalosti. Životopisec Pavel Taussig, který se zabýval Pavlovým bratrem Hugem detailně, uvádí ve své knize Hugo Haas: Život jako film jeden z pravděpodobných důvodů. *„Skoro polovinu svého života prožil za hranicemi země, v níž se narodil a kam se trvale žít už nikdy nevrátil. (...) Především proto se bál vrátit, aby ho nestrašily stíny mrtvých. Stíny jeho nejbližších a nejdražších - obětí holocaustu, především tatínka a staršího bratra Pavla, významného hudebního skladatele.”*<sup>1</sup> Ani sám Pavel Haas nebyl za svého života velkým propagátorem sebe sama. Antonín Kincl o něm píše: *„Byl to dobrý člověk, nikomu neublížil, jeho skromnost a někdy nedostatek odvahy brzdily jeho rozvoj a uplatnění”*<sup>2</sup>. Dirigování i interpretaci svých skladeb nechával na povolanějších. Srovnáme-li tento přístup s některými jeho současníky, dojdeme k názoru, že může hrát velkou roli.

Pavel Haas, který strávil téměř celý svůj život v Brně, byl velmi citlivým člověkem a také vlastencem. Tento fakt je potřeba zdůraznit zvlášť proto, že je s jeho odkazem často spojováno židovství. V rodině a mezi přáteli se ale vždy mluvilo česky. Syn Haasova učitele Viléma Petrželky, Ivan Petrželka, píše, že

---

<sup>1</sup> Taussig (2015) s. 7

<sup>2</sup> Peduzzi (1993) s. 11



Haas v letech 1934-1935 přispíval do Národních novin a do Národních listů jako hudební kritik: „Už Haasův souhlas s přispíváním do českých denních listů svědčí o jeho české orientaci a bezprostřední znalosti českého kulturního ovzduší.“<sup>3</sup>

Byla bych ráda, kdyby se mé práci podařilo sejmout ze jména Pavel Haas prokletí spojené s jeho tragickou smrtí v Osvětimi. Jeho dílo by bylo významné i bez Haasova zařazení mezi tzv. „terezínské skladatele“. Budu odhalovat hloubku prokomponovanosti, tématickou propojenost a kontext, ve kterém Haasova hudba vznikala. Zařadím Haase mezi jeho současníky a pokusím se také porovnat interpretace a vyčíslit interpretační úskalí.

---

<sup>3</sup> Petrželka (1994) s. 45

## 2. Životopis

Pavel Haas se narodil 21. června 1899 v Brně. Pocházel z národnostně smíšené rodiny, kdy jeho otcem byl Čech Zikmund Haas a matkou Ruska Olga Haasová (roz. Epsteinová). Doma se mluvilo česky, znalost němčiny však byla na přelomu století nutností. Z toho důvodu navštěvoval německou školu. Pavel vyrůstal s o dva roky mladším bratrem Hugem, který se proslavil jako talentovaný divadelní i filmový herec. Jako chlapec se začal učit hrát na klavír pod vedením Anny Holubové, která „sama někdy těžko odpovídala na zvědavé otázky svého žáka, proč je to a ono napsáno tak a ne jinak, doporučila Haasovi, aby se začal učit teorii hudby“<sup>4</sup>. V roce 1914 pracoval na smyčcovém kvartetu F-dur, který zůstal nedokončený. Přesto ho považujeme za Haasovu první komorní kompozici. Vzápětí použil jeho hudební materiál pro klavírní kvartet F-dur, který ale také nedokončil. Roku 1916, kdy už hudbu systematicky studoval na hudební škole Besedy brněnské, napsal 3 fugy pro smyčcové kvarteto a Sonátu G-dur pro housle a klavír. Zpětnou vazbu o svých kompozicích získával mimo jiné i hrou v klavírním kvartetu sestaveném ze spolužáků. Z následujícího roku se zachovaly tři fragmenty Klavírního kvartetu h-moll. Mimo těchto prvních pokusů se v raném období věnoval především komponování klavírních skladeb a skladeb pro zpěv s doprovodem klavíru. Jeho snahy o větší skladby z tohoto období, zůstaly vesměs rozpracované. V roce 1917 jako osmnáctiletý narukoval a nastoupil v Brně vojenskou službu, ale o necelý rok později už zase komponuje. Jeho dřívějšího pedagoga Jana Kunce nahrazuje Vilém Petrželka.

Roku 1919 byl přijat na nově vzniklou Brněnskou konzervatoř do třídy Leoše Janáčka. Nastoupil rovnou do třetího ročníku. V následujících letech se v Brně rozvíjí kulturní život, kromě konzervatoře vzniká i brněnská opera, je zřízena Masarykova univerzita. V průběhu čtvrtého ročníku byl Pavel Haas přijat do mistrovské školy. Rok poté se stal zakládajícím členem nově vzniklého Klubu mladých skladatelů moravských. Vzhledem k novému směřování kulturního života v Brně začala být znát také absence smyčcového kvarteta, které by mohlo kromě obohacení koncertního programu také premiérovat nově vzniklé skladby. Po několika nepodařených pokusech vznikají téměř simultánně dvě kvarteta

---

<sup>4</sup> Peduzzi (1993) s. 17

s jedním a týmž primáři, Františkem Kudláčkem. V tu dobu byl Kudláček také profesorem na konzervatoři a koncertním mistrem brněnské opery. Jedno z nových kvartet, které vzniklo ze členů divadelního orchestru, si vybralo jméno po svém primáři, Kudláčkovu kvartetu, druhé, sestavené z profesorů konzervatoře, se jmenovalo Brněnské kvarteto. Oba soubory zahájily svou koncertní činnost na začátku roku 1921. Kudláčkovu kvartetu změnilo roku 1924 název na Moravské kvarteto.

S některými členy Moravského kvarteta se Haas dobře znal. Což ho motivovalo k napsání svého prvního smyčcového kvartetu cis-moll. Toto dílo vzniklo již v roce 1920, ale bylo ještě před svým prvním uvedením Haasem přepracováno pod Janáčkovým vedením. Premiéra proběhla 18. 4. 1921. „*Je to jednovětá skladba kontrapunkticky propracovaná, jevící poctivou snahu o zvládnutí komorního slohu.*“<sup>5</sup> Haasova tvorba z tohoto období se dělí na dvě linie, jednou jsou cvičné skladby zadávané a korigované Janáčkem na teoretických hodinách, druhou potom skladby zkomponované pro hodiny hlavního oboru. Skladby z druhé skupiny skladatel opatřuje opusovými čísly. V roce 1920 je Haas také zamilovaný do mladé, tehdy ještě svobodné Marie Jaruškové. Opětovaný vztah měl nezpochybnitelný vliv na Haasovu tvorbu. Marii věnuje svou školní práci na lidový námět *Keď sem přišel*. Melodie, tak úzce spojená s milovanou ženou, se ještě roku 1925 promítá do druhého smyčcového kvartetu. Mimo to se místo jejich schůzek stává i dějištěm *Zesmutnělého scherza* pro velký orchestr z roku 1921. Po čtyřech semestrech práce u Leoše Janáčka končí Haasovo období studií. Roku 1921 je také premiérována Čapkova hra *R.U.R.* se scénickou hudbou Pavla Haase, kterou prezentoval pod pseudonymem H. Pavlas. Tvoří *Čínské písně* pro alt a klavír a také již zmíněné *Zesmutnělé scherzo*. Na těchto osobitých skladbách pracuje také pod vedením Janáčka, avšak na individuálních konzultacích. Mistrovskou školu absolvoval v červnu 1922.

Ani jeho pilné studium ho však nezachránilo, když se pokusil najít si místo. Proto začíná pomáhat otci s obchodem. Práce na dalších skladbách jde znatelně pomaleji, přesto však komponuje scénickou hudbu k divadelním hrám. Počátkem roku 1923 měla premiéru hned dvě představení. Jedním z nich byla i hra Georga Büchnera (1813-1837) *Vojcek*. O rok a půl později, v prosinci 1925, má premiéru tatáž hra, zpracovaná formou opery rakouským skladatelem Albanem Bergem

---

<sup>5</sup> Peduzzi (1993) s. 26

(1885-1935). Haas píše v tomto období také píseň Noc dýše kouzlem vzpomínek krásných. Jedná se o skladbu zkomponovanou s bratrem Hugem a věnovanou rodičům ke stříbrné svatbě. Do jeho tvorby se také promítá rozchod s Marií. První skladbou na toto téma je Fata Morgana, klavírní kvintet s tenorovým sólem na text populárního indického básníka Rabindranatha Thákura (1861-1941), oceněného již roku 1913 Nobelovou cenou za literaturu. Druhou, neméně závažnou skladbou, kde lze vyzorovat stopy loučení s Marií, je smyčcový kvartet č. 2, zkomponovaný roku 1925. Dostal od autora podtitul „Z opičích hor“ a také kvůli tomuto nápadu byl některými kritiky špatně přijat. Soudě podle reakcí dobových českých kritiků na jakékoliv novátorství, nemůže překvapovat, že Haasově kvartetu vytýkali vše, co neznali, a nebylo v romantismu zvykem. „*Nevkusný název skladby i jejích částí (I. Krajina, II. Kočár, kočí a kůň, III. Měsíc a já, IV. Divá noc), zvukomalebné hříčky, napodobení Honeggra (a západní moderny vůbec), apartnost, nevybíravost v prostředcích (zejména užití bicích nástrojů v poslední větě) aj.*“ Našli se i zastánci, ale bylo jich po skromnu. Reputaci tomuto dílu zlepšilo až uvedení Novák-Frankovým kvartetem roku 1927 v Praze. Takže když se kvartet uváděl v Brně znovu roku 1931, byl již přijat vcelku kladně. Původně byly součástí kvartetu bicí nástroje a jazzband, ale z praktických provozovacích důvodů od nich autor sám upustil. Part bicích se dokonce ztratil a byl nalezen až s odstupem několika desetiletí. V tomto období se nechává strhnout i dílem Igora Stravinského, který je mezi lety 1923 a 1927 v Brně uváděn. Syntetizuje tyto vlivy ve sém díle i s vlivy francouzských skladatelů té doby a samozřejmě také s janáčkovskou tradicí, v níž byl vychován. Na jaře 1926 začíná práci na koncertu pro housle, violoncello a klavír s doprovodem orchestru, z něhož se dodnes zachoval jen malý fragment. V roce 1928 se Pavel Haas neúspěšně uchází o místo pedagoga na konzervatoři v Brně. Z větších děl té doby je třeba zmínit mužský sbor Karneval zpracovávající text brněnského básníka Dalibora Chalupy. Jde o rozsáhlé a interpretačně obtížné dílo, jež však bylo velmi kladně přijímáno, soudě podle počtu repríz (15). Koncem dvacátých let vytváří ještě známý dechový kvintet a předeheru objednanou brněnským rozhlasem. V roce 1931 pak píše monumentální dílo Koncert pro varhany, na němž participuje také baryton, dětský sbor, zvony a orchestr. Následně mu bratr Hugo pomáhá k zakázce na filmovou hudbu ke snímku Život je pes, v němž sám hraje. Práce na filmové hudbě přinesla Pavlu Haasovi nové podněty a zkušenosti. K jeho škodě uvedl producent film i

v německé verzi bez svolení a uvedení autora, takže byl okolnostmi nucen se soudit.

Začíná zároveň pracovat na nové opeře, která dostane nakonec název Šarlatán. Dějově se nachází v 17. století a zabývá se životem kočovného doktora. Původní látku získal Haas od Josefa Wincklera, sám si pak text upravil ve vhodné libreto. Důvodem k přepracování, přemístění děje a přejmenování postav byly Norimberské zákony, už touto dobou zakazující německému literátovi spolupráci s židovským skladatelem. Námět byl ale pro Haase tak neodolatelný, že se rozhodl použít ho bez uvedení autora. *„Na programu brněnské premiéry díla je jako autor libreta uveden Pavel Haas. Za námět mu ale posloužila výše zmíněná legenda, s kterou se seznámil prostřednictvím románu německého spisovatele Josefa Wincklera (1881-1966) Doktor Eisenbart.“*<sup>6</sup> *„Opera ŠARLATÁN je považována za Haasovo nejvážnější dílo, které autor zkomponoval na prozaický text románu J. Wincklera.“*<sup>7</sup> Během práce na opeře komponuje i suitu, která vychází z materiálu použitého v opeře. V tomto období Haasova matka podléhá rakovině a skladatel uvažuje o napsání Tryzny. Z jeho smutku ho však brzy osvobodí práce a také seznámení s mladou doktorkou Soňou Jakobsonovou, se kterou se v říjnu 1935 ožení. Vzniká jedna z nejznámějších Haasových skladeb, pětivětá klavírní suita. Šarlatán je hotov a premiérován roku 1937 a koncem roku 1938 za něj Haas přebírá cenu Smetanovy nadace. Ještě v roce 1937 začíná komponovat třetí smyčkový kvartet op. 15 a narodí se mu dcera Olga. *„Třetí smyčkový kvartet op. 15 je jedním z nejlepších skladatelových děl, prvním, které nese stopy doby spějící k velkému dramatu. Je to prolog osobní i národní tragédie číhající už za dveřmi.“*<sup>8</sup> Kvartet byl dokončen roku 1938, k jeho provedení však už nedošlo.

Posledním Haasovým dílem, které zaznělo v rozhlase, byl cyklus Od večera do rána 28. ledna 1939. Pak začíná série pokusů zachránit rodinu před nepotlačovaným šovinismem. Haas se marně uchází o místo učitele hudby v Teheránu, neúspěšně žádá o víza. Pokouší se také najít bezpečí v Praze, kde ho ale čeká jen novorozený synovec, který by nezvládl emigraci do Francie. Rodina Pavla Haase se vrací do Brna jako čtyřčlenná. V polovině roku 1939 začíná práci na suitě pro hoboj a klavír, do níž vtěluje svoje vlastenecké citění

---

<sup>6</sup> operaplus.cz (2013)

<sup>7</sup> osobnosti.cz (2018)

<sup>8</sup> Peduzzi (1993) s. 81

prostřednictvím Svatováclavského chorálu a chorálu Ktož jsú boží bojovníci. Další vlastenecky zaměřenou skladbou je cyklus písní Sedm písní v lidovém tónu. Navazuje nedokončená symfonie psaná pro velké obsazení, také vlastenecky zaměřená a zrcadlící Haasovu situaci. Okolnostmi a perzekucemi proti Židům byl nucen rozvést se se svou ženou, původně Ruskou pravoslavného vyznání. Jejich manželství bylo smíšené, zajistil tak jí, synovi i synovci znatelně lepší životní podmínky. Sám se s otcem nuceně odstěhoval do brněnského ghetta. Pomocí známých tajně vyučoval klavír a scházel se s rodinou. Brzy však přišly první transporty do Terezína, v nichž byl i Pavel Haas. Cílem prvních transportů bylo přebudování pevnosti pro 7000 osob na tábor pro 70000 osob. Haas, nezvyklý těžké práci, navíc již dlouhodobě nemocný se žaludkem, tento nucený pobyt špatně snášel. Postupně byl však přesunut z nejtěžších prací do kanceláře, kde mohl opět začít ve volných chvílích komponovat. Brzy bylo v terezínské pevnosti tolik vězňů, že se jejich ghetto rozšířilo na celé město Terezín. *„V tomto boji za udržení aspoň jakéhosi pocitu lidské důstojnosti v podmínkách neustálého pokořování a ve stínu hrozící smrti vykonalo pro většinu internovaných neocenitelnou službu umění, a to zásluhou obětavých pracovníků různých oborů z řad odborníků i amatérů.“*<sup>9</sup> Kulturní hudební život v Terezíně se začal formovat a rozvíjet hned po zrušení zákazu hudebních nástrojů. V roce 1942 už bylo v Terezíně funkční smyčcové kvarteto nazývané doktorské, později Leděčovo, podle primária, jímž byl bývalý koncertní mistr České filharmonie Egon Leděč. Vzhledem k osazenstvu ghetta byly kapacity pro vytvoření smyčcového orchestru, který zde působil od roku 1943 pod vedením nově příchozího dirigenta Karla Ančerla (1908-1983). Vznikla i další variabilní uskupení, například Fröhlichovo kvarteto s primáři Karlem Fröhlichem, s přidáváním a ubíráním hráčů byli schopni provozovat i klavírní a smyčcová tria, sextety a podobně. Vznikl zde časem dokonce operní soubor s českým a německým smíšeným sborem. Pro tato uskupení komponovali místní skladatelé, kromě Pavla Haase také Hans Krása, Viktor Ullmann, Gideon Klein, který sám hrával na klavír, a další. Všichni tito skladatelé zaplatili za svůj židovský původ smrtí. Asi jediný skladatel této generace, který byl v Terezíně, ale válku přežil, byl Karel Reiner.

Z Haasových skladeb zkomponovaných v Terezíně vedeme v patrnosti osm. Z těchto osmi se čtyři nezachovaly vůbec a z dalších svou máme k dispozici jen fragmenty. Úplnými, dokořenými kompozicemi z terezínského pobytu, jsou Al

---

<sup>9</sup> Peduzzi (1993) s. 99

s'fod (Nenaříkej), mužský hebrejský sbor, a Čtyři písně na slova čínské poezie pro bas a klavír. Z kvartetní tvorby vznikla Fantazie na židovskou píseň, která je však dnes považována za ztracenou. Máme jen informaci, že vznikla roku 1943 a byla provedena v Terezíně Ledečovým kvartetem. Další terezínskou kompozicí je Studie pro smyčcový orchestr, ze které se zachovaly jen některé party. Partituru rekonstruoval z paměti Karel Ančerl, který její provedení v Terezíně dirigoval. Haasovi skladatelští kolegové Krása a Klein měli více štěstí, protože jim některé jejich rukopisy schovala sestra Gideona Kleina Eliška, která se v Terezíně dožila konce války. Pavel Haas byl v Terezíně jen s otcem, který umírá na jaře roku 1944. Matka zemřela už dříve, bratrova rodina stihla emigrovat a Pavlova rodina byla rozvodem odloučena. Jeho blízkým přítelem v Terezíně byl klavírista Bernard Kaff, s nímž se znali již z Brna. S ním Haas sdílel improvizovaný pokoj a spolupracovali také na uvedení některých Haasových skladeb v Terezíně. Nechvalně proslavená je také falešná premiéra Haasovy skladby Studie pro smyčcový orchestr pro účely nacistického „propagačního“ filmu. Skutečná premiéra 13. 9. 1944 byla také jednou z posledních věcí, které skladatel stihl udělat. Haasův život skončil transportem do Osvětimi, kde byl 17. 10. 1944 zavražděn spolu s ostatními v plynové komoře. Shodou nešťastných okolností pouhých jedenáct dní před ukončením tohoto masivního vyvraždování.

### 3. Skladatelský styl

Své hudební vlohy odhalil při hře na klavír, které se začal učit jako malý chlapec. V mládí na Pavla Haase bezprostředně působila židovská hudba, jejíž vliv prostupuje celým Haasovým dílem a to nejen melodikou, ale prostřednictvím zhudebňování židovských námětů. Pavlova matka, vzhledem ke svému původu, ráda doma zpívala ruské romansy. Jeho mladší bratr Hugo zmiňuje, že rodiče vedli oba syny ke studiu hudby, mezi ostatními dětmi ale Pavel v této sféře od začátku výrazně vynikal. Podle slov svého prvního učitele skladby Jana Kunce nebyl Haas dobrý ve vymýšlení témat, ale o to lepší a vynalézavější byl v jejich zpracování. Několik prvních let se inspiroval moravskou, slováckou a slovenskou lidovou hudbou, jejíž jedním z typických znaků je modalita. Při práci s textem se někdy držel nevhodného dělení a akcentování, které je typické pro druhé a třetí sloky strofických lidových písní. Celek dělá potom podle Haasova mínění autentičtější lidový dojem. Začal záhy využívat také střídání taktů, což se stalo později jedním z typických znaků Haasovy hudby. Během studia na mistrovské škole začal cíleně pracovat na lepším vedení hlasů a pod vlivem impresionismu se propracovával k osobité harmonické barvitosti. Skladatelskému řemeslu se později učil i u Leoše Janáčka, ale beze snahy kopírovat jeho styl nebo melodiku. Jedním z významných pouček, které od Janáčka dostal, bylo sdělení, že skladatel může, na rozdíl od básníka, vyjádřit souběžnost dějů. To vedlo Haase k možnostem polypásmovosti, prolínání témat a k hledání a vytváření souvislostí mezi tématickým materiálem. Haasovy zpěvní party bývají intonačně náročné. S hudbou pracuje v těchto případech často na úkor textu. Vytváří efekty nepravidelnosti taktového členění. Například přidává do taktu jednu stejnou hodnotu, čímž se text dostává do rytmicky uvolněných frází, ne vždy však respektujících těžké slabiky. „*Vsouvání jednotlivých taktů s odlišným počtem dob (zejména 5/4 a 1/4) má jistě svůj vzor v Janáčkově.*“<sup>10</sup> Na počátku třicátých let přichází i s neobvyklými kvintakordy a septakordy, kde zní současně durová a mollová tercie. Počínaje opusem 5, je každá další Haasova kompozice vyspělejší a přináší nové nápady. Od roku 1922 se v Brně začínají uvádět díla skladatelů Pařížské šestky. Nové západní trendy Haase přitahují, a tak vytváří ve svém díle v podstatě syntézu Janáčkova vlivu z vlivem moderních hudebních směrů,

---

<sup>10</sup> Peduzzi (1993) s. 41



samozřejmě v rámci vlastního originálního pojetí. Další velmi výraznou osobností, která Haase ovlivnila, byl Igor Stravinskij, jehož opery se v Brně ve dvacátých a třicátých letech pravidelně uváděly. Na Stravinského stylu Haase láká grotesknost a použití více pásem.

Typické znaky najdeme také ve způsobu práce s tématy a motivy. Často nacházíme spojitost mezi několika skladbami, kdy cituje nebo se nechává inspirovat vlastní tvorbou. Celé jeho dílo je tudíž propojené a víceméně souvisle navazující. Nejedná se však jen o opakování zapříčiněné nedostatkem invence. Tyto návraty k již zpracovávanému materiálu mají vzestupnou tendenci co do způsobů práce s tématy a formami, množství výrazových prostředků a co do složitosti a prokomponovanosti díla. Ve všech skladatelských fázích nacházíme v jeho díle útržky Svatováclavského chorálu, často obohaceného a promíseného s židovskou melodikou. Ať už volil tyto výrazové prostředky vědomě nebo podvědomě, jsou pro jeho tvorbu typické. Zvláštního významu nabývají asociace písně Svatý Václave v těžké meziválečné době, kdy je Pavel Haas stavěn do velmi těžké situace kvůli svému židovskému původu. Z jeho děl třicátých a čtyřicátých let je cítit ryzí vlastenectví. Ani při nuceném pobytu v Terezíně neztrácí naději. Podle slov hudebního vědce Lubomíra Peduzzi *„Ani jedna ze tří Haasových skladeb, zachovaných z Terezína, nepostrádá reminiscenci na jeho domov, v každé je zřejmé citové pouto, které autora váže k rodné zemi.“*<sup>11</sup>

*„Pavlu Haasovi patří v České hudbě čestné místo mezi těmi skladateli, kteří šli odvážně za novým výrazem, aniž přitom zapírali domácí tradici. Jeho postavení je o to významnější, že jako jediný z tehdejších skladatelů navazoval na některé skladatelské výboje Leoše Janáčka. Jeho vtipná, melodická a rytmicky poutavá hudba zní dodnes velmi moderně a soudobě.“*<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Peduzzi (1993) s. 13

<sup>12</sup> musicbase.cz (2018)

#### 4. Zařazení tvorby Pavla Haase do kontextu doby a jeho současníků

Pavel Haas sám o své hudbě nemluví příliš často. Od roku 1931 však příležitostně přispíval do Moravského slova, v roce 1934 do Národních novin a v roce 1935 do Národních listů. Lze usuzovat podle jeho výstižných kritik na koncerty současníků i klasiků, že jeho hudební vkus byl nesmlouvavý. Vše říká slušně, bez nadbytečného rozohňování, ale přesto jasně a na rovinu. V Moravském slově píše 25. 8. 1934 o představení Janáčkovy Její pastorkyně: „*Nebylo by chybou provésti některé menší opravy v režii a odstraniti určitou komičnost zevnějšku některých představitelů, zaviněnou špatným líčením nebo nevhodným oděvem.*“<sup>13</sup> O koncertě současných skladatelů napsal 10. 5. 1931: „*Bořkovcův Stadion, cyklus písní s průvodem dechových nástrojů a klavíru, nezanechává téměř žádného dojmu. Místy zaujímá sice skladba svým rytmem, není tu však ani myšlenky, ani kontrastu, takže výslednicí zůstává prázdná bezbarvost.*“<sup>14</sup> Pavel Haas byl nejspíš stejně nesmlouvavý a náročný i na svá díla. Překvapivé je, že ho tento fakt nezdržoval od spontánní a efektivní práce, jak tomu bylo u mnoha takových skladatelů. Pracoval normálním tempem.

Nejvíce se nabízí srovnání s Hansem Krásou, skladatelem, který se rovněž narodil roku 1899, byl během druhé světové války deportován do Terezína a rovněž byl umučen v Osvětimi roku 1944. Hans Krása žil v Praze, kde vedl bohémský život. Nikdy se neoženil. Oba skladatele mají společný znak, židovské kořeny. U Kráasy se tento aspekt promítá do tvorby mnohem výrazněji. Také způsob práce byl u obou rozdílný. Krása často cituje sám sebe. Když je myšlenkou pohlcen, neváhá použít ji na několika místech. Jeho hudba je oproti Haasovi méně prokomponovaná a spontánnější. Dělá místy salónní dojem. „*Krása neinklinoval k experimentálním hudebním technikám, výrazným principem jeho hudby je rytmická a melodická složka, přehledná forma, harmonická složka je uvolněná, nikdy však atonální.*“<sup>15</sup> Pokusím se porovnat Krásovu tvorbu pro kvarteto a malá smyčcová uskupení s Haasovou. Krásovo dílo zahrnuje jeden smyčcový kvartet, který trvá kolem patnácti minut. Druhá věta je parodií na

---

<sup>13</sup> Petrželka (1994) s. 47

<sup>14</sup> tamtéž, s. 48

<sup>15</sup> ceskyhudebnislovník.cz (2016)

předehru k Prodané nevěstě, krajní věty jsou kombinací židovské melodiky, zádumčivosti a různých působivých efektů. Další Krásovou skladbou je Téma a variace pro smyčcové kvarteto. Jako téma si vybírá svůj vlastní šlágr ze scénické hudby Anna sagt Nein. Další Krásův odkaz pro smyčce zahrnuje už jen tři drobné skladby pro smyčcové trio. Jak je patrné, v porovnání s Haasovými třemi smyčcovými kvartety nejde o tak závažné skladby. Rozdíl mezi Krásovou a Haasovou povahou se promítá i v tomto malém fragmentu jejich díla.

Haas, který strávil většinu života v Brně, byl konfrontován s díly svých současníků, v hudebním životě však převládala tradice. S dvěma zásadními představiteli přišel do kontaktu už během studia. Byl to Vilém Petrželka a Leoš Janáček. Petrželka, o deset let starší než Pavel Haas, studoval rovněž u Leoše Janáčka. Základ, který dostali oba skladatelé v mládí, byl tedy stejný. Petrželka měl však ještě dalšího, soukromého učitele, jímž byl Vítězslav Novák. Ten měl na jeho tvorbu nesporně větší vliv, než Janáček. Petrželka je také autorem komorní hudby, počet jeho opusů je celkem vysoký, ale u Haase jeho názvuky neslyšíme. O to nápadnější je Haasovo východisko z Janáčkovy tvorby. Zvláště při práci s hlasy a tématy si počíná janáčkovsky, i když už komponuje mimo dohled a dosah svého učitele. Haas je mistrem ve zpracování témat, jejich rozvíjení a spojování. Jeho konstruktivní mysl mu umožňovala syntézu zdánlivě nezkombinovatelného, je oproštěn od konvencí, vychází z lidové hudby. To všechno ho s jeho učitelem, Leošem Janáčkem, spojuje. V porovnání s Janáčkovými dvěma smyčcovými kvartety, Kreutzerovou sonátou (1923) a Listy důvěrnými (1928) Haasova tvorba obstojí a nepůsobí ani v nejmenším jako kopie. Přesto lze říci, že Janáček jde v hudebním naplnění své imaginace ještě dále, než jeho žák Pavel Haas.

Lákavé je také srovnání s Bohuslavem Martinů, o devět let starším skladatelem, který šel zcela jinou cestou už od mládí. Na rozdíl od Pavla Haase nebyl pilným studentem a pokoušel se zpočátku o studium hry na nástroje. Skladatelem se stal během studií, zatímco Pavel Haas tíhnul ke komponování již od svých hudebních začátků. Martinů zvolil progresivnější cestu v tom smyslu, že odjel z rodné Vysočiny studovat do Prahy, ani ta mu však brzy nestačila a dal přednost studiu v Paříži, centru soudobého hudebního dění počátku dvacátého století. U Martinů vidíme velký progres během celého jeho tvůrčího období, zároveň je ale patrné, že se nechával zlákat novinkami, které slyšel na koncertech současné i

starší hudby. Zatímco Haase láká Stravinskij, Martinů je okouzlen Honeggerem, Russelem a Debussym. Bohuslav Martinů vytvořil sedm smyčcových kvartetů, které svým rozsahem sahají od mladistvého hledání, přes téměř aleatorickou modernu, až k téměř neoklasicistnímu sedmému kvartetu *Concerto da camera*. Větší rozsah repertoáru pro toto obsazení je u Martinů dán také faktem, že se mu na rozdíl od Pavla Haase podařilo včas emigrovat a uchránit se tak životního nebezpečí hrozícího za druhé světové války.

Pavlu Haasovi však patří speciální místo jednak mezi skladateli jeho doby, zároveň zůstává jedním z talentů zmařených obludností ideologie, která ve třicátých letech rozpoutala druhou světovou válku. „(...)tento moravský skladatel vyšel z kontextu české hudby 20. století. Byl také do vývojového proudu české hudby plně zaklíněn. Pavel Haas byl rovnocenným vrstevníkem příslušníků III. Generace české moderní hudby.“<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Petrželka (1994) s. 50

## 5. Skladby pro smyčcové kvarteto

### 5. 1. Smyčcový kvartet č. 1 cis-moll

První smyčcový kvartet Pavla Haase se datuje do jeho konzervatorních let. Je tak jednou z jeho prvních komorních kompozic. Přesto se nedá říci, že jde o typicky začátečnické dílo. První Haasův kvartet je plný promyšlených a komplementárních rytmů, prudkých změn a střihů, přesto však nepostrádá celistvost. Haas na něm pracoval dále ještě pod vedením Leoše Janáčka, ale podle všeho ani tehdy nemusel dělat zásadní změny. Pro Janáčkovu pedagogickou činnost je typické, že vede žáky jejich vlastním směrem, nenutí je přizpůsobovat se až příliš jeho vlastnímu vkusu. Při hodnocení skladeb talentovaných mladých studentů, mezi něž patřil i Pavel Haas, byl Janáček z velké části konstruktivním a nevybíravým kritikem, málokdy autoritativním pedantem. V Haasovi viděl osobnost, navíc velmi pilného studenta, snažil se v něm proto spíše podněcovat kreativitu ve vyhledávání nových a ještě účinnějších řešení. Navzdory tomu stál Janáček u zrodu rozhodnutí použít v prvním kvartetu místo finále závěrečné morendo, sám tuto variantu Haasovi navrhl. Premiéra této skladby v definitivní podobě, která je shodná s dnes hranou verzí, se konala 18. dubna 1921 v Brně. Hrál Kudláčkovo kvarteto. Znovu byl kvartet uveden, když Haas absolvoval mistrovskou školu a to 26. června 1922. Jedná se o jednovětou kompozici v celkové duratě okolo 14 minut. První smyčcový kvartet je označen opusovým číslem 3. Forma je volná, díky dvěma kontrastním tématům vzdáleně připomínající sonátovou větnou formu. Začíná a končí velmi pomalými meditativně rozvážnými plochami. Sazba partitury je vyvážená, co se týká uplatnění jednotlivých hlasů a téměř zde nenajdeme takty, kde by nehráli všichni čtyři hráči. Pokud Haas zamýšlel program, nemáme na obhajobu této teorie žádné prameny, a proto řadíme první kvartet do sféry absolutní hudby.

#### Stručný rozbor

Jak již bylo zmíněno, jednovětá forma kvartetu má znaky sonátové formy s dvěma provedeními. Formálně začíná úvodem, který vychází z tematického

materiálu, první téma však zazní až po skončení této plochy. Tempo je velmi pomalé, označené osmina 50. Všechny čtyři hlasy začínají *con sordino* a reprodukují s rozestupem přesně dvou taktů tutéž melodii. Po skončení fugata, které trvá 23 taktů, nastupuje hlavní téma ve violoncelle. Současně přichází i tempová změna, *Allegretto e risoluto*, které předem připravuje dvoutaktové zrychlování. Hlavní téma není příliš zpěvné, typově připomíná fugová témata a typický je pro něj spíše rytmus. Ostatní hlasy hrají harmonicky proměnlivé tremolo, občas se některý z hlasů připojí s protimelodií. Hlavní téma je postupně uvedeno ve violoncelle, ve viole a v prvních houslích, které hrají v oktávách a ve fortissimu a tvoří tak jeden z dynamických vrcholů skladby. Takt po prvních houslích najdeme téma i v druhých houslích, které se záhy začnou s primem prolínat a tvoří střídavě melodii a protimelodii. Od taktu 41 se tempo ještě zrychluje, již v taktu 44 se ale dynamika i tempo uklidňuje a končí oblast hlavního tématu. Hlavní téma je s vedlejším tématem propojeno velmi plynule pomocí společných prvků. Vedlejší téma zazní v plném rozsahu v taktu 50, kdy je umístěno v prvních houslích. Hned s taktovým odstupem ho imituje viola. Pro dosažení co nejkontrastnější nálady oproti hlavnímu tématu zní ve violoncelle po celou dobu kvintová prodleva. Přesto, že je téma klidné a zpěvné, s náznakem lidové melodiky, postupně se v něm začínají objevovat nepravidelně umístěné akcenty, které zdůrazňují lehkou inspiraci jazzem. Harmonie je posluchačsky přístupná, i když neodpovídá vzorcům klasické harmonie a nevede posluchače k tonálnímu zakotvení. Celá oblast vedlejšího tématu se pohybuje v nižších dynamikách a pracuje imitační technikou. V taktu 76 zazní vedlejší téma ve violoncelle ve stejné poloze jako zaznělo v taktu 50 v primu. V taktu 80 melodii od violoncella přebírá sekunda. Vedlejší téma je tímto způsobem děleno mezi jednotlivé hlasy a doplňováno částí hlavního tématu v diminuci. Obě témata se prolínají, přičemž vedlejší téma stojí ve významnější roli díky své melodičnosti. Části hlavního tématu jsou zpracovávány v inverzích, diminucích, augmentacích, v jednom či více hlasech, v různých dynamikách. Jedná se o vcelku racionální prokomponovanost, která však není díky dělení hlavního tématu a změnám jeho charakteru a harmonizace na první poslech bez partitury patrná. Mezi takty 97 a 116 využívá Haas jako stavební materiál z oblasti hlavního tématu, konkrétně charakteristické šestnáctiny z taktu 41 až 48. Od taktu 117 pracuje s kontrasty *pizzicata* a *arco* v sekundu, *sforzato*vaných tremol ve spodních smyčcích a v prvních houslích. Tato na první poslech kontrastní část je označena *misterioso* a vychází z materiálu hlavního tématu. Tvoří protipól k oblasti hlavního tématu

na začátku skladby v tom smyslu, že nejprve zazní analogická část k taktům 41 až 48, potom analogická část k taktům 20 až 40. Od taktu 162 navrácí metrickou přehlednost violoncello a graduje velmi rychle do nejsilnější dynamiky celého kvartetu. Tento vrchol se však rychle rozplývá v diminuendu plynule navazujících jednotlivých hlasů. V taktu 173 se dostáváme opět do oblasti práce s tématy, která tentokrát upřednostňuje hlavní téma, respektive jeho části. Z této motorické části se v taktu 187 vynoří éterické vedlejší téma, pomocí kterého autor graduje až do jednoznačně rozpoznatelného vrcholu celého kvartetu v taktu 117. Vrchol je vystavěn z materiálu vedlejšího tématu, pro zesílení naléhavosti ho hrají první housle v oktávách. Brzy však přijde překvapivý zvrát v taktu 230, kde se místo pokračování zpěvného tématu stříhem ocitáme v subitu pianu pianissimu. Pomocí kompilace zpěvného éterického tématu a motorické součásti vrcholu skladby se dostáváme k další gradaci, která se zklidňuje a míří do meditativního závěru kvartetu, který je úmyslně velmi podobný samému začátku.

### Interpretace

Haas využívá všechny hlasy rovnoměrně. Zvláště patrné je to ve vztahu mezi primem a sekundem, kdy posluchač téměř nepostřehne, že je melodie rozdělena mezi dva hráče. V některých částech je pro interprety obtížné rozhodnout, který s hlasů je nejzásadnější, protože to nebývá vždy ten nejmelodičtější. Staví tak také spodní smyčce do role velmi exponovaných partů srovnatelných s party obou houslí. Pohrává si s uplatněním violoncella a violy jaké je v kvartetech zvykem a s jejich neobvyklým použitím. Violoncello například v taktech 76 až 79 hraje ve stejné poloze, kterou po něm přejímá sekund. Vzniká tak zajímavý posluchačský efekt postavený na změně barvy i na odlišném způsobu, kterým se oba nástroje ovládají. Pro violoncellistu může být oříškem čistá intonace co nejpodobnější houslovému uvažování. Častým použitím ligatur a cezur dosahuje autor nezvyklého působení frází, takže i při zahrání v přesném metronomickém tempu jsou některá místa obtížná na orientaci. Dalším úskalím může být místy velmi pomalé tempo. Otázkou zůstává, zda tempo dodržet a vystavit se tak riziku ztráty tahu, nebo zda jít proti zápisu a použít tempo rychlejší. Při této druhé variantě je jednotlivým hlasům umožněna větší volnost beze ztráty kontextu. Interpreti také ocení Haasovu prozřetelnost ohledně použití efektu con

sordino. U každého jednotlivého hlasu počítá s určitou minimální dobou na bezpečné sejmutí či nasazení dusítka. Na rozdíl od smyčcových kvartetů Haasova učitele Leoše Janáčka či Haasova současníka Hanse Krásky, není u Haase hudba rušena skřípáním a vrzáním provázejícím nasazování sordin. Sordiny používá na začátku a na konci tohoto jednovětého kvartetu spolu s velmi pomalým tempem k dosažení efektu zjevení a zániknutí hudebního toku. Tento efekt velmi dobře koresponduje s celkovou náplní hudebního díla, která je sice tematicky uzavřená, ale plná tempových, dynamických i rytmických zvrátů. Jediné místo, které odporuje praktičnosti je střídání pizzicato a arca v sekundu a violoncelle v taktech 117 až 122. Není zde ani osminová pauza na změnu, přitom celá tato hudební plocha stojí na hlase sekundu a violoncella. Další zvláštností je způsob, kterým Haas používá dvojčárky pro oddělení frází. Snaží se zapsat pokud možno všechny agogické a dynamické změny, což může být pro interprety částečně svazující. Často najdeme dvojčáry také v místech, kde by hudební cit vyžadoval překlenutí frází. Jako by Haas úmyslně kouskoval skladbu na kontrastní části. Děje se tak zvláště v poslední třetině kvartetu, kde by posluchač ocenil větší plynulost. Vysvětluji si to záměrem vytvořit konstrukčně souměrné dílo, které začíná meditativně, postupně po kouskách se spojuje v delší tematické oddíly a potom se zase postupně dělí a rozplývá v morendu a meditativním závěru.



## 5. 2. Smyčcový kvartet č. 2 „Z Opičích hor“, op. 7

Haasův druhý smyčcový kvartet vznikl roku 1925. Premiéru měl 16. března 1926 v Brně, hrálo Moravské kvarteto. Autor ho psal v Brně pod dojmy své letní dovolené. Jeho název je odvozen od hovorového pojmenování místa, kde dovolenou trávil. Podle některých badatelů to bylo na Vysočině, podle některých poblíž Brna. „Tehdejší mládež totiž takto říkala nevysokým, ale půvabným kopcům, které povlovně sestupují od hranic Čech až do blízkosti Brna a jsou obecně nazývány Vysočinou.“<sup>17</sup>. Obecně se dá říci, že se název Opičí hory používá pro místa nedotčené přírody, které nejsou vyhledávanou turistickou lokalitou.<sup>18</sup> Na druhou stranu, nejbližším místem Brnu, na kterém se v přírodě vyskytují opice, je soukromý přírodní park Affenberg v Korutanech, kde v současnosti žije asi 200 aklimatizovaných makaků.<sup>19</sup> I přes to se většina hudebních vědců drží teorie, že se v případě Pavla Haase jednalo o dovolenou poblíž Brna. Název Haasova druhého smyčcového kvartetu nesouvisí s naznačeným programem jednotlivých vět. Jejich názvy Krajina-Kočár, kočí a kůň-Měsíc a já-Divá noc nenaznačují žádné souvislosti s opicemi. Obsah kvartetu je sice programní, ale ne otrocky popisný. Jednotlivé kontrastní části spojuje taneční charakter, který se autor původně rozhodl podpořit ještě baterií bicích nástrojů. Jsou to velký (basový) buben, virbl (malý buben), darbuka, činely, triangel, dřívka a některý z celokovových idiofonů. Od původního nápadu však upustil částečně kvůli špatným kritikám na premiéru. V současnosti se kvartet hraje častěji s malým Vide bez bicích. Co do hudební řeči připomíná druhý kvartet Janáčka, byť už nebyl psán ani revidován pod jeho vedením. Jako posluchači se nám často může vybavit práce s Janáčkovými zčasovkami, která jeho díla odlišuje od všech ostatních skladatelů. Slyšíme zde modalitu, vliv folklóru, ale i jazzu. Jednotlivé části spíše než obvyklou formální stavbu kvartetu připomínají suitu. Jsou výrazné a kontrastní, ať už každá sama o sobě nebo jako celek. Obsahově ani tematicky na sebe nenavazují nebo je jejich souvislost jen těžko rozeznatelná. Autor často uvádí zpomalovací a zrychlovací znaménka, zároveň však v některých místech vypisuje změny tempa prostřednictvím zmenšujících se nebo zvětšujících se hodnot.

---

<sup>17</sup> Haas (1994-b) s. 3

<sup>18</sup> odpovedi.cz (2018)

<sup>19</sup> czech-press.cz (2012)

## Stručný rozbor

### 1. věta: Krajina

První věta je postavena na třech tématech. Hlavní téma poprvé zazní v taktu 3 v prvních houslích, vzhledem k šestnáctinovému ostinátnímu doprodu působí jako augmentované. Haas s jeho hlavou pracuje a tak ho prokomponovává, že se nedá přesně ohraničit, kde téma končí. Důležité je, že se tato melodie postupně dostává do všech hlasů a během celé věty s ním Haas pracuje. Používá jednotlivé jeho části po způsobu zčasovek Leoše Janáčka. Vzhledem k názvu věty Krajina pojímá její hudební popis stejně, jako když se člověk rozhlíží po krajině. Dynamika se mění podle toho, na čem utkvěl jeho pohled. Celé téma jako by bylo celkovým pohledem, zatímco vybrané části, se kterými pracuje (často formou ostinata nebo jiného doprovodu), zastupují jednotlivé body v krajině. Stejně jako v Haasově hudbě zároveň zní celé nosné a nekonečné téma, pod ním se vrství, houstnou a řídnu rytmické figury a stávají se tak součástí celku. Aby ještě více zdůraznil melodickou šíři, vkládá do jinak čtyřčtvrtového metra třípůlové takty. Prim se sekundem má natolik vyrovnanou roli, že není při dobré interpretaci bez partitury patrné, který z hráčů je v tu chvíli dominantní, stejně jako tomu bylo v prvním Haasově kvartetu. V taktu 40, po úplném zklidnění, přichází první vedlejší téma. Hraje ho prim, viola a violoncello a sekund hraje zčasovkovité útržky z hlavního tématu a vytváří tím rovnocennou hudební vrstvu. Tento způsob práce i modalita vedlejšího tématu připomíná Janáčkovy smyčcové kvartety. V taktu 48 nastupuje oblast závěrečného tématu. Je veselé a ostře artikulované a trvá pouze čtyři takty. Lze ho tak snadno rozpoznat. Dál autor pracuje s částí hlavního tématu, vychází z jeho druhé části. Postupně začíná toto modifikované hlavní téma propojovat s tématem závěrečným. Jednotlivé fragmenty závěrečného tématu používá jako zvukomalebné efekty. Vzhledem k tříčárkované oktávě působí jako cvrlikání ptáků. Místy melodické, místy až agresivní. Střídá také velmi nepravidelně takty. Činí tak podle sólového hlasu, který je zrovna podstatný. Tento úsek se pomalu přemění v nový, který vychází také z hlavního tématu, z jeho vrcholné části. Tvoří úplný protiklad k předešlému úseku. Tato část je zádumčivá, začíná v es-moll a místy je jeho tragičnost ještě podtržena alteracemi a názvuky lokrického módu. Ani tato nálada však není definitivní. Pomocí acompagnato primové kadence v taktech 138 až 143 se

dostáváme do předešlé energie a celá první věta končí v otevřeném zvuku a velmi široké rozloze.

## 2. věta: Kočár, kočí a kůň

Celá věta začíná glissandy, která hraje viola s violoncellem. Rozpětí nony mezi těmito nástroji potlačuje pocit tóniny. Po čtyřech taktech se připojí i oboje housle a hrají tento motiv v augmentaci a v sextě. Autor zaznamenal do partů i velmi podrobnou dynamiku, která říká vše o artikulaci, akcentování a strmých crescendech a decrescendech. V taktu 7 se objevuje další prvek, velmi kontrastní homofonní pizzicato. Oba prvky se prolínají a střídají až do taktu 17, kde se prim pohybuje stále v původním čtyřčtvrtovém metru, zatímco ostatní jako by hráli ve třiosminovém. Tato polyrytmická plocha se plynule zrychlí až do *piu mosso*, v němž se odehrává většina celé věty. Sólo hraje sekund v osminových hodnotách, po osmi taktech přijde přerod a prim hraje tutéž melodii, ale v šestnáctinách. Není jen v diminuci, ale také lehce rytmicky zdeformovaná. Po pouhých čtyřech taktech se melodie, která zůstává v primu, zrychlí a zní ve dvaatřicetinách. Po tomto vypsáném *accelerandu* přijde rozšíření a téma v primu dublované sekundem v pizzicatu. V taktu 47 se prosadí viola s ještě více zdeformovaným tématem, které je tentokrát použito jako přiznávky. V taktu 51 až 52 najdeme spojovací oddíl vypracovaný homofonně a taktéž využívající hlavní téma. Výsledkem tohoto temperamentního místa je překvapivě návrat hudby úplného začátku věty. Opět zde najdeme zvukomalbu připomínající vrzání povozu. V taktu 68 se díky poloze primu a sekundu a také díky vypsané dynamice vrzající vůz mění v řehťajícího koně. Pravidelnou plochu narušuje pizzicato pracující s kratším úsekem, než je jeden takt, čímž se postupně posouvá prim od ostatních. Pizzicato nakonec zůstává samo a dává prostor další gradaci. Hlavní téma hraje violoncello a celá plocha opět graduje k hlavnímu tématu v primu, které je tentokrát obohaceno o novou ostinátní linku sekundu, později viole. Tato plocha se pozvolna zpomaluje, ovšem beze ztráty dynamiky. Výsledkem je opět plocha s glissandy, která se ale po pár taktech rozplyne a téměř z nulové energie se dostane zpět na hlavní téma, které zazní už naposledy v primu. Polyrytmickou a zároveň ostinátní figuru má zde viola. Všechny hlasy se spojí až na posledních 7 taktů. Celá věta končí ve *forte fortissimo*.

### 3.věta: Měsíc a já

Třetí věta začíná meditativně. Tento efekt ještě podporuje střídání celého a tříčtvrtového taktu. Téma začíná kvartou a tritonem řazenými vzestupně, což v houslistovi nejspíš bude evokovat začátek houslového koncertu Ericha Wolfganga Korngolda (1897-1957)<sup>20</sup>. Ze šlépějí úvodního charakteru vyloupe v taktu 14 violové sólo. Na stejném melodickém půdorysu jako violové sólo je pak postavené pokračování v primu a violoncelle, už ne tak tajemné, s melancholických doprovodem. Plocha, která následuje, už je v plynulém tempu. Používá pětičtvrtový takt, občas vystřídáný čtyřčtvrtovým. Violové sólo místy vystupuje, místy je pohlceno ostatními hlasy. V této ploše se střídá přehledné úseky s úseky rytmicky rozpitými. Vytváří se tak zvláštní efekt přízračnosti okamžiku. V taktu 82 violoncello setrvává na kvartové prodlevě a ostatní hlasy čtvrtovým a osminovým pohybem v accelerandu dospějí k vrcholu celé věty. Violoncello a prim hrají ve dvojitéch oktávách melodii, která vychází z hlavního tématu a ještě se s ní do konce věty bude pracovat. Zvláštního těkavého napětí je zde dosaženo doprovodem středních hlasů, které mají mezi takty 87 a 94 v podstatě jen trylky. Ani toto vzepětí však netrvá dlouho a celá plocha se záhy uklidňuje v homofonním rytmu a pianu pianissimu. Nyní přichází melodie odvozená vzdáleně z hlavního tématu, která ve zkušeném posluchači vyvolá vzpomínku na třetí věty Dvořákova violoncellového koncertu h-moll. Tato vzpomínka koncert sice přímo necituje, ale používá jednotlivé prvky melodie, jak je Haas zvyklý z vlastní tvorby. Tato část je označena *amoroso* a je hraná se sordinami. Haas používá i další zvukové efekty, například v taktech 115 až 117 hraje violoncello o spolu s violou, přičemž violoncello je o oktávu výš. Celá věta od tohoto místa plyne volně, smutně a melancholicky až do konce. Už se neobjevují žádné nové prvky, vrací se nálada ze začátku.

### 4. věta: Divá noc

Čtvrtá věta je dynamickým vrcholem celého kvartetu a tvoří dokonalý protipól k melancholické třetí větě. Bez ohledu na přítomnost bicích nástrojů Haas využívá i nástroje klasického smyčcového kvarteta ve velmi rytmizovaných, někdy až štěkávkách efektech. Celá věta začíná *nocturno* a „slétání čarodějnic na

---

<sup>20</sup> kennedy-center.org (2018)

místo reje“ vyjadřuje trefně pomocí sul ponticella, tremol a nepravidelných nástupů a střídání hlasů. Už od začátku prosvítají touto členitou plochou názvuky hlavního tématu, které autor zvolil pro tuto větu. V taktech 3, 5, 7, 9 najdeme v primu sčasovkovitě působící štky, které předznamenávají hlavní téma. Energie směřující k hlavnímu tématu se postupně kumuluje, je však ještě před koncem posílena rytmizovaným pizzicatem v homofonním rytmu. Melodie se poprvé objevuje celá v taktu 23, kdy ji hraje sekund s violoncellem. O dva takty později ji začíná kolorovat prim s již použitým zčasovkovým materiálem. Prostřednictvím jednoduché kadence postavené z tohoto materiálu se dostáváme k další obměně hlavního tématu, kterou je roztrhání na menší a ne zcela pravidelné úseky a vkládání taktů, kde melodie stagnuje na jednom tónu. Hlasy, které zrovna nehrají melodii mají polyrytmické šestnáctiny evokující práci s hlasy z druhé věty. V taktu 42 se přidávání bicí nástroje a začnou místy dávat celku ještě konkrétnější a rytmičtější obrysy. Po další ponticellové ploše přichází sekundové sólo, úmyslně překryté poryvy primu, který hraje ve znělejší poloze. Pak se sólo opakuje v diminuci a přichází spojovací oddíl, který však místo nového materiálu vrací původní, jen s obměnami zpracování. Bicí zde mají funkci podpory nepravidelností v rytmu, které odlišují jednotlivá uvedení tematického materiálu. Téma zazní dokonce v dvojité diminuci v sekundu a viole v taktu 101. Po náznaku kulminace se všichni na okamžik odmlčí a od taktu 112 nastupuje hlavní téma zdeformované do kvapíku v primu a později vyloženě salónní melodie ve viole. I přes vcelku řídkou sazbu nepůsobí úsek prázdně. Snaží se být ve výrazu a charakteru falešně povrchní, což se mu daří. Pomocí diminuovaného tématu střídajícího se se sólovým malým bubnem se však i tato pravidelná plocha tříští. Právě toto sólo bicích je příčinou, proč se v kvartetní verzi dělá krátké Vide. Všechny nástroje začnou vzápětí bubínek imitovat ve stejném rytmu a efektu col legno. To je jeden z důvodů, který hovoří pro interpretaci s bicími. Brzy se tato vyloženě rytmická plocha propojí s hlavním tématem a zní obě přes sebe. Tato část končí ve verzi s bicími ryčně a s crescendem. V partituře bez bicích končí osamocenými houslemi, byť jsou psané ve fortissimu. Pro doznění je zde vložena generální pauza.

Přichází jediná kontrastní část čtvrté věty, andante, v taktu 205. Trvá celkem 46 taktů. Najdeme v něm nějaké reminiscence, ale celkové má jiný, meditativní charakter. Jako by se autor po všech peripetích obracel do sebe a v duchu si zpíval nějakou moravskou lidovou píseň. Na konci zamyšlení si uvědomuje

předešlou náladu a zase se do ní vrací pomocí začáteční ponticellové plochy. Opět zní imitace bubínku, bicí, hlavní téma i polyrytmický model současně. Vše kulminuje temperamentním finále, od taktu 265 hrají všechny hlasy homofonně. Autor se nerozpakoval napsat do každého taktu znovu forte fortissimo. Poslední tři takty, označené jako Presto, jsou prokomponovaným zrychlením až po triumfální poslední, sekundou zahuštěný akord F-dur.

### Interpretace

Pro interprety bude hlavní výzvou rytmika, která předpokládá dokonalé sehrání a porozumění kontextu. Doslova každá fráze je náchylná k intonačním nepřesnostem. Všechny party jsou rovnoměrně exponované a mají rovnocennou funkci. O rozdělení rolí typické pro hru ve smyčcovém kvartetu nemůže být řeč. Sekundový part v první větě dosahuje obtížnosti Janáčkovy Kreutzerovy sonáty co do bryskních sčasovek. Prim Janáčkovy pojetí připomíná zase nebeskými výšemi, ve kterých je nutné všechny tóny vibrovat, hrát rovnoměrným plným zvukem a stavět nosné fráze navzdory technické obtížnosti. Obecně je u takové partitury, kde má každý hlas vlastní opodstatnění a linii, těžké všechny hlasy sehrát. Cvičení musí respektovat specifika několika melodií současně a nepoškodit při tom plynulost. V první větě používá autor dusítka. Na rozdíl od prvního kvartetu ale nebere ohledy na praktičnost při jejich sundávání. V taktu 48 zůstává viola bez přerušení sama na trylku, který by již měl být bez dusítka, ale nemá ani malou chvíli na jeho sejmutí. Stejně tak mezi takty 88 a 89 nemají střední hlasy možnost dodržet zápis a dusítka sundat. Podobný problém může mít i sekund a viola ve druhé větě mezi takty 75 a 76, kde musí oba simultánně, mezi dvěma šestnáctinovými hodnotami, vystřídat pizzicato za arco.

Prim je v některých místech samostatnou jednotkou, která hraje melodii nad složitou rytmickou stylizací. Haas se snaží také o zvukomalbu, což zvláště vyniká v druhé větě Kočár, kočí a kůň. Slyšíme zde vrzání kočáru, ržání koně, zrychlující se jízdu, ale i náhlá zastavení vyjádřená zmrazením výrazu a pozastavením gradací. Tato věta je plná glissand a zvukových efektů, které autor důsledně vypisuje. Tím dává jasně na srozuměnou svou představu o výsledném zvuku. Často zdůrazňuje akcenty několik not za sebou, čehož je třeba využít pro posílení výrazu, nikoli pro oslabení metrického pulzu. Na rozdíl od prvního kvartetu

neklade zde Haas už takovou důležitost do narušení pocitu tempa a nedělí fráze uměle. Dalo by se říci, že má interpret více svobody, protože nemusí dávat pozor, aby se posluchač neztratil. Také tempová označení píše s číselným určením. V druhé větě tematicky využívá nejspíše i nějakou stylizovanou lidovou melodii, soudě podle skočné povahy a periodičnosti. Třetí věta Měsíc a já je jediná vysloveně klidná část bez ostrých hran. Snad s výjimkou rytmického modelu, který naznačují housle v taktu 60 a uplatňuje viola mezi takty 68 až 73, jde o celistvou lehce zvlněnou lineárně myšlenou plochu. Působí velmi abstraktně až impresionisticky, což vyžaduje duševní i fyzické zklidnění všech čtyřech interpretů. To může být po výrazných prvních dvou větách obtížné. Celá věta končí dlouhým tónem ve viole, která má sama zeslabovat až do piana pianissima. Tento zdánlivě jednoduchý efekt je o to působivější, když má violista klidnou pravou ruku. Není pochyb, že při koncertním provedení je toto místo některými violisty obávanější, než některá exponovaná sóla. Violoncello má ve třetí větě v taktech 12 až 17 trojhlasé akordy, které nejdou hrát současně. Pokud chce interpret dodržet délku noty, dynamiku i charakter, je nutné hrát akordy jako pomalé rozklady. V uších posluchače je tak rytmus zdeformovaný a zní jako dvě šestnáctiny a čtvrtka s tečkou nebo jiný podobný rytmus. Za příčinu považuji fakt, že Haas nekomponoval s violoncellem v ruce a tento technický aspekt si neuvědomil. Druhou méně pravděpodobnou možností je Haasova preference kadencovitého ztvárnění akordů. V tomto druhém případě bych předpokládala, že akordy označí arpeggiem.

Energie nakumulovaná během třetí věty se začíná postupně zhmotňovat ve čtvrté větě, a to prostřednictvím ponticellových impulzů, které si předávají postupně všechny hlasy. Díky pozvolnému začátku lze hrát čtvrtou větu koncertně attacca, což nabízí velmi působivý kontrast a také osvobozuje posluchače od počítání vět uvedených v programu. Tato zdánlivá banalita hraje podstatnou roli v působení jakékoliv hudby na posluchače. Z vlastní zkušenosti můžu říct, že prokomponované kvartety nebo symfonická díla mají opravdu velký tah, je-li dvojice vět zařazena attacca, nebo je dokonce celá skladba prokomponovaná do téměř jednovětého celku. Odpadá tím také listování v programu, komentáře, kašlání, nebo dokonce příchody a odchody ze sálu v průběhu skladby. Konkrétně lze říci, že pokud ve chvíli největšího napětí při pianissimovém konci pomalé věty nastane ihned věta další, posluchače nenapadne využívat nastalého ticha k rušení.

Čtvrtá věta, *Divá noc*, je velmi agresivní a démonická část. Liší se názory na to, zda je použití bicích nástrojů adekvátní, nebo skladbu degraduje. Podle mého názoru jde o žádoucí efekt, který není v kvartetní literatuře obvyklý, jakkoliv je repertoár pro toto obsazení široký. Po konzultaci s kolegy jsem dospěla k názoru, že také pro hráče na bicí nástroje je taková možnost uplatnění lákavá. Pan Lubomír Peduzzi, autor předmluvy k vydání druhého kvartetu z roku 1994, píše: „Při premiéře skladatel ve IV. větě experimentoval s použitím bicích nástrojů, aby zvýraznil taneční ráz skladby. Tím však porušil komorní sloh a narazil u části kritiky na naprosté nepochopení a nesouhlas, takže při dalších provedeníh od bicích nástrojů upustil, což vyvolalo příznivou reakci u kritiky.“<sup>21</sup> Sám Peduzzi se domnívá, že používání bicích v tomto případě není na místě. Přiznávám oprávněnost jeho úvah i v tom smyslu, že je praktičtější hrát verzi bez bicích, bez nutnosti na každý koncert s sebou vozit bubeníka, který odehraje všeho všudy osm minut. Čím bych mu ale oponovala, posluchačsky atraktivnější je verze s bicími. Čtvrtá věta tématicky využívá úlomky z předešlých vět. Například violové ostinato z taktů 68 až 73, které najdeme ve třetí větě, se objevuje ve větě čtvrté po celou dobu v augmentacích, inverzích a jiných drobných obměnách. Možná chtěl touto hudební spojitostí autor naznačit spojitost obsahovou mezi líčením noční procházky a „divou nocí“. Pro dosažení ještě větší efektnosti závěru, vkládá autor malou lyrickou vsuvku, nejspíš milostného zabarvení. Začíná po generální pauze a dále je prokomponovaná se závěrem. V taktu 243 začíná repríza využívající stejné prostředky jako začátek věty. Hlasy se postupně spojují do identického rytmu a prostřednictvím házených smyků s akcenty do nemožnosti crescendují. Vzhledem k tomuto průběhu je nemožné pokračovat bez přeladění. Je proto jediné štěstí, že je *Divá noc* poslední věta. Vybízí k umístění na konec první půle koncertu nebo na úplný závěr, což je, vzhledem k minutáži kolem 32 minut, schůdná varianta.

Haas v tomto kvartetu nepoužívá předznamenání, přesto se nedá říci, že by byl kvartet v C-dur. Pro přehlednost a interpretovu jistotu píše posuvky k notám. Často se potkáme se zvláštním fenoménem neopodstatněné enharmonické záměny. Předpokládám, že je skladatel použil s ohledem na dobrou čitelnost a snadnější ladění například v dvojhmatových pasážích. Dalším důvodem by mohla být harmonická správnost zápisu, což ale v takto moderní kompozici není vysledovatelné. Poslední a asi nejpravděpodobnější variantou je skladatelova

---

<sup>21</sup> Haas (1994-b) s. 3



znalost faktu, že hráči na smyčcové nástroje se snaží uplatňovat čisté ladění a nastane tak změna barvy, pokud se provede enharmonická záměna akordu. Příkladem může být například part violoncella ve třetí větě v taktech 13 a 14. Zde se akord des-as-fes na taktové čáře zamění za cis-gis-e.

### 5. 3. Smyčcový kvartet č. 3, op. 15

Poslední, třetí smyčcový kvartet Pavla Haase byl napsán v letech 1937-1938. Odráží dobu, která byla pro Haase těžká hned z několika důvodů. Byly to především zdravotní problémy a zhoršující se životní podmínky následkem propukající druhé světové války. Práce na kvartetu se tedy odsouvala a jednotlivé věty vznikaly postupně. Každá z těchto třech vět je jiná, byť jsou vzdáleně tematicky propojeny. Opět se zde setkáváme s citací útržků Svatováclavského chorálu. Místy kvartet svým charakterem a nakonec i touto tematickou podobností připomíná Meditaci na Svatováclavský chorál Josefa Suka (1874-1935), premiérovanou roku 1914. Haas opět preferuje nepravidelnosti a střídání taktů před pravidelným tepem, takže vrcholová místa vyniknou také díky náhlé přehlednosti sazby. Opět jde o dílo plné členitých rytmických figur a polyrytmických ploch obohacených o akcenty. Stejně jako tomu bylo v předešlých dvou kvartetech, využití jednotlivých nástrojů je zcela rovnoměrné a nezabývá se technickými aspekty hry. Každý z partů je navíc velmi konkrétně popsán artikulačními značkami, akcenty a dalšími poznámkami. Každý úsek je rovněž určen tempovým označením. Často se zdají náhodná, ale záhy dojde k jejich hudebnímu zdůvodnění.

Opět v celém kvartetu nenajdeme předznamenání. Posuvky jsou psané u not, což zvyšuje přehlednost a omezuje pochybnosti ohledně správných not. Všechny věty jsou tematicky propojené, zvláště první a třetí věta. Haas zde naplno rozvíjí svoje mistrovství v práci s tématem. Na začátcích vět si vytyčí tematický materiál, který dále používá celý, zkrácený, s pozměněným významem. Ve třetím smyčcovém kvartetu najdeme na konci třetí věty syntézu několika témat, která zní přes sebe. Třetí věta je velmi osobitě zpracovaná jako variace. Oficiálně se jmenuje *Thema con variazioni e fuga*, jednotlivé variace jsou však propojené a nevzniká mezi nimi žádný předěl, natož pauzy. Už od začátku je posluchači jasné, že i téma samotné pracuje s imitační technikou a připomíná fugato. To dává větě jednotný charakter a kontrastní neimitační díly ještě více vyniknou. Druhá věta je pomalejší, její kontrast je však spíš v jejím introvertním, nikoli monumentálním vyznění. Táhlé, vyloženě horizontálně stavěné téma, je postupně doprovázeno drobnějšími a drobnějšími hodnotami, najdeme zde i odlehčenou spiccatovou část. Na konci se vrací ke svému původnímu charakteru.

Haasův třetí kvartet patří mezi jeho zralé skladby, na nichž už naplno rozvíjí a demonstruje svůj smysl pro hudební architekturu.

### Stručný rozbor

#### 1. věta: Allegro moderato

*„První větu kvartetu napsal skladatel ještě v poměrné pohodě v říjnu r. 1937. Skladba má sonátovou formu, obě témata, hlavní i vedlejší, těží z nedávno dokončené opery Šarlatán.“*<sup>22</sup> Celá první věta je provázena synkopickým rytmem, se kterým nás seznámí viola hned v prvních dvou taktech. Rytmus zde nemá jazzové zabarvení, naopak je označen tenuty a podporuje pomalý hudební tok. Během úvodu první věty si tento rytmus postupně předají viola, první housle a violoncello. Ostatní hlasy hrají výraznou chromaticky postavenou dvaatřicetinovou figuru, která se objeví také v průběhu a v závěru věty. Věta má zrcadlovou stavbu, co se týká práce s tématickým materiálem. Kvartet začíná synkopickým rytmem, který ho i ukončuje. Také hlavní a vedlejší témata zaznívají během „reprízy“ v obráceném pořadí. Věta vykazuje známky sonátové formy, jde však o natolik volnou práci s formou, že nezapadá do klasických vzorců. Ani o kontrastu v tóninách nemůže být řeč. Hlavní téma najdeme poprvé už v taktu 5. Oblast hlavního tématu sahá až do taktu 47, kde nastupuje vedlejší téma. Do té doby stihne autor s tématem pracovat a rozehrát už velmi složitou rytmickou hru. Například v taktech 25 a 26 najdeme směs duol, synkop a osmin s tečkou. V taktu 32 opět najdeme dvaatřicetinový motiv ze začátku věty a v taktu 35 rytmicky a částečně i melodicky upravené hlavní téma. DO oblasti vedlejšího tématu se dostaneme prostřednictvím synkop asociujících první takt. Vedlejší téma je označeno poco meno moso a zároveň pomalejším metronomem. Téma je hravé a prostší než téma hlavní. Pod melodickou linkou v prvních houslích stále probíhají synkopy. Od taktu 58, který je označen jako tempo primo, je vedlejší téma rozkouskované a střídá se s dvaatřicetinovým motivem z oblasti hlavního tématu. Oblast vedlejšího tématu volně přechází do provedení. Provádí se obě témata střídavě, doplněné a vlastní zkrácené motivy. Více se zaměřuje na vedlejší téma, což je patrné i z toho, že repríza začíná úvodem, ale následuje nejprve vedlejší téma. Jako základ mu slouží synkopy, které na

---

<sup>22</sup> Haas (1994-c) s. 3

začátku provázely téma hlavní. V taktu 114 se objevuje hlavní téma, respektive jeho druhá část. Hned po viole ho začne hrát prim s violoncellem. Doprovod je svižný, probíhá v detašovaných šestnáctinách. Tuto energii už první věta neztratí, postupně se odstraňují dusítka a věta směřuje ke kodě. Koda využívá kromě tematického materiálu, dvaatřicetinového motivku. Synkopické figury mění chvílemi původní charakter tenuta na ostrou artikulaci a dodávají skladbě jazzový drive. Během posledních sedmi taktů se dostáváme z označení *tutta forza* zpět do charakteru začátku. Věta končí pizzicatovou těžkou.

## 2. věta: *Lento, ma non troppo e poco rubato*

Druhá věta navazuje na charakter úplného konce první věty. Její označení *rubato* je opodstatněno krátkými kadencovitými vstupy jednotlivých nástrojů. Členitost těchto sól je úmyslně velká, takže umožňuje interpretovi volit, jak sólo postaví. Co se týká dynamiky, byl Haas opět hodně konkrétní a i v případě jednoho hlasu, kde není třeba řešit balanc, vypsals každý detail. Opět používá střídání taktů k roztrhání tepu skladby, aby podpořil její naléhavost. Do těchto sól vstupuje a propojuje je zbytek kvarteta a opět se odpojuje, aby dal prostor dalšímu z hráčů. Zajímavý je takt 8, kde sekund s violoncellem hrají v protipohybu a oba začnou na tónu f1. Z důvodu polohy má violoncello v tomto sóle označení *espressivo* a začíná akcentem, zatímco sekund hraje zcela neakcentované *dolce* ozdobené ještě nátryly. Rozpor dvou charakterů řeší opět vpád zbytku kvarteta. Dalším zajímavým místem úvodu je violoncellové sólo mezi takty 10 a 13. Jednak předznamenává tematický materiál, navíc obsahuje vypsané zrychlení, které při poslechu bez partitury zní jako spontánní violoncellistův nápad. Od taktu 16 se věta zdánlivě rozjíždí, typ práce z hlasy z úvodu se však zcela nevytratil. Bude se chvílemi objevovat až do taktu 34, kde začíná nový typ práce, plnější sazba a také pravidelnější a méně rozhárané tempo. Až do tohoto bodu využívá autor materiál, který si vytyčil. Hodně vychází ze zmíněného violoncellového sóla v taktu 10, obsahuje však i útržky z úvodních kadencí a jednotlivá pizzicata, která jsou reminiscencí na konec první věty.

V taktu 34 najdeme označení tempa *poco meno mosso* s číselným údajem. Toto tempo vydrží 10 taktů beze změny. Umožňuje tak vytvořit tah a pro posluchače záchytný bod. V této ploše violoncello udává harmonii pomocí arpeggií a nad tímto pravidelným a vcelku rychlým pohybem se klene velmi augmentovaná melodie v primu a později ve viole. Pomocí spojky ve stylu začátku věty se

dostáváme k druhé střední části věty poco animato. Tato nejvíce vylehčená část přetavuje tematický materiál do melodie s příznávkovým doprovodem. Celý úsek mezi takty 51 a 71 se pohybuje na pomezí dur a moll. Sólo je celých 13 taktů neočekávaně v sekundu. Na dvoutaktovém spojovacím oddílku ho přebírá prim a celá druhá střední část končí čtyřmi takty zpěvu primu, který se ale rychle změní v ponticellový a trylkový zrychlující chaos. Místo očekávaného návratu začátku se v taktu 72 dostáváme zpět do prvního středního dílu s arpeggii ve violoncelle. Charakter je úplně stejný, jako když se s tímto materiálem pracovalo poprvé. Haas pokračuje, kde přestal, než se v taktu 44 rozhodl vložit kontrastní díl. Hudebně míří tento díl už do hybného závěru, když se ale v taktu 79 místo dalšího nabírání energie odpojí spodní hlasy a o takt později už jsem zpátky v charakteru, kterým věta začínala. Po čtyřech taktech poco a poco morendo je tempo ještě retardováno označením grave. Velmi uvolňující je zde také klasická, byť chromatická, harmonie. Končíme na spojení c-moll – D-dur. Prim tento krok ještě podpoří průtahem na tónu d1. Posledních šest taktů je ve znamení rytmičované primy. Rytmus je sice plnější, ale připomíná začátek a konec první věty s již zmíněným synkopickým rytmem označeným tenuty.

### 3. věta: Thema con variazioni e fuga

Třetí věta je dělena do dvou částí, jak již bylo řečeno v názvu. První část je variační, je ukončena v taktu 132, aby mohla v taktu 133 nastoupit dvojité fuga. Pravidla fugy, která se často popisují v učebnicích harmonie, zde nejsou striktně uplatněna. Přesto je však jasné, že nejde jen o fugato nebo pouhou imitační techniku práce s hlasy.

První část je založena na jednom tématu, autor ho však používá dvěma způsoby. Buď celé, nebo jen jeho druhou část. Pro přehlednost budu celé téma (nebo jeho první část) nazývat hlavním tématem a jeho druhou část vedlejším tématem. Variace nejsou pravidelné, ale naopak prokomponované, Haasova pozornost se proto přesouvá nepravidelně z jednoho tematického materiálu na druhý a zase zpět. Rozdělení tématu na dvě úmyslně odlišné části mu umožňuje ještě kreativnější variační práci, skoro jako by pracoval se dvěma samostatnými a nezávislými tématy.

Nejdřív zazní hlavní téma v sekundu a viole a následně v primu. Ostatní hlasy tvoří doprovod z příbuzných prvků, ale tematický materiál se v nich neobjevuje.

Druhá část tématu (vedlejší téma) je poprvé interpretována v taktu 16 za použití sordin ve všech hlasech kromě violy. Hned po čtyřech taktech ho střídá hlavní téma, se kterým se začíná pracovat. Charakter se proměnil, místo chorálního je teď s akcenty a označený energico. Po uvedení ve všech hlasech se autor vrací k vedlejšímu tématu a zpracovává ho v rychlejším tempu a s folklórním vyzněním, které mu dávají akcenty v dvojhlasé melodii a synkopovaný doprovod. Po malém zklidnění využívajícím konec vedlejšího tématu se objevuje toto téma ještě jednou, charakterem je podobné, ale celé v pomalejším tempu při zachování lidového charakteru. Od taktu 47 se zdvihem ho interpretuje viola a od taktu 51 prim. Ostatní hlasy bohatě vyplňují zbývající prostor spiccatovými šestnáctinovými pasážemi. Celá plocha primového sóla je v accelerandu a tento variační blok končí generální pauzou. Této pauzy záhy využije prim, aby načal novou práci s hlavním tématem. Ostatní tři hlasy hrají se sordinou, čímž dávají primu ještě větší prostor. Tento variační blok je postaven na augmentovaném tématu. Prim hraje hlavní téma a na něj se napojí violoncello s tématem vedlejším, tentokrát beze změny charakteru. V tomto případě drží téma pohromadě a není tolik zásadní jeho dělení na dvě části. Plynule navazuje další variační blok, který rytmizuje zcela jinak hlavu hlavního tématu. Mezi takty 86 a 132 autor s nadhledem a vtipem přetváří vážné a meditativní téma na jednoduchou fanfáru. Jako velmi nenápadný protihlas používá vedlejší téma, které najdeme v taktu 107 až 110 pouze jako ozvláštnění k tématu hlavnímu. Pro dokonalou souměrnost variační části věty končí tento úsek opět oktávovým unisonem.

První fuga začíná v taktu 133 sekundem bez protivěty. Téma vychází z vedlejšího tématu, má ale změněnou artikulaci a některé detaily, aby mělo výraznější a rozpoznatelnější hlavu. Hlasy nastupují ve zcela pravidelných rozestupech čtyř taktů. Dodrženo je nejen pravidlo reperiuse (alt-tenor-soprán-bas), ale i systém dux-comes-dux-comes. Sekund začíná v B-dur, viola v F-dur, prim v B-dur, violoncello v F-dur. Po této klasické fugové expozici začíná v taktu 150 fugové provedení. V taktech 158 až 160 je těsna, v taktu 162 prodleva ve violoncelle. Haas ale navzdory těmto znakům fugového závěru dál pracuje s vedleším tématem. Dostáváme se do kontrastní dynamiky piano dolce a dvoučtvrtkový takt se mění na tříosminový. Dostáváme se ještě do čtyřčtvrtového taktu, kde najdeme téma ve violoncelle a dále i v primu augmentované. Tato část tvoří kodu a v taktu 176 začíná druhá fuga, tentokrát postavená na hlavním tématu. Toto

téma zazní ve dvojnásobných hodnotách, než bylo na začátku kvartetu v primu, po dvou taktech ve viole a po dalších dvou taktech ve violoncelle. Uvedení v sekundu chybí, můžeme se tedy domnívat, že se jedná o tříhlasou fugu. Na rozdíl od první fugy, zde najdeme protivětu, která zaznívá spolu s tématem a je tvořena z prvků vedlejšího tématu. Od taktu 182 začíná fugové provedení. Téma se štěpí a výrazná je i zmíněná protivěta, která tvoří zásadní část celku. V taktech 188 a 189 zůstává samotný sekund a udává nové, pomalejší tempo. Od taktu 190 se dostáváme do fugového závěru, téma zazní v primu, viole a violoncelle s jednotaktovým rozestupem. Všechny vstupy jsou sjednoceny v f-moll. I zde najdeme prodlevu, je ale netradičně v primu na vysokém flažoletu. Následuje hlavní téma v augmentaci v primu a proti němu stojí téma vedlejší, hrané ve viole a hned po dvou osminách také v sekundu. Úsek od taktu 201 do konce tak syntetizuje obě fugy v jednu kodu. Celá věta i třetí Haasův kvartet končí monumentálním largamente. Skladatel posluchači moudře dopřeje úlevu v podobně vycíitelné tóniny. Po několika chromatických spojích se dostáváme na závěrečný akord, čistou Es-dur.

### Interpretace

V kvartetu jako celku je obtížné najít míru mezi dravým hudebním pojetím a pregnantní rytmičností. Interpreti jsou stavěni také před velmi technicky náročné party. Tento kvartet se rozhodně nedá doporučit začínajícím souborům, a to hlavně z důvodu souhry. Nutnost vnímat všechny nuance ostatních hlasů, navazovat na ně logicky a vybalancovat společně rubata a tempové změny, je v tomto případě velmi náročná. Také hledání správného balancu může být běh na dlouhou trať. Často se hlasy prolínají a přebírají po sobě melodie nebo rytmické figury. Hned v taktu 3 najdeme unisono primu se sekundem ve dvaatřicetinových hodnotách. Také výrazově není snadné kvartet přesvědčivě podat. Pokud se charakterové přeměny dostatečně nezdůrazní a navíc soubor nehraje precizně spolu, stává se z hudby nepřehledná masa beze smyslu. Tento fakt by v případě špatného nedůsledného nastudování ještě zvýšila tonální neukotvenost celé skladby. Není zde možné spoléhat se na automatismy, naopak, kvartet vyžaduje individuální přístup ke každé ploše a přechodu.

V první větě je kromě správného rytmu a náročné intonace (diatonických akordů je zde poskromnu) důležité také střídání charakterů. Hlavní a vedlejší téma kontrastuje nejen v melodii, ale také v doprovodu. I zde platí známá kvartetní poučka, že doprovod určuje charakter melodie. Je také na libovůli interpretů, zda změny tempa pochopí jako stříhy nebo se je pokusí připravit. Samotný konec první věty nabízí jak možnost dohrát téměř v síle a v tempu, tak velké zeslabení a nabízí se i zpomalení, které je častou součástí interpretací, byť není v partu zaznamenáno. Toto závěrečné zpomalení dobře balancuje energii závěrečné kody. Pokud se soubor rozhodne nezpomalovat a dohrát v tempu, bude věta působit, že neskončila, nýbrž přestala. Oba přístupy mají svou logiku.

Ve druhé větě je třeba vymyslet společný agogický a dynamický plán na meditativní místa se střídajícími se sóly. Každé někam míří a při úplné libovůli hráče nebudou mít vstupy zbytku kvarteta logiku. Za malý, ale ošidný problém bych považovala střídání pizzicata a arca mezi takty 26 a 32. Navzdory vyžadované přesnosti nemají hráči žádný čas na přípravu. Pizzicato má vždy prim s violoncellem a kromě co největší rychlosti při přípravě na pizzicato se musí trefit do dotyčného arpeggia spolu, aby nevznikl nežádoucí rytmický chaos. Načasování společného arpeggia bývá nepříjemné i v případě, že mají hráči čas se připravit. Bez přípravy je to věc opakování a velké soustředěnosti a znalosti partu. Part violoncella ve střední části druhé věty není sám o sobě komplikovaný, jedná se o arpeggiový základ k sólům. Důležité je zdůraznit harmonické změny na jednotlivých dobách. Tento part také omezuje volbu tempa pro celý soubor. Haas ho označuje, ale kdyby se snad vrchní hlasy chtěly nechat zlákat do rychlejšího tempa, violoncello je pravděpodobně vrátí nohama na zem.

Ve třetí větě je hned na začátku na očích intonace sekundu s violou. Celé šestitaktové téma variací hraje v oktávě. Artikulace by měla být zcela sjednocená, což může být ve třetí větě problém, pokud se před větou nepřeladuje. Jak bývá obvyklé, ve variační části je důležité charakteristické odlišení jednotlivých typů práce, ve fuze je zase extrémně důležitý balanc, aby hlavy témat nezanikaly ve spleti ostatních hlasů. Zvláštní intonační pozornost vyžadují takty 87 a 114, kde hraje vrchní tři hlasy homofonní flažolety. Intonační základnu jim dává violoncello, které hraje plným tónem. Vzhledem k tomu, že jsou flažolety umělé, lze intonaci přizpůsobovat beze ztráty tónu. V této fanfárovité části je důležitá stejná artikulace ve všech hlasech. Jedná se o variaci



mezi takty 86 a 118, kdy krátký motivek prostupuje všemi hlasy. Podstatnou částí variačních a imitačních vět je také stejné pojetí spiccata ve všech nástrojích, což může být vzhledem k různému ozevu problém. Pokud se však sjednocení podaří, jsou hlasy rovnocenné a věta může naplno a nerušeně rozvinout svůj potenciál. Za zmínku stojí také uvádění témat v augmentaci. Hráč, který má citaci na starosti, musí i přes pomalé tempo zachovat tah a smysl melodie, aby byla jasně rozpoznatelná. Obtížné je také ve violoncelle čistě chytit některé dvojhlasy a trojhlasy, speciálně obsahují-li kvintu. Protože je třetí věta plná béček, často není možné použít prázdné struny. Může být problém s rovnoměrným rozeznáním všech tónů nebo celkově s hmatovým diskomfortem.

## 6. Pavel Haas Quartet

Pavel Haas Quartet, dříve známý jako kvarteto Pavla Haase, začal svou činnost v roce 2002. Již jako velmi mladý soubor získával Pavel Haas Quartet zkušenosti na prestižních soutěžích. Byla to v roce 2005 italská soutěž Premio Paolo Borciani a Pražské jaro a později přibyly další. V porovnání s ostatními smyčcovými kvartety jejich generace velmi brzy začali také vydávat nahrávky. Snad každá z nich byla oceněna některou z mezinárodních cen. V současnosti jejich diskografie čítá sedm titulů. První byla v letech 2006-2007 dvojice CD, která zahrnuje oba smyčcové kvartety Leoše Janáčka a všechny tři smyčcové kvartety Pavla Haase. Již za tyto dvě první nahrávky obdrželi řadu nominací, z nichž proměnili ocenění FM Gramophone Award, BBC Music Magazine Award, Newcomer of the Year 2007, Supersonic Award společnosti Pizzicato, Classic Editors's Choice společnosti Gramophon, Chamber Choice společnosti BBC Music Magazine a další. Český muzikolog Jaroslav Smolka o jejich prvním CD píše v periodiku Hudební rozhledy. Jeho cílem je především nový soubor představit hudební veřejnosti: *„Kvarteto Pavla Haase (Pavla Jarůšková, Kateřina Gemrotová, Pavel Nikl a Peter Jarůšek). Hraje od roku 2004, ale získalo už ceny ve významných mezinárodních soutěžích a úspěšně hrálo v různých evropských zemích, USA i Japonsku. Navazuje na dědictví Smetanova kvarteta, jehož violista Milan Škampa s mladými kvartetisty pracuje. U něj i u dalších osobností z nejrenomovanějších evropských kvartet soubor studuje na prestižní Academia di Musica della Quartetto ve Florencii.“*<sup>23</sup> Za povšimnutí zde stojí rozpor v recenzi a v životopise, který soubor má na svých oficiálních stránkách. Zatímco na stránkách pavelhaasquartet.com najdeme rok založení 2002, Jaroslav Smolka uvádí až rok 2004. Tvrdit, že by smyčcové kvarteto získalo svá první dvě soutěžní ocenění po jednom roce činnosti, je velmi odvážné. Dále se český recenzent zabývá zajímavým názvem Haasova kvartetu: *„Jak tomu často u méně hraných skladeb bývá, upoutala víc pozornosti názvem, v rámci meziválečné moderny působícím nejspíš jako provokace s možným exotickým kontextem,“*<sup>24</sup> a také faktem, že se Pavel Haas Quartet rozhodl zařadit verzi Haasova druhého smyčcového kvartetu s bicími: *„Je zajímavé, že je tento snímek má, ale nedivím se, že už v době vzniku byly vypouštěny. Kvarteto Pavla Haase tedy nepochybně*

---

<sup>23</sup> Smolka (2006)

<sup>24</sup> tamtéž

*obhájilo kvality kvartetní tvorby svého patrona a prezentovalo jej jako talent, hledající svou osobitost. I když mu nebylo dáno rozvinout se do té míry, jako jeho slohově vyhraněnějším současníkům, Bohuslavu Martinů, Aloisi Hábovi, Pavlu Bořkovcovi, Išovi Krejčímu, Jaroslavu Ježkovi a dalším, už samo toto jediné dílo ukazuje, že to nepochybně byla nejpozoruhodnější osobnost skladatelského mládí Brna 20. a 30. let.*"<sup>25</sup>

Z ostatních nahrávek nabízí diskografie souboru dva kvartety Sergeje Prokofjeva doplněné o sonátu pro dvoje housle téhož autora (2010), dvojici Dvořákových kvartetů F-dur a G-dur (2010), dvojici Schubertových kvartetů „Smrt a dívka“ č. 14 d-moll a Smyčcový kvintet C dur, op. posth., op. 163, D. 956. Dále je to velmi známý titul, který Pavel Haas Quartet proslavil i před laickou veřejností a obsahuje oba dva smyčcové kvartety Bedřicha Smetany (2015). Je ověnčen řadou ocenění. Jejich poslední CD je z roku 2017 a zahrnuje Dvořákův klavírní kvintet č. 2 A dur, op. 81 spolu se smyčcovým kvintetem Es dur, op. 97.

Od dubna 2018 hraje Pavel Haas Quartet čerstvě s novým violistou, zároveň violistou Vlachova kvarteta Jiřím Kabátem. Dále v souboru působí jediný zakládající člen, primárius Veronika Jarůšková, sekundista Marek Zwiebel a violoncellista Peter Jarůšek, manžel Veroniky Jarůškové.

Jak již vyplývá z kontextu, patří soubor k vedoucím světovým smyčcovým kvartetům, udává směr a zakládá si na vysokém standartu. Soudě podle dostupných českých i zahraničních recenzí, jeho koncertní vystupování nemá kolísavou kvalitu a v jakýchkoliv podmínkách podává precizní a strhující výkon. V roce 2017 violoncellista Peter Jarůšek v jednom ze svých rozhovorů odpovídá na otázku, jak se soubor po patnácti letech fungování změnil: *„Máme zkušenosti, zážitky a interpretačně jsme se změnili hodně, tím jsem si jistý. Nechceme totiž hrát pořád stejně, ale každou skladbu obohatit, pracovat na svých slabínách. Zevnitř se všechno hůř posuzuje. Ale zápal pro věc je stále stejný jako na začátku. Pořád jedeme naplno.*"<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Smolka (2006)

<sup>26</sup> casopis.headliner.cz (2017)

## 7. Porovnání interpretací Haasových smyčcových kvartetů

### 7. 1. Smyčcový kvartet č. 1 cis-moll

Pro porovnání interpretace jsem vzhledem ke generačnímu rozdílu interpretů a také k jejich zkušenostem s hrou ve smyčcovém kvartetu zvolila nahrávku Pavel Haas Quartet z roku 2007 a nahrávku Kocianova kvarteta z roku 1998. Pavel Haas Quartet, v té době poměrně nově vzniklé kvarteto, má jméno Pavel Haas přímo v názvu. Na druhou stranu, vydání Haasovy komorní tvorby byl jejich první počín na tomto poli. Kocianovo kvarteto, tou dobou již velmi zkušený a renomovaný soubor, měl v době vydání své nahrávky za sebou mnoho provedení Haasových skladeb. Kocianovo kvarteto se již delší dobu soustředilo také na Hanse Krásu a další „terezínské skladatele“ a mělo již za sebou i některé nahrávky tohoto repertoáru. V době vydání nosičů hrály soubory v následujícím obsazení: Pavel Haas Quartet (Veronika Jarůšková-Marie Fuxová-Pavel Nikl-Peter Jarůšek), Kocianovo kvarteto (Pavel Hůla-Jan Odstrčil-Zbyněk Paďourek-Václav Bernášek).

První poznatek je, že zatímco nahrávka Haas Quartet má minutáž 13:45, Kocianovo kvarteto stihne celý první kvartet za rovných 12 minut. Rozdíl je dán hlavně pomalejšími tempy Haasovců a delším časům, po které nechávají doznít fráze, apostrofy a předěly. Tato rozvolněnější varianta na mě působí přesvědčivěji z toho důvodu, že respektuje autorovy požadavky s dostatečnou nadsázkou i pro koncertování ve velkých sálech. Bez pohledu do partitury je však přehlednější nahrávka Kocianova kvarteta a doporučila bych ji z tohoto důvodu i nezkušenějšímu posluchači, který není zvyklý na hudbu dvacátého století. Celkově je rozdíl i ve zvukovém zpracování nahrávky, kdy nahrávka Haas Quartet klade větší důraz na zřetelnost spodních hlasů.

Již úplný začátek kvartetu se liší v pojetí tempa. Oba soubory se pohybují okolo předepsaného metra (osmina=50), ale zatímco Haas Quartet tihne k meditativnímu a ještě pomalejšímu tempu, Kocianovo kvarteto hraje téměř přesně podle metronomu. Úvod tak působí v případě Kocianova kvarteta přehledněji a není tak obtížné sledovat průběh hlasů. Od taktu 24 se dostáváme

do tempově plynulejší plochy, která je zajímavá především komplementárními rytmy, neočekávanými akcenty a dynamickými změnami. Nahrávka Haas Quartet působí více jako divadelní představení a skladatelovy nápady velmi dobře podává formou extrémním efektů. Naopak Kocianovo kvarteto nechává kromě dodržování zápisu prostor i muzikalitě jednotlivých svých členů a místy této spontánnosti podřizuje i snahu hrát co nejpresněji podle partitury. Jedním z příkladů je předěl taktů 110 a 111, kdy Haasovci podpoří efekt psaného subita piana, zatímco Kocianovci míří k mezzoforte, které následuje o dva takty později. Rozdíl v přesnosti čtení partitury je patrný i v dodržení přesné artikulace, která je psaná, i za cenu nepohodlí interpretů. Haas Quartet raději rozvolní tempo, aby artikulaci vyhráli a zdůraznili, zatímco Kocianovo kvarteto upřednostní pohodlí a bezpečnost hry v zájmu plynulosti tempa. Jedná se sice o malé změny (například rozpojení dvou šestnáctin pod legatem), ale pokud tato změna proběhne v primu nebo v jiném slyšitelném hlase, lehce to pozmění charakter hlasu. Haas Quartet je v několika ohledech instruktivnější a první Haasův kvartet pojímá jako pantomimu, takže i bez partitury je pozorný posluchač schopen rozpoznat, jaké jsou skladatelovy pokyny. Kocianovo kvarteto, jak již bylo řečeno, nechává plynulost na prvním místě i za cenu potlačení některých specifíků této rané skladatelovy práce.

## **7. 2. Smyčcový kvartet č. 2 „Z Opičích hor“, op. 7**

Pro porovnání interpretací Haasova druhého kvartetu jsem si vybrala celkem čtyři nahrávky. Bylo to hlavně proto, že je tento kvartet nejhranější ze všech tří a má programní podtext, což vybízí k různým pojetím. Použila jsem nahrávku Pavel Haas Quartet z roku 2006, nahrávku Kocianova kvarteta z roku 1998, nahrávku Hawthorne String Quartet z roku 1994 a nahrávku Bennewitzova kvarteta z roku 2001. O prvních dvou interpretech byla základní fakta řečena v kapitole o prvním smyčcovém kvartetu, obsazení zůstává stejné s jednou změnou. V nahrávce Pavel Haas Quartetu uslyšíme na sekundu zakládající členku Kateřinu Gemrotovou-Penkovou. Hawthorne String Quartet je smyčcové kvarteto založené roku 1986 v Bostonu ze členů Bostonské filharmonie. Jejich nahrávka je první nahrávkou Haasova druhého a třetího smyčcového kvartetu. Na nahrávce hrají

ve složení Ronan Lefkowitz-Si-Jing Huang-Mark Ludwig-Sato Knudsen. Nahrávka Bennewitzova kvarteta je z vydavatelství HAMU a uslyšíme na ní většinou tehdejší studenty HAMU. Hráli ve složení Jiří Němeček-Štěpán Ježek-Jitka Hosprová-Lukáš Polák. Bennewitzovo kvarteto vzniklo na půdě Akademie múzických umění v Praze v roce 1998. V době vydání Haasova druhého kvartetu soubor studoval u Václava Bernáška, člena Kocianova kvarteta. Bude zajímavé z tohoto pohledu srovnat výsledek jejich práce.

Minutáž se u jednotlivých nahrávek liší minimálně. Největší rozdíl je mezi nejrychlejší nahrávkou Bennewitzova kvarteta (30:43) a nejpomalejší Hawthorne String Quartet (32:50).

### 1. věta: Krajina

Kocianovo kvarteto se opět drží co nejpřesněji psaných temp. V jejich pojetí mi chybí nejslabší dynamiky. Může to být zaviněno úpravami nahrávky, které se pokusily vyrovnat zvuk nebo posílit některé hlasy. Podle charakteru hry bych ale odhadla, že kvarteto mělo takovou zvukovou představu. Zatímco Pavel Haas Quartet pojímá větu jako rozhlížení po rozmanité krajině, Kocianovo kvarteto se snaží některé plochy sjednotit a vytvářet spíš delší graduující plochy. Kocianovci se zaměřují na celkový tak a podporu „nekonečných“ melodií, zatímco Haasovci rozdrobují tyto velké celky na fragmenty. V pojetí Haas Quartet tak první věta zní mnohem víc janáčkovsky a dynamicky. Hawthorne String Quartet zaujme kultivovaným a homogenním zvukem. Jejich pojetí je přesvědčivé a má spoustu technických kvalit. Zvláště bych vyzdvihla opravdu excelentní hru sekundisty, která místy převyšuje svou expresivitou a tónovou kvalitou hru prvního houslisty. V případě Haasovy hudby není tento fakt tak velkou nevýhodou, jako by byl například v nahrávkách smyčcových kvartetů Josepha Haydna. Hawthorne Quartet nedodržuje striktně tempová označení daná autorem. Možná je toto odchýlení dáno první nahrávkou a tím pádem nemožností inspirovat se nahrávkami konkurenčních souborů. První interpret musí jednat více podle vlastního posouzení, než jeho následovníci. Jejich hra je ale velmi rytmická a znělá ve všech polohách, což tomuto typu hudby prospívá. Také jejich střídme použití výrazových glissand v kantiléně je podmanivé a při interpretaci hudby židovských skladatelů autentické. Nicméně i u Hawthorne Quartet chybí některá

extrémní pianissima. Nahrávka Bennewitzova kvarteta velmi trpí studiovou akustikou, která je v porovnání s ostatními nahrávkami kratší a neumožňuje tomuto souboru s jinak skvěle nosným zvukem vyniknout. Naopak zdůrazní bohužel každé technické zaváhání, které není v takto exponovaných partech překvapením. Violistka používá velmi rychlé vibráto, což není u violistů časté. Bennewitzovo kvarteto volí obecně rychlejší tempa. Vliv jejich lektora z Kocianova kvarteta je znát hlavně v plynulosti, které dávají místy přednost před ostrými změnami. Přes trochu studentskou zvukovou kvalitu dosahuje Bennewitzovo kvarteto mnohdy působivějšího misteriosa a barev, než všechny ostatní kvarteta uvedené v tomto srovnání. Nahrávka Bennewitzovců působí jako by byla udělaná beze střihů, kvarteto se rozehrává a na konci věty je kvalita mnohem lepší, než na začátku. Všechny soubory používají ve větší či menší míře efekt crescenda pro vygradování posledního taktu, i když není psán v partituře.

## 2.věta: Kočár, kočí a kůň

Kocianovo kvarteto volí lehce nižší tempo pro začátek, než je psané. Bizardnost je tím ještě zdůrazněna, což považuji za přednost. Espresivní a trochu nadsazené vibráto primu je v tomto případě také skvěle zvolený prostředek. Kocianovo kvarteto cítí velmi přesvědčivě vrcholy této věty a dává vyniknout její bizardnosti možná ještě více, než Pavel Haas Quartet. Haasovci sázejí více na virtuositu a lehkost a daleko více se realizují v accelerandech. Hawthorne Quartet zaujme hned na začátku věty dvojnásobně rychlým tempem, než je psané. Na rozdíl od českých kvartet nepodtrhuje tolik charakterovou podobnost věty s českou lidovou hudbou. Nechci tento obecný názor paušalizovat, ale v tomto případě rozhodně platí, že všechny tři česká kvarteta vystavěla mnohem živelněji vrcholy věty, než kvarteto zámořské. U Bennewitzova kvarteta je opět patrný vliv jejich učitele z Kocianova kvarteta. Na začátku volí rozvážnější tempo. I jejich glissandové efekty jsou výrazné, ale nepřipomínají do té míry řehtání koně a vrzání povozu, jako nahrávka Kocianova kvarteta. Virtuózní části jsou individuálně velmi dobré, je ale poznat čerstvost souhry, a to bohužel místy i v intonaci. Bennewitzovo kvarteto je asi nejnápaditější ze všech souborů, co se efektů a bizardností týká.

### 3. Věta: Měsíc a já

Kocianovo kvarteto volí už tradičně trochu plynulejší tempo, což ztěžuje situaci violistovi v sóle začínajícím v taktu 14. Pojetí Kocianova kvarteta je kvalitní, ale poněkud všední. Bohužel musím konstatovat i intonační nedostatky. Nicméně Kocianovo kvarteto má díky svým spodním hlasům výborné harmonické cítění a díky němu i většinou dobrý balanc v homofonních plochách. Haas Quartet vytváří v pomalých částech obrovské napětí a je schopno velmi slabých a tajemných dynamik, což je pro tuto větu příznačné. Soubor nemá problém ani s načasováním důležitých míst a vytváří tak maximálně přesvědčivý obraz. Hawthorne Quartet působí už od začátku věty nejistě, nejspíš je to dáno snahou o co nejslabší dynamiku. Místy nepostihuje úplně dobře, který hlas je nositelem nejpodstatnější informace. Nicméně balanc v homofonních místech je celkem dobrý. Violové sólo na začátku věty, které již bylo zmiňováno, je obyčejné. Prim opět používá výrazová glissanda, což ani jeden z dalších primistů nedělá, a ozvláštňuje tím žádoucím způsobem charakter věty. Obecně bych řekla, že v hudbě první meziválečného období je žádoucí používat dobové vyjadřovací prostředky, jimiž výrazová glissanda rozhodně jsou. Bennewitzovo kvarteto opět uplatňuje svou schopnost vytvářet napětí osobitými prostředky. Této větě opět škodí nahrávka bez dozvuku. Espressivo violistky v sóle je extrémní a k charakteru věty se nehodí. Bennewitzovo kvarteto stejně jako Pavel Haas Quartet dosahuje žádoucí nejnižší dynamiky. Bennewitzovci přidávají ještě více efektu non vibrato, což pomáhá sólovým hlasům lépe se prosadit i s drobným vibratem, které je pro nejtíši části věty lepší volba, než romantické výrazné vibráto. Intonace je celkem dobrá až na několik ojedinělých not ve středních hlasech.

### 4. věta: Divá noc

Kocianovo kvarteto se rozhodlo nahrát čtvrtou větu ve verzi s bicími (hrají Svatopluk Čech a Martin Kopřiva). V jejich podání působí věta odlehčeně a vesele. Volí rychlejší tempo, než Pavel Haas Quartet. Obě stanoviska mají své opodstatnění. Zajímavé je, že na nahrávce Haasovců obsluhuje všechny bicí nástroje jen jeden hráč, zatímco u Kocianovců dva. Obě kvarteta mají velmi vyvážený balanc a osobité pojetí. V taktu 102 oba soubory volí trylek, kdy každá



nota trylku má svůj smyk. Proč tomu tak je, nedokážu říct, partitura uvádí trylek normální, spojený ligaturami. U Kocianova kvarteta je méně výrazný efekt col legno. Navzdory předešlým větám Kocianovci používají účinně střídání charakteru a tempovou agogiku. Hawthorne Quartet zařadili verzi bez bicích. Začínají znatelně pomaleji, než ostatní kvarteta, během věty se ale dostávají na podobné tempo. Balanc není dobrý, opět nedává prostor důležitým hlasům (například v taktu 19 má nejvíce melodického pohybu pizzicato v sekundu, v jejich podání jsou ale více slyšet ostatní stagnující hlasy). Hawthorne Quartet nepoužívá tak ostrou artikulaci, což v kombinaci s faktem, že hrají bez bicích dělá méně taneční dojem, než u ostatních nahrávek. Lyrická část před koncem věty je fantastická, čistá a v dobrém vyvážení hlasů se sjednoceným vibratem. Verze Bennewitzova kvarteta je v podstatě dynamičtější verzí Kocianova kvarteta. Domnívám se, že kdyby měla nahrávka stejné technické parametry, byla by v této větě charakterově ještě lepší. Nicméně janáčkovský sekundový part má v podání Bennewitzova kvarteta místy rezervy v ozevu. Bennewitzovo kvarteto zvolilo verzi bez bicích. Stejně jako v první větě, všechny soubory přidávají na poslední notu subito a crescendo, i když je tištěná dynamika kontinuální forte fortissimo.

Po poslechu dvou verzí s bicími a dvou verzí bez nich musím konstatovat, že považuji verzi s bicími v pravém slova smyslu za údernější.

### **7. 3. Smyčcový kvartet č. 3, op. 15**

Pro porovnání interpretací třetí kvartetu jsem zvolila Pavel Haas Quartet (nahrávka z roku 2007) a nahrávku Hawthorne Quartet (1994). Jak již bylo psáno výše, Hawthorne je první kvarteto, které Haasovy kvartety nahrálo. Oproti tomu tato nahrávka Pavel Haas Quartet je ověněna spoustou cen kritiků a vyhledávána laickou i odbornou hudební veřejností. Oba soubory hrají ve stejném složení, jako v ostatních nahrávkách (Pavel Haas Quartet na sekundu s Marií Fuxovou).

### 1. věta: Allegro moderato

Psanému tempu se blíží obě nahrávky, Haasovci jsou ale jako obvykle přesnějši a důslednějši. Obě kvarteta mají kultivovaný zvuk, Pavel Haas Quartet ale také díky kvalitě nahrávky dosáhl lepší zřetelnosti všech hlasů. Hawthorne String Quartet se v některých místech zdráhá dělat změny oproti partituře až do té míry, že radši potlačí nové nápady v obavě, aby hudbě neuškodily. Nechci tím říct, že by Haas Quartet šel proti zápisu, ale nebojí se dělat rubata extrémní, decrescendem si připravit subito forte, nechávat doznít všechny lyrické pasáže atd. Haasovci díky svému mládí nedělají kompromisy, jdou za výsledkem a vyžadují od sebe, aby byl co nejvíce strhující. Tento fakt spojuje všechny jeho nahrávky. Podání Pavel Haas Quartet je sugestivnějši a nebojí se sáhnout téměř k jakémukoliv extrému vedoucím k dosažení větších kontrastů. Jinak oba soubory zvládli technické požadavky kladené první větou dobře.

### 2. Věta: Lento, ma non troppo e poco rubato

V začátku druhé věty je Hawthorne Quartet rozhodnějši a nemate posluchače spoustou agogických změn, jako je tomu při poslechu nahrávky Pavel Haas Quartet. Na druhou stranu, věta má rubato už ve svém názvu, autor ho tedy buď toleroval, nebo vyžadoval. V podání Hawthorne Quartet je výborně slyšet prim a violoncello, takže když dojde na sólo ve středních hlasech, je často lehce poddimenzované. Tento nedostatek přisuzuji zpracování nahrávky, protože syndrom slabého sekundu je typický spíš pro živé koncerty než pro nahrávky. Druhá věta v podání Hawthorne Quartet končí velmi klidně, ale nebere poslední korunu tak vážně, jako Pavel Haas Quartet.

### 3. věta: Thema con variazioni e fuga

Pavel Haas se snaží držet předepsaných temp, jako tomu bylo ve všech větách tohoto kvartetu. Začáteční oktávové unisono violy a sekundu pojímá volně, ale tolerantnějšim pohledem se dá říci, že se do tempa vejde. Je lehce pomalejši, ale chce nejspíš víc zdůraznit kontrastní část, v rozboru označenou jako vedlejši téma, která lehce rychlejši. Poměr temp tak není zachován, ale vyzní kontrastně,

což autor nepochybně chtěl. Hawthorne Quartet je od začátku mnohem pomalejší, tempo pak ale nejen dorovná, ale ve vedlejším tématu dokonce použije ještě rychlejší. Obě kvarteta se zaměřila na virtuozitu, obě kvarteta mají dobře sjednocené spiccato. O intonaci by se dalo poznamenat, že Haasovci se nejspíš řídí podle violoncella, zatímco v Hawthorne Quartet v kritických okamžicích ladí všichni podle primu. Posluchač, který nevyhledává vysoké ladění, bude možná lehce nervózní. Za zmínku ale stojí srovnání flažoletového motivku v taktech 87 a 114, který bych v případě Hawthorne nazvala vyloženě falešným. Pavel Haas Quartet se svou touhou po detailech a dokonalosti se obou míst zhostilo naprosto suverénně a čistě, jak je jen v kombinaci flažoletů a plného tónu možné. Téma fugy, které začíná v taktu 133 hrají obě kvarteta v předepsaném tempu, byť se obě později v tempu pohybují volně. Obě podání fugy mají řád, jen Pavel Haas Quartet jde do větších dynamických a agogických změn a také do vyšších dynamik. Úplný závěr kvarteta vyznívá v jeho podání více monumentálně, čemuž dávám esteticky přednost, byť autor ve zmíněném místě (takt 205) předepisuje pouze largamente. Stejně jako členové Haas Quartet bych četla partituru tak, že pokud se v largamente vyskytuje čím dál více akcentů a míříme do molto largamente e grandioso, měla by hudba dostávat postupně větší a větší obrysy.

Když tedy porovnáím první nahrávku, kterou je nahrávka Hawthorne String Quartet (1994) s nahrávkou Pavel Haas Quartet (2007), obecně bych řekla, že trend interpretace této hudby se pohybuje směrem k větší kontrastnosti a extrémnosti, volnosti, ale bez narušení smyslu partitury. Tento zásadní rozdíl je nejen věcí rozhodnutí, ale také mládí a temperamentu Pavel Haas Quartet, který opravdu důstojně reprezentuje dílo svého patrona.

## 8. Závěr

Při studiu života a díla Pavla Haase narazíme na zvláštní dobu, která je dnešku velmi vzdálena. V myslích běžných lidí se mísily dojmy z obou světových válek a strachu o vlastní život a životy nejbližších s radostí ze svobody a nově vzniklé republiky. Na jednu stranu vznik mnoha nových souborů, sborů, orchestrů, ale také akademií a hudebních škol, na druhou stranu existenční starosti pramenící z nového uspořádání trhu práce ze změny státního aparátu a úředního jazyka. Ve třicátých letech se v Evropě nebezpečně rozmáhají ideologie plné nenávisti a netolerance. Každý člověk si klade otázku, zda by případné perzekuce nemohly mířit i na jeho rodinu. Tato doba je plna napětí a nejistoty. Můžeme si klást otázku, proč ani tato složitá doba neodradila posluchače, aby navštěvovali koncerty a potažmo tak mladé hudebníky, aby komponovali a pořádali koncerty. Zaměříme-li se na napjatou dobu před a během začátku druhé světové války, stojíme před zajímavým zjištěním: *„Veřejný kulturní život dočasně odumřel. V Brně, kde početná německá menšina nejen svou přítomností, ale i provokativními činy vůči českému obyvatelstvu vytvářela zvláště těžkou atmosféru, byla koncertní sezóna r. 1938/39 zahájena až takřka v půli prosince veřejným koncertem konzervatoře. Kulturní dění pak rychle nabývá neobvyklé intenzity. Je pro tuto dobu příznačné, že lidé, zklamaní vývojem politických událostí, touží po osvobozujícím, statečném slově nezaprodaných duchovních vůdců národa. Instinktivně hledají bližší vztah k umění, přímo hltají nové verše básníků (Seifert, Halas, Hora aj.), naplňují divadla a koncertní sály, aby tu našli zracenou rovnováhu.“*<sup>27</sup> V lidech i umělcích, kteří bývají na veškeré společenské změny citlivější, se probouzí vlastenectví, které je často z oficiálních míst potlačováno. Právě proto se ale u sebevědomých a statečných umělců stává národní hrdost inspirací pro vznik vlasteneckých kompozic, skečů, divadelních her nebo literárních počinů. Pro Pavla Haase je typické propojení československého vlastenectví s židovskými kořeny. Tyto vlivy můžeme pozorovat jak v jeho tvorbě, tak v životních postojích.

I přes tyto determinující okolnosti není Haasovo dílo poplatné době v tom smyslu, že by dnes ztrácelo aktuálnost. Dnešní interpret nebo posluchač možná

---

<sup>27</sup> Peduzzi (1993) s. 85

nepostřehne všechny symboly, které skladatele ovlivňovaly, a nepochybně jsou v malých fragmentech v jeho komorním díle obsaženy. Pavel Haas zůstává i v kontextu dvacátého prvního století svébytnou osobností, která pomáhala aktivně budovat nový svět nastolený v kultuře po první světové válce: „(...)tento moravský skladatel vyšel z kontextu české hudby 20. století. Byl také do vývojového proudu české hudby plně zaklíněn. Pavel Haas byl rovnocenným vrstevníkem příslušníků III. Generace české moderní hudby.”<sup>28</sup> Je zároveň jedním z důkazů, že se československá kultura začali moci svébytně rozvíjet ve všech regionech republiky, aniž by trpěla nadvládou Prahy nebo Vídně. Mimopražští skladatelé, kteří se rozhodli zůstat ve svém kraji nebo se do něj po studiích vrátit, přispěli velmi významně k založení mnoha organizací podporujících současné i budoucí generace. V Haasově působišti, v Brně, to byl nově vzniklý Klub moravských skladatelů, Varhanická škola (od roku 1947 Janáčkova akademie múzických umění), Brněnská konzervatoř, pěvecký sbor Opusa další. Zároveň tyto organizace a spolky inspirovaly skladatele k práci a sebevzdělávání. Ve dvacátých a třicátých letech byly položeny základy dodnes fungujícího českého kulturního života.

---

<sup>28</sup> Petrželka (1994) s. 50

## 9. Prameny a literatura

### Knihy, články, periodika, sborníky

PEDUZZI, Lubomír. *Pavel Haas: Život a dílo skladatele*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1993.

PIVODA, Ondřej. *Pavel Haas: Janáčkův nejtalentovanější žák*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2014.

TAUSSIG, Pavel. *Hugo Haas: Život jako film*. Praha: Plus, 2015.

PETRŽELKA, Ivan. *Pavel Haas-osobnost české hudby*. In: *Židovská kultura a česká hudba*. Ed. MALURA, Miroslav. Ostrava: Ostravská univerzita, 1994, s. 41-50.

SMOLKA, Jaroslav. *Recenze Hudební rozhledy 59, č. 12., 2006*.

### Notový materiál

HAAS, Pavel. *Smyčcový kvartet I. cis-moll*. Ed. PEDUZZI, Lubomír. Praha: TEMPO Praha, 1994 (a).

HAAS, Pavel. *Smyčcový kvartet II. „Z Opičích hor“*. Ed. PEDUZZI, Lubomír. Praha: TEMPO Praha, 1994 (b).

HAAS, Pavel. *Smyčcový kvartet III*. Ed. ČERVINKOVÁ, Blanka. Praha: TEMPO Praha, 1994 (c).

### Nahrávky

HAAS, Pavel. *Haas-Krásá String Quartets*. Int. Hawthorne String Quartet. London: The Decca Record Company Limited, 1994.

HAAS, Pavel. *AMU představuje 2*. Int. Bennewitzovo kvarteto. Praha: AMU, 2001.

HAAS, Pavel. *Czech Degenerate Music II*. Int. Kocianovo kvarteto. Praha: Praga Productions, 1998.

HAAS, Pavel. Leoš Janáček: Smyčcový kvartet č. 1 z podnětu Tolstého Kreutzerovy sonáty & Pavel Haas: Smyčcové kvartety č. 1 a 3. Int. Pavel Haas Quartet. Praha: Supraphon, 2007

HAAS, Pavel. Leoš Janáček: Smyčcový kvartet č. 2 „Listy důvěrné“ & Pavel Haas: Smyčcový kvartet č. 2 „Z Opičích hor“. Int. Pavel Haas Quartet. Praha: Supraphon, 2006

### Internetové zdroje

Pavel Haas. *Zivotopis.osobnosti.cz* [online]. [cit. 2018-02-13]. Dostupné z: <https://zivotopis.osobnosti.cz/pavel-haas.php>

Haas Pavel. *Musicbase.cz* [online]. [cit. 2018-02-13]. Dostupné z: <https://www.musicbase.cz/skladatele/241-haas-pavel/>

Pavel Haas a jeho Šarlatán. *Operaplus.cz* [online]. 2013, 3. 4. 2013 [cit. 2018-02-13]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/pavel-haas-a-jeho-sarlatan/?pa=2>

Wozzeck (Vojcek). *Ascolti.cz* [online]. [cit. 2018-02-17]. Dostupné z: [http://www.ascolti.cz/opera/Wozzeck\\_Vojcek\\_Alban%20Berg](http://www.ascolti.cz/opera/Wozzeck_Vojcek_Alban%20Berg)

Rabíndranáth Thákur. *Spisovatele.cz* [online]. [cit. 2018-02-17]. Dostupné z: <http://www.spisovatele.cz/rabindranath-thakur>

HOLEČEK, Jaroslav. Karel Ančerl. *Spisovatele.cz* [online]. [cit. 2018-02-17]. Dostupné z: <https://www.supraphon.cz/archiv/52-karel-ancerl>

SÝKORA, Pavel. Haas, Pavel. *Ceskyhudebnislovník.cz* [online]. 2.9.2016 [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=4332](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4332)

Rozloučení s paní profesorkou Eliškou Kleinovou. *Terezinstudies.cz* [online]. [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: <http://katalog.terezinstudies.cz/eng/TI/newsletter/newsletter16/kleinova>

Proč se říká "opičí hory"? *Odpovedi.cz* [online]. [cit. 2018-04-16]. Dostupné z: <https://www.odpovedi.cz/otazky/proc-se-rika-opici-hory>

Opičí hora. *Czech-press.cz* [online]. 2012/11 [cit. 2018-04-16]. Dostupné z: [http://www.czech-press.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8153:opici-hora&catid=1744&Itemid=148](http://www.czech-press.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=8153:opici-hora&catid=1744&Itemid=148)

LAKI, Peter. Violin Concerto in D major, Op. 35: About the Work. *Kennedy-center.org* [online]. [cit. 2018-04-21]. Dostupné z: <http://www.kennedy-center.org/artist/composition/2856>

Suk: Smyčcový kvartet č. 2, Meditace na staročeský chorál Svätý Václave: Informace o albu. *Supraphononline.cz* [online]. [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <https://www.supraphononline.cz/album/62310-suk-smyccovy-kvartet-c-2-meditace-na-starocesky-choral-svaty>

DRUGDOVÁ, Lucie. Pavel Haas Quartet: Pořád stejně šílení. *Casopis.headliner.cz* [online]. [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: <http://casopis.headliner.cz/2017-10/pavel-haas-quartet-porad-stejne-sileni/>

Diskografie. *Pavelhaasquartet.com* [online]. 2018 [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: <http://www.pavelhaasquartet.com/diskografie/>

REITERROVÁ, Vlasta. Hans Krása. *Ceskyhudebnislovník.cz* [online]. 20.1.2009 [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=694](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=694)