

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Doktorský studijní program

Skladba a teorie skladby

**DIZERTAČNÍ PRÁCE**

**INSTRUMENTACE – ZVUKOVÝ IDEÁL I VÝRAZ DOBY**

**Miloš ORSON Štědroň**

Vedoucí práce: prof. Václav Riedlbauch

Oponenti práce: doc. Hanuš Bartoň, prof. Arnošt Parsch (ext.),

Datum obhajoby: 11. 6. 2009

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha 2009

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

Ph.D. study program

Composition and Theory of Composition

**ACADEMIC DISSERTATION**

**INSTRUMENTATION – IDEAL SOUND AND EXPRESSION  
OF THE TIME PERIOD**

**Miloš ORSON Štědroň**

Supervisor: prof. Václav Riedlbauch

Opponents: doc. Hanuš Bartoň, prof. Arnošt Parsch (ext.)

Date of Defense: 11. 6. 2009

A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy

Prague 2009

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem dizertační práci s názvem:

**Instrumentace – zvukový ideál i výraz doby** vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, 2. 4. 2009

## **Upozornění**

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





## **Abstrakt**

Ve své dizertační práci jsem se snažil postihnout ty aspekty instrumentace, jež se primárně netýkají pouze zvukových představ, ale jsou ovlivněny i jinými, mimohudebními aspekty. Vzhledem k šíři tématu jsem se zaměřil pouze na analýzy z hudby 20. století s hlavním důrazem na instrumentační postupy Leoše Janáčka a Bohuslava Martinů. Analýzy dvou konkrétních děl Alfreda Schnittkeho a Arvo Pärta jsou podle mého názoru typickou ukázkou vrstevnatosti hudebního myšlení v druhé polovině 20. století. Skladatel 20. a 21. století již nepřemýšlí o instrumentaci pouze v čistě hudebních zvukových souvislostech, nýbrž použitím určitých nástrojů může rozhrávat celou šíři významů i skrytých poselství. V tomto způsobu myšlení spatřuji i poslání a smysl soudobé vážné hudby. To znamená neustrnout pouze v oblasti naplňování ideálních zvukových představ, nýbrž reflektovat impulsy nejen z jiných oblastí umění, ale i sociologické a historické kontexty společenských dějin.

## **Abstract**

In my thesis, I was trying to deal with the aspects of instrumentation that primarily concern not only the sound concepts, but that are also influenced by other, extra-musical aspects. Given the breadth of the topic, I focused only on analyses of the twentieth century's music, on instrumentation methods of Leoš Janáček and Bohuslav Martinů in particular. Analyses of two concrete works by Alfred Schnittke and Arvo Pärt are in my opinion a typical example of stratification of musical thinking in the second half of the twentieth century. A twentieth or twenty-first century composer does not think about instrumentation in a purely musical context any more, he can create a whole scale of meanings and hidden messages. In this I see the mission and sense of contemporary music. That is not to stagnate in the area of satisfying of ideal sound concepts, but to reflect not only the impulses from other branches of art, but also social and historical contexts.

# Obsah

ÚVOD .....	1
Instrumentace – odraz společenského dění .....	1
1 Organologie – nezbytná součást instrumentace .....	3
1.1 Úvodem .....	3
1.2 Definice jednotlivých nástrojových skupin .....	5
1.3 Humánní geografie .....	8
1.4 Sociologická hlediska organologie, funkční strukturalismus .....	10
1.5. Teorie Hanse Naumanna o poklesu kultur .....	11
2 Originalita „janáčkovské“ instrumentace, její podstatné aspekty a realizace v provozovací praxi .....	16
2.1 Úvodem .....	16
2.2 Vznik vlastního stylu - vlivy a podněty .....	21
2.3 Mé motivy nejsou „olakovány“ instrumentací .....	28
2.4 Janáčkovská instrumentace v dobovém i současném kontextu, střet s provozovací praxí .....	34
2.5 Specifické postavení violy d’amour v díle Leoše Janáčka .....	36
3 Akordeon v operě <i>Julietta</i> Bohuslava Martinů .....	38
3.1 Úvodem .....	38
3.2 Martinů dadaistický a surrealistický .....	43
3.3 Akordeon v <i>Juliettě</i> . Od charakteristiky prostředí přes motivickou, psychologickou a „sociální“ funkci k scénotvorným významům .....	48
4 Alfred Schnittke – skladatel mezi modernou a postmodernou. Výklady instrumentálního použití elektrické kytary a baskytary v <i>Requiem</i> .....	63
4.1 Úvodem .....	63
4.2 Alfred Schnittke - <i>Requiem</i> .....	65
5 Arvo Pärt a redukcionismus ve stylu <i>Tintinnabuli</i> . Použití zvonu ve skladbě <i>Cantus in memory of Benjamin Britten</i> .....	73
5.1 Úvodem .....	73
5.2 <i>Tintinnabuli</i> .....	74
Seznam pramenů a literatury .....	81

# ÚVOD

## Instrumentace – odraz společenského dění

Vývoj jednotlivých hudebních nástrojů, vznik a vývoj nástrojových uskupení i ustálených instrumentačních archetypů by nebyl myslitelný bez reflexe historického a sociologického kontextu lidských dějin. Společenské dění vždy ovlivňovalo a někdy i přímo vymezovalo postavení umění obecně. V hudební oblasti mohly mít instituce „zadavatelů“, jako třeba panovník, církev nebo šlechta přímý vliv na podobu děl, konkrétně například právě na instrumentaci. Každá doba byla také přibližně definována svým zvukovým ideálem, jenž pochopitelně souvisel s nástrojovým vývojem, ale mohl mít a měl i zcela prozaická sociologická opodstatnění. Institut umělce jakožto svobodné tvůrčí individuality je naplno realizován až v epoše romantismu.

Je známou skutečností, že vývoj jednotlivých nástrojových skupin neprobíhal rovnoměrně. Zcela jiná situace byla například u smyčcových a dechových nástrojů, především žesťů. Technický a konstrukční vývoj byl pochopitelně jedním z hlavních faktorů, jež měly přímý vliv na realizaci dobových zvukových představ. Například v baroku a na počátku klasicismu můžeme ještě pozorovat jistou zaměnitelnost nástrojů i celých skupin, jež byla dána i jejich vzájemnou technickou nevyrovnaností. I zde se již ovšem setkáme s instrumentálním pojetím, jež vykazuje parametry moderní doby, a to především vrstevnatostí svého výkladu. Takovým příkladem může být árie *Deh vieni alla finestra* z opery *Don Giovanni* W. A. Mozarta. Don Giovanni, ačkoli šlechtic, se při pokusu o milostnou zteč neváhá v této árii doprovázet hrou na mandolínu. Mandolína je přitom v dobovém kontextu vnímána jako výsostně měšťanský nástroj. Ke hře na ni by se pravý šlechtic nikdy nesnížil. Význam mandolíny jako znaku je tedy minimálně dvojitý: slouží k přesnému rozpoznání prostředí (tj. měšťanská záležitost flirtu se služkou) a zároveň k jakési dehonestaci Dona Giovanniho, coby šlechtice mravně tak zkaženého, že dokonce překračuje pravidla společenských tříd, když si hraje na měšťana. Jako další význam použití mandolíny se nabízí evokace geografických souvislostí. Mandolína byla typickým nástrojem benátských gondoliérů a Mozart s Da Pontem přece použili libreto již uvedené opery *Don Giovanni Tenorio* libretisty Giovanniho Bertatiho a skladatele Giuseppea Gazzanigy, která měla premiéru (o osm měsíců dříve než Mozartovo a Da Pontovo dílo) právě v Benátkách.

Podobných příkladů lze jistě uvést velmi mnoho v celém dějinném spektru hudebního vývoje. Toto téma je nezměrně obsáhlé především v epoše romantismu, kdy se na jedné straně technický a konstrukční vývoj nástrojů posunul nesmírně vpřed a na druhé straně došlo k oněm zásadním sociologickým změnám v postavení umělce tvůrce i interpreta. Cílem mé práce je ovšem sledování těchto mimohudebních instrumentačních vlivů ve 20. století v díle Leoše Janáčka, Bohuslava Martinů, Alfreda Schnittkeho a Arvo Pärta. Těžiště práce spočívá především v analýze instrumentačních postupů Janáčka a Martinů. Ve všech čtyřech analýzách jsou vybrány jednotlivé hudební nástroje a jejich specifické použití, typické jak pro autora, tak pro okolnosti a dobu, v níž jednotlivá díla vznikala.

# 1 Organologie – nezbytná součást instrumentace

## 1.1 Úvodem

Při jakémkoli širším zájmu o instrumentaci se nutně musíme zabývat organologií, která je samostatnou disciplínou hudební vědy. Starší termín organografie se někdy používá dodnes souběžně s označením organologie; zřejmě poprvé jej použil Michael Praetorius v díle *Syntagma musicum. De organographia* (Wolfenbüttel 1619) pro označení a popsání hudebních nástrojů tehdejší doby. Termínu organografie se dnes používá spíše k popisu hudebních nástrojů – za zastřešující pojem pro celou vědní disciplínu bývá považován spíše termín organologie.

V průřezu historií organologické literatury se pochopitelně setkáváme s velkým množstvím nejrůznějších definic jak této vědní disciplíny samotné, tak především objektu jejího hlavního zájmu, tedy hudebního nástroje a jeho produktu, tj. hudebního zvuku. Většinou jsou tyto často mnohomluvné definice již zastaralé a nepoužitelné, zejména kvůli neustálené terminologii, nevědeckému směšování a zaměňování pojmů a ambivalentními postoji k termínům hudba, hudební nástroj, zvuk, hluk, šum a podobně. Tyto ambivalence, estetizace postojů a úhlů pohledu i nedostatečné či zcela chybějící terminologické uchopení problému jsou typické zejména pro období romantismu, avšak pokračují až do první poloviny 20. století a někdy vedou ještě dále. Jako příklad uveďme několik definic pojmu hudební nástroj z českého – dříve československého – prostředí: Josef Hutter definuje hudební nástroj jako „uměle vyrobený zvukový předmět, který vydává tóny barevně singulární a stylisované, podle určité tónové soustavy uspořádané, a byl vyroben podle objektivních fonotechnických norem určité hudební kultury k jejím potřebám.“ Dále uvádí: „Ostatní zvukové předměty patří tudíž bez dalšího do skupiny nástrojů zvukových, ježto nesplňují podmínky kladené na nástroj hudební.“<sup>1</sup> Pavel Kurfürst uvádí hned několik výhrad k této definici: „Základní chyba definice spočívá v dělení nástrojů na hudební a zvukové. Takové dělení je špatné, protože zvuk je nadřazen tónu. Všechny hudební nástroje jsou tedy současně i nástroji zvukovými. Dělení musí probíhat vždy v jedné kvalitativní rovině.“<sup>2</sup> Dále Kurfürst upozorňuje na terminologickou

---

<sup>1</sup> Hutter Josef, *Hudební nástroje*, Praha 1945, s. 19.

<sup>2</sup> Kurfürst Pavel, *Hudební nástroje*, TOGGA, Praha 2002, s. 27.

estetizaci, když Hutter uvádí, že hudební nástroj produkuje tóny, a zcela přitom opomíjí hluky, šumy, šramoty a podobné jevy. Též označení produkovaných tónů jako barevně singulárních považuje Kurfürst za nesprávné a dokládá to používáním flažoletů u smyčcových nástrojů nebo použitím rejstříků u varhan, což jsou ovšem zvuky heterogenní. Dále polemizuje s Hutterovým označením „zvukový předmět“, řka, že „každý předmět má vlastní rezonanci, na níž může být rozeznán.“<sup>3</sup>

Podobně postupuje Kurfürst při rozboru definice Ladislava Lenga, kde si v jeho větě „pod pojmom hudobného nástroja rozumieme cial'evedome upravené, skonštruované a za účelom hudobnej reprodukcie použité tónové a rytmické zdroje“<sup>4</sup> všímá záměny označení produkce – reprodukce, protože potom by jako hudební nástroj musel být brán i gramofon, magnetofon, počítač, prostě jakýkoliv přístroj nebo zařízení reprodukcující hudbu.

Antonín Modr ve své knize *Hudební nástroje* přichází s následující definicí: „Hudební nástroje jsou předměty různých tvarů a velikostí, na nichž lze vzbuzenou silou dosáhnout rozkmitu pružné hmoty anebo jí ohraničené vzduchové prostory.“<sup>5</sup> V tomto případě shledává Kurfürst podstatné kvalitativní posuny oproti předchozím definicím, i když Modrovi vytýká nepřípustnou volnost, pokud jde o absenci konstatování, že hudební nástroj produkuje hudební zvuk. Také zbytečná mnohomluvnost v označování hudebních nástrojů jako „předmětů různých tvarů a velikostí“ lze podle Kurfürsta vyřešit označením „různé předměty“. Neboť: „Jde-li o různé předměty, jde také o jejich různou formu.“<sup>6</sup>

Podle Kurfürsta z analýzy předchozího vyplývá následující: definice, která vyhovuje všem kritériím současné organologie, zní takto: „Hudební nástroj je předmět, který umožňuje produkování hudebního zvuku.“<sup>7</sup> Dále k definici připojuje výklad termínu předmět, který, tím, že není blíže specifikován, může být prakticky jakýkoli – upravený, neupravený, vyrobený, rostlý atd. Předmět však musí být věc neživá, což vylučuje například lidské dlaně, hlasivky atd. Zde si Kurfürst poněkud protičeří, protože v oddílu „Definice jednotlivých nástrojových

---

<sup>3</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 27.

<sup>4</sup> Leng Ladislav, *Slovenské ľudové hudobné nástroje*, Bratislava 1967, s. 17–18.

<sup>5</sup> Modr Antonín, *Hudební nástroje*, Praha 1961, s. 9.

<sup>6</sup> Kurfürst Pavel, *Hudební nástroje*, s. 28.

<sup>7</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 28.

skupin“ definuje „korpofon“ (viz dále) jako hudební nástroj, jehož oscilátor, rezonátor i vyzářovač jsou tvořeny výhradně částmi lidského těla.“<sup>8</sup>

Co se týče slovního spojení „produkování hudebního zvuku“, upřednostňuje je Kurfürst před označením „předmět produkující hudební zvuk“, protože takový hudební nástroj by po ukončení hry již hudebním nástrojem nebyl. Termín „produkování“ vylučuje zahrnování reprodukčních přístrojů a zařízení do kategorie hudebních nástrojů, zároveň však nevyklučuje automatofony, které hudbu „sice také jen reprodukuje, ale pomocí hudebních nástrojů nebo pomocí principů, na nichž jsou založeny všechny hudební nástroje.“<sup>9</sup>

Pokud jde o hudební zvuk (vyloučeny jsou tedy všechny nehudební zvuky – např. zvuk vysavače, lokomotivy, psacího stroje atd.), přiznává Kurfürst nutnost jeho další definice. Hudební zvuk definuje dále jako „zvuk podílející se na hudebním efektu. Jde o každý zvuk, tedy o tóny i o hluky (rytmické nástroje). Hudební efekt je hudba produkovaná i reprodukována. Hudební zvuk se podílí primárně i sekundárně.“<sup>10</sup> Podle způsobu tvoření zvuku můžeme hudební nástroje zhruba rozdělit na idiofony, membranofony, aerofony, mirlitony, chordofony, elektrofony (ty se dále dělí na elektrofonické a elektronické nástroje) a korpofony.

## 1.2 Definice jednotlivých nástrojových skupin

Pro výstižnost a stručnost charakterizace nástrojových skupin ocitujme opět Kurfürsta: „**Idiofon** je hudební nástroj, jehož oscilátor je tvořen tělesem, které není strunou, membránou nebo plátkem aerofonu. **Membranofon** je hudební nástroj, jehož oscilátor je tvořen membránou, která není rozkmitána lidským hlasem. **Aerofon** je hudební nástroj, jehož oscilátor je aktivován proudem vzduchu. **Mirliton** je hudební nástroj, který mechanicky zkresluje hudební zvuk vydávaný lidskými hlasivkami. **Chordofon** je hudební nástroj, jehož oscilátorem je struna. **Elektrofony** se dělí na elektrofonické a elektronické nástroje. **Elektrofonické hudební nástroje** jsou nástroje, u nichž produkty jejich mechanických oscilátorů jsou snímány a elektronickou cestou dále upravovány a reprodukovány.

---

<sup>8</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 29.

<sup>9</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 29.

<sup>10</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 29.



**Elektronické hudební nástroje** jsou nástroje, jejichž oscilátory jsou buď čistě elektronické, nebo jsou nahrazeny v pamětech uloženými produkty mechanických oscilátorů, které jsou elektronickou cestou dále upravovány, měněny a reprodukovány. **Korpopfon** je hudební nástroj, jehož oscilátor, rezonátor i vyzařovač jsou tvořeny výhradně částmi lidského těla.<sup>11</sup>

Kurfürst preferuje zejména jednoznačnost, pokud jde o definování principů tvoření zvuku. V tomto ohledu je ještě stručnější definice Antonína Špeldy, který ve své knize používá i jiných termínů: „Je-li primárním zářičem struna, zařazujeme takové nástroje do skupiny **chordofonů** (chordé = řecky struna, phoné = řecky hlas, zvuk). Pokud v nástroji je akustická energie vyzařována tyčí nebo deskou či trubicí z kovového nebo jiného pružného materiálu, řadíme jej mezi **idiofony** (řecky idios = vlastní, tj. nástroje používají tyčí atd. jako jediného „vlastního“ zářiče). Nástroje, kde se zvuk tvoří chvěním blány (membrány), patří do skupiny **membránofonů** (latinsky membrana = blána). Značně velkou třídu klasických hudebních nástrojů tvoří nástroje, v nichž se tón tvoří za pomoci proudícího vzduchu. Nazýváme je **aerofony** (aer = řecky i latinsky vzduch). U **elektrofonických** nástrojů se zvuk tvoří také mechanickou cestou, ale zesiluje se elektrickými prostředky, **elektronické** nástroje používají k vytvoření akustického kmitání elektronických zdrojů.“<sup>12</sup>

Kurfürst si dále všímá problémů, jež vznikají při nejednoznačném vymezení nástrojových skupin a dokládá to například na definici idiofonů od Alexandra Buchnera<sup>13</sup>, kterou později ještě upřesňoval Jindřich Keller: „Idiofony – nástroje samoznející, u nichž vzniká tón rozechvěním těla nástroje buď úderem, drnkáním, třením nebo nárazem vzduchového proudu.“<sup>14</sup> Jde o to, aby definice nástrojové skupiny pokud možno co nejednoznačněji vymezovala principy tvorby tónu, což Buchnerova a Kellerova definice nesplňuje. Podle ní by totiž bylo možno zařadit do jedné nástrojové skupiny některé chordofony, ale i například klarinet nebo hoboj. Další terminologické nesrovnalosti vykazují i Buchnerovy a Kellerovy definice jiných nástrojových skupin, zejména pokud jde o překrývání

---

<sup>11</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 29.

<sup>12</sup> Špelda Antonín, *Hudební akustika*, Praha 1978, s. 98.

<sup>13</sup> Buchner Alexandr, *Hudební nástroje od pravěku k dnešku*, Praha 1956, s. 45–47.

<sup>14</sup> Keller Jindřich, *Katalogizace hudebních nástrojů v nespecializovaných muzeích*, In: *Muzejní a vlastivědná práce* 12, 1974, s. 211–212.

se v principech tvorby tónu, nejednoznačnost zařazení nástrojů, přítomnost jednoho nástroje ve více skupinách a podobně.

Celkově lze říci, že koncipovat univerzálně platné definice nástrojových skupin je obtížné, zejména pokud se neřídíme fyzikálně platnými jevy, akustickými zákonitostmi a nevyjadřujeme se pokud možno co nejstručněji a nejjasněji. Další nesprávné postupy a nepřesnosti spočívají v tendenci uzpůsobovat nástrojovou skupinu praktickému použití jednotlivých nástrojů, vycházení z čistě obecných hudebních souvislostí bez konfrontace s fyzikálními zákony či dokonce jejich přehlížení. Svůj podíl mají i negativní sociologické a ideologické vlivy; opět se zde tedy jedná o přizpůsobování faktů konkrétním potřebám doby a společnosti. A to počínaje například romantizujícími tendencemi národních škol v 19. století přes vlnu složitě koncipovaných, nepřehledných a vyčerpávajících nástrojových systematik přelomu 19. a 20. století především v německy mluvících zemích a konče ideologizací zejména skupiny lidových nástrojů v československém prostředí po druhé světové válce.

Pro ukázkou takovéto situace uvádíme definici lidového hudebního nástroje od Ladislava Lengy: „Pri definovaní pojmu ľudového hudobného nástroja, tým, že zdôrazňujeme jeho pôvod a funkciu, rozlišujeme pojem užší a širší. Za ľudové hudobné nástroje v užšom slova-zmysle považujeme také tónové a zvukové zdroje, ktoré si dedinský ľud samostatne a vlastnoručne zhotovil a za účelom hudobnej interpretácie uchoval v priebehu niekoľkých generácií. K ľudovým hudobným nástrojom v širšom slova-zmysle zaraďujeme okrem uvedených druhov aj nástroje profesionálnej výroby, prispôsobené tradičným ľudovým druhom za účelom hudobnej interpretácie ľudovej hudby.“<sup>15</sup>

Kurfürst opět upozorňuje na nedostatečná terminologická vymezení a zejména Lengovu vágnost pojmů: „V Lengově pokusu o definici lidového hudebního nástroje je především nejasněn pojem „lid“. Autor považuje za lid jen venkovské obyvatelstvo, lid v malých městech či na předměstích velkých měst nebere v úvahu. Navíc ve svém pokusu o definici neakceptuje skutečnost, že co bylo „nelidové“ ve století 18., stalo se „lidovým“ ve století následujícím.“<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Leng Ladislav, *Slovenské ľudové hudobné nástroje*, Bratislava 1967, s. 17–18.

<sup>16</sup> Kurfürst Pavel, *Organologie (propedeutika, exemplifikace)*, Georgius, Hradec Králové 1998, s. 16.

Také Lengovo slovní spojení „v průběhu několika generací“ nepovažuje Kurfürst za přesné: „Jinak chápou termín „generace“ antropologové, jinak sociologové, jinak historici umění a jinak etnologové.“<sup>17</sup>

Je zřejmé, že v současné době se organologie v daleko větší míře spoléhá zejména na exaktní vědy, jako je fyzika, akustika nebo matematika a to i při definování svých vlastních disciplín, terminologie i vymezení pole působnosti svého oboru obecně. Dělení hudebních nástrojů na hudební a zvukové je již dávno překonáno stejně jako nezařazování některých nástrojů do systematik nebo jejich vydělování do zvláštních skupin. Jakákoli estetizace problematiky vymezení nástrojových skupin je nepřijatelná. Platnými kritérii zůstávají fyzikální a akustické zákonitosti, nadřazenost zvuku nad tónem, principy tvorby tónu, funkce oscilátoru a podobně. Současně s těmito exaktními vědami organologický výzkum pochopitelně stále více spolupracuje a využívá poznatků i celé terminologie humanitních oborů jako jsou sociologie, historie, lingvistika, literární věda a veškeré uměnovědy, což i nutně vyplývá ze stále se rozšiřujícího záběru organologie. Množství faktorů, které ovlivňují problematiku vzniku, vývoje a používání hudebních nástrojů je tak velké, že nutně vyvolalo vznik různých specializací, ať už jde o etnoorganologii, historickou organologii, bádání v oblasti hudebního nástrojařství nebo organologickou ikonografii. Jako u všech životaschopných věd, vznikají i v organologii neustále nové podobory a disciplíny, které se navzájem prolínají a doplňují.

### 1.3 Humánní geografie

Humánní geografie patří k těm metodám organologie, jež jsou v posledních desetiletích na vzestupu. Je to dáno především tím, že již ve svém názvu spojuje mapování výskytu lidské činnosti a jejích projevů s konkrétním geografickým prostorem. Tato interdisciplinárnost zaručuje použití této metody hned v několika vědních oborech zároveň. Komplexnost poznatků vyplývajících z širšího záběru přináší většinou velmi ucelené pohledy na jednotlivé problémy jednotlivých vědních oborů, které by byly leckdy samostatně neřešitelné. Například Ivan Mačák z Hudobného múzea Slovenského národného múzea v Bratislavě se ve své studii věnuje

---

<sup>17</sup> Kurfürst, *tamtéž*.

otázce vývoje nástrojů v západopanonské oblasti z hlediska geografických podnětů.<sup>18</sup> Vyvozuje v ní dva možné způsoby pohledu na problematiku výskytu nástrojů v dané oblasti. Buď se můžeme – podle Mačáka – domnívat, že podněty pro vývoj hudby a hudebních nástrojů bezprostředně vycházejí z konkrétního působení přírody. Anebo můžeme geografický prostor pojímat jako prostor naplněný různými hodnotami a člověk (a tedy i produkty lidské činnosti) nebo i zvíře se stávají organickou součástí daného teritoria. Je prokázáno, že také živočichové pociťují důležitost svého prostředí a bezprostředního okolí a různými způsoby si ho brání před vetřelci.

První pohled předestírá především bezprostřední a základní formu komunikace člověka s přírodou. Akustické dispozice hor a rovin jsou naprosto odlišné, Mačák dokonce dokládá naprostou převahu vícehlasu v hornatých oblastech Alp a Karpat oproti jeho nepřítomnosti například v maďarských rovinách. Způsobuje to ozvěnový efekt v horách a další bizarní akustické jevy, které se pochopitelně v rovinách a stepích nevyskytují. Od geografických souvislostí se odvozuje i vývoj a výroba hudebních nástrojů, preference určitých materiálů, jejich dostupnost a distribuce a další skutečnosti. Geografický aspekt dostupnosti materiálu, který měl člověk po ruce, není pochopitelně jediným a určujícím hlediskem pro vznik a šíření hudebních nástrojů. Zcela duchovní, rituální a náboženský rámec má třeba výroba nástrojů z mořských lastur (a tedy z importovaných materiálů) ve střední Evropě, kde se používaly k zahánění bouřky.

Druhý úhel pohledu podmiňuje souvislosti vývoje hudebních nástrojů a geografie co nejpřesnějším vymezením geografického prostoru. Tento pohled praktikuje až hlubinné historické sondy do dějin lidských civilizací v daném prostoru, pracuje s termínem „genetický kód“, který chápe jako specifický projev dané kultury, který může být pochopitelně přenesen jinam nebo přinesen odjinud. Mačák k této otázce uvádí: „Na základě svého genetického kódu se každá kultura specificky projevuje i v nových geografických podmínkách.“<sup>19</sup>

Oba výše zmíněné postupy humánní geografie nepovažuje Mačák za konečné, do důsledků objasňující metody, vysvětlující vznik, vývoj a rozšíření některých hudebních nástrojů. Jedná se zejména o dvojité hranové píšťalky, koncovky, dlouhé trouby, citeru a

---

<sup>18</sup> Mačák Ivan, *Zur Entwicklung der Musikinstrumente im Westpannonischen Raum aus der Sicht der geographischen Determination*. In: *Dörfliche Tanzmusik im Westpannonischen Raum*, Verlag A. Schendl, Wien 1990, s. 189–207.

<sup>19</sup> Mačák, *tamtéž*, s. 189.

cimbál, jejichž dějiny jsou nesmírně složité a ne vždy úplně jasné. Závěrem Mačák konstatuje, že právě metoda humánní geografie může objasnit a vysvětlit přítomnost a domovskou příslušnost těchto nástrojů v Karpatské kotlině, což je geograficky korektní označení prostoru Panonie. Je pravděpodobné, že většina z těchto a dalších nástrojů se skutečně nachází výhradně a pouze v tomto prostoru. Z toho vyplývá, že vznik, výskyt a rozšíření některých nástrojů může souviset s určitou konkrétní geografickou oblastí.

#### **1.4 Sociologická hlediska organologie, funkční strukturalismus**

V souvislosti s rozvojem a aplikací vědeckých metod i s rozšiřováním a hlavně prohlubováním zorného úhlu pohledu prostřednictvím technických i humanitních věd dochází v organologii ke vzniku samostatných subdisciplín. Jednou z nich je například etnoorganologie, jež vychází z vědního oboru etnologie (známá pod starším označením národopis). Etnoorganologie spojuje tedy vědecký zájem o vše, co se týká národních a národnostních projevů se zájmem o vznik, vývoj a funkci hudebních nástrojů v takto specifikovaném prostředí. Metoda humánní geografie spojuje lidské projevy s přesnou místopisnou lokalizací a vyvozuje jejich vzájemné zákonitosti. Etnoorganologie pak využívá či dokonce přímo staví zdroje svého výzkumu i na dalších metodách a teoriích, které podobně jako humánní geografie vychází z humánních projevů a sociologických kontextů.

Teorie funkčního strukturalismu neboli funkčně strukturální metoda zdůrazňuje závislost národopisných jevů na jejich formě a funkci v rámci struktury systému a společnosti, v níž tento národopisný jev existuje. Od jakéhokoli národopisného projevu se totiž odvozuje celý soubor sociologických významů, jež se označují jako výraz „snah jeho nositele“.<sup>20</sup> Kromě své formy je totiž národopisný jev vnímán i jako souhrn a nositel minimálně jedné, většinou však více funkcí. Tyto funkce mohou být i v protikladném vztahu k původní formě národopisného jevu a přitom na sobě mohou být vzájemně závislé. Funkčně strukturální metoda tedy postihuje zcela prvořadý aspekt jakéhokoli folklórního projevu, který dřívějšímu etnografovi pracujícímu historickou sběrnou metodou nutně unikal. Odtud pramení rozčarování a nepochopení prvních národopisců 19. století nad obtížností sběru některých druhů folklórního projevu, který se přímo vztahoval k pevným a nepřenositelným archetypálním

---

<sup>20</sup> Bogatyrev Pjotr, *Funkcia kroja na Moravskom Slovensku*, Turčianský Svätý Martin 1937, s. 56.

událostem (svatba, pohřeb, verbování na vojnu apod.) a měl tedy svoji jasnou funkci vymezenou právě jenom těmito konkrétními událostmi.

Funkčně strukturální metoda umožňuje i chápat národopisné jevy jako dynamický proces, jehož struktura funkcí se stále obměňuje, aniž by se přitom ohrozila svou vlastní existenci nebo existenci národopisného jevu. Přibrání nové funkce nebo zánik staré neznamena zánik celé struktury, která funguje jako soustava homogenních a na sobě nezávislých (často i protichůdných) prvků. Funkční strukturalismus pomáhá i objasňovat zánik etnologických projevů, například starých písňových forem, tanců, obřadů a jiných součástí folklórního života, jež v průběhu dějin ztratily svou funkci. Tato metoda vysvětluje i transformaci kulturních hodnot do jiných prostředí. Samotný fakt převzetí kulturní hodnoty se musí chápat vždy v souvislosti se svou funkcí jak ve starém, tak v novém prostředí. To je zvlášť dobře patrné při výměně hodnot z vesnice do města a naopak. Celkově můžeme konstatovat, že funkčně strukturální metoda umožňuje nový pohled na materiál a současně rozšiřuje výchozí základnu sběru etnologických projevů. Její hlavní přínos spočívá ovšem v tom, že na materiál, tj. hlavní předmět národopisného zájmu, se již nenahlíží pouze jako na nějakou konečnou a definitivní materii, nýbrž jako na živoucí soubor humánních projevů, jenž má svoji svébytnou funkční strukturu, a jenž si nelze představit bez analýzy sociologických, historických a kulturních významů a souvislostí.

## **1.5. Teorie Hanse Naumanna o poklesu kultur**

Prezentování kulturních dějin na straně jedné a etnologie na straně druhé, přičemž jako spojovací vývojový most je chápán národopis; to jsou asi v kostce základní přístupová hlediska Hanse Naumanna (1886–1951).<sup>21</sup> Naumann si při zkoumání národopisných jevů hledí dvou základních kritérií. Podle něj jde u zkoumaného jevu buď o zezdola vzešlou hodnotu jakési primitivní národní pospolitosti (primitives Gemeinschaftsgut) nebo o seshora pokleslou kulturní hodnotu (gesunkenes Kulturgut). Původní etnologické zdroje je tedy možno a nutno hledat v oblasti kulturních dějin. Tvůrcem a prostředníkem tohoto a dalších procesů je národopis, který se zmocňuje hodnot, jež přebírá z oblasti kulturních dějin.

---

<sup>21</sup> Naumann Hans, *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, Leipzig 1922, s. 4.

Naumann dále rozeznává tři vývojové stupně kulturních dějin lidstva. Za základní a nejnižší stupeň považuje stádium absolutní primitivnosti. Člověk se v něm projevuje jako „stádní zvíře“ nebo jako „nesvéprávná, nevědomá součást přírody“. <sup>22</sup> Lidské kulturní projevy zde charakterizuje jako neindividuální a nediferencované. V tzv. heroickém období se již vyděluje vrstva aristokratů a bojovníků, která tvoří vlastní individuální hodnoty, je však stále silně poznamenána dřívější primitivní pospolitostí. Zcela jasně se ovšem již vytvářejí celé národy rolníků nebo lovců. Patrně již v této fázi vzniká hierarchizované členění společnosti na horní a spodní vrstvu – Oberschicht a Unterschicht<sup>23</sup> (Kurfürst uvádí nesprávně jako Obersicht a Untersicht). Krajní mez, jakýsi práh ve vývoji zejména horní vrstvy společnosti, přesněji řečeno krajní polarizaci této společenské duality pocítujeme podle Naumanna právě v dnešní době, jež je oním třetím závěrečným obdobím. Vyspělý diferencovaný a absolutní individualismus, jenž je podle Naumanna znakem dnešní doby (šlo o první třetinu 20. století), vede k celkovému „vypotřebování se“ až nakonec dospěje ke kolektivní formě existence a ke kolektivní tvorbě a celý cyklus se opět opakuje.

K ilustraci těchto postojů uvedme několik Naumannových výroků, jež přetiskuje ve své knize Pavel Kurfürst: „Lid netvoří, jen reprodukuje. Lid se vždy opožďuje, žije se jen ze zbytků, které spadly ze stolu duševně bohatých. V rámci primitivní pospolitosti lid myslí a koná stádovitě“. <sup>24</sup>

Vzájemné působení horní a spodní vrstvy označuje Naumann jako neustálý tlak, který se velice dobře dá pozorovat právě ve folklórní oblasti. Ve svých závěrech se také zcela rozchází s romantickým názorem, že folklórní prostředí a jeho hodnoty nenávratně mizí, a že je nutno tyto hodnoty zachránit před jejich úplným zánikem. Podle něj: „Lidová kultura nemůže zmizet a bude existovat, pokud bude existovat lid. Lidová kultura nezmizí, bude se jen měnit její podoba a charakter, protože horní vrstva neustále kráčí k novým kulturním formám. Ze všeho, co dělá horní vrstva až do jednotlivostí, nalézáme ohlasy ve vrstvě spodní.“ <sup>25</sup> Konkrétním příkladem tohoto tvrzení je například skutečnost, že nejoblíbenější lidové písně, jež se zpívaly kolem roku 1900, nejsou ničím jiným než pokleslými kulturními hodnotami

---

<sup>22</sup> Naumann, s. 4.

<sup>23</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 44.

<sup>24</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 44–45.

<sup>25</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 45.

z horní vrstvy. Jsou to písně, jež existovaly v 18. století v původní almanachové a kalendářové podobě, a jejichž nefolklórní původ je tedy lehce zjištělný.

Jako příklad potvrzující Naumannovu teorii uvádí Pavel Kurfürst vliv vojenské hudby na lidovou hudbu v 17. – 18. století: „Vojenská hudba byla vedle církevní hudby jedinou organizovanou hudbou, ke které měl lid přístup poměrně často. Hudba ve šlechtických kruzích byla lidu většinou nepřístupná, pokud se vesničtí muzikanti sami na ní ve službách panstva nepodíleli. Lze tedy předpokládat, že právě vojenská hudba, kterou bylo možné poslouchat volně, měla podstatný vliv na hudbu lidovou.“<sup>26</sup> Kurfürst dále dedukuje z ikonogramů vojenských tažení a přehlídek (muzikanti pochodují rázným dlouhým vojenským krokem) i primární důležitost rytmické složky vojenské hudby oproti složce melodické. Melodie se vzhledem k tomu v podstatě omezila na pronikavé vysoké tóny, trylky a unisona, šlo o jednoduchou až monotónní fakturu, v níž zcela dominoval rytmus. Závěrem k tomuto dodává: „Můžeme se domnívat, že vliv vojenské hudby na tehdejší lidovou hudbu byl značný – ještě v nedávné době bylo možné se na moravském venkově setkat s vesnickými hudeckými a dechovými kapelami, které se od tohoto způsobu hry příliš neuchylovaly.“<sup>27</sup>

Naumann ovšem neodpírá lidové pospolitosti schopnost tvorby zcela a bezvýhradně. Rozeznává písně, „které neovlivněny a bezprostředně vyvěly z lůna primitivní pospolitosti.“<sup>28</sup> Takto vytvořené hodnoty však lid tvoří ve stylu minulých, tedy již pokleslých hodnot vyšší kultury a nikoliv ve stylu současné doby. Nemůžeme tedy všechny projevy lidu označovat jako „lidové“, protože součástí těchto projevů mohou být pokleslé hodnoty z vyšší kulturní vrstvy. Naumann označuje takovéto situace předponou *zer-* (např. *zersungenes Lied* – odzpívaná, příp. ozpívaná píseň<sup>29</sup>, *zertragene Tracht*<sup>30</sup> – obnošený kroj atd.), která v němčině navozuje primární pejorativní představu pokleslosti, což sám Naumann ovšem přiznává.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 46.

<sup>27</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 48.

<sup>28</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 46.

<sup>29</sup> Kurfürst, *Hudební nástroje*, s. 46.

<sup>30</sup> Naumann Hans, *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, Leipzig, 1922, s. 124.

<sup>31</sup> Naumann, s. 124.



Kurfürst ve své knize uvádí: „Sám jsem zastáncem obou teorií (teorie funkčního strukturalismu a teorie pokleslých hodnot Hanse Naumanna – pozn. autora). Moje mnohaleté terénní výzkumy hudebních nástrojů pro lidovou hudbu vždy jen potvrdily jejich pravdivost a platnost.“<sup>32</sup>

Se závěrem Pavla Kurfürsta je podle mého názoru možno souhlasit pokud se týká etnografické a organologické roviny Naumannovy teorie. Naumann jako jeden z prvních vědců upozornil na nutnost evolucionistického chápání dějinných spojitostí mezi kulturními prostředími, zdůraznil funkci jazyka a načrtl podmiňující faktory sociologických zákonitostí těchto procesů, jak v etnologii a etnografii, tak v kulturních dějinách. Značné trhliny a systémové chyby naopak vykazuje Naumannova teorie právě v sociologické, antropologické a historické rovině. Obecnou slabinou jeho tvůrčí činnosti, byl zejména jeho nesystematický vědecký výzkum. V oblasti národopisu výzkum neprováděl již od r. 1929, jak o tom referuje Norbert Oellers ve svých 30 tezí.<sup>33</sup> Charakteristický pro Naumanna je také ten fakt, že rozhodující část jeho díla (kromě diplomových a habilitačních prací) tvoří většinou sebrané přednášky a práce menších, časopiseckých rozměrů. Ve výše zmíněných humanitních vědách, v nichž nebyl odborníkem, se řídil svým téměř geniálním odhadem a citem, což je ovšem pochopitelně zcela nevědecké a navíc v souladu s romantickými koncepcemi národopisu 19. století, jež on sám ve svém díle úspěšně vyvracel. Obě „své“ vědní disciplíny, tj. filologickou germanistiku a národopis ve svých teoretických zásadách striktně odděloval, jindy to ovšem v praxi nedodržoval. Přitom právě na souběžném nazírání obého je jeho teorie postavena. Také ve svých vizích vývoje absolutně individualistické kultury budoucnosti se mýlil, neboť „postmoralistní“ společnost se zdá být zcela jiná, respektive postavená na jiných základech (a především ne moralizujících), než ze kterých vycházel Naumann. Ocitujme z knihy *Soumrak povinnosti* Gillese Lipovetskyho: „Přízvisko „postmoralistní“ označuje společnost, která odmítla psát zlatým písmem povinnosti člověka a občana a odmítla deklamovat o velikosti sebeodříkání. To ovšem neznamená, že by se vytratily morální úmysly. Apoštolát povinnosti se sice zhroutil, nicméně všude jsme svědky nové aktualizace etiky, znovuzrození morální problematiky a „terapie“. Halasná moralizující prohlášení utichají, zatímco etika znovu

---

<sup>32</sup> Kurfürst *Hudební nástroje*, s. 43.

<sup>33</sup> Oellers Norbert, *Dichtung und Volkstum. Der Fall der Literaturwissenschaft*. In: *Literatur und Germanistik nach der 'Machtübernahme'*. Hrsg. von Beda Allemann Bonn: Bouvier 1983, s. 232–254.

povstává. Náboženství povinnosti přišlo o svou podstatu, avšak „přírůstek duše“ je na pořadu dne důrazněji než kdykoli předtím: Jedenadvacáté století bude etické, anebo nebude vůbec.“<sup>34</sup>

Dodejme, že Naumannův život a tvůrčí činnost jsou plny takovýchto a jiných podobných antagonistických stanovisek. Uveďme například jeho pravidelné návštěvy císaře Viléma II. v jeho vyhnanství v nizozemském Doornu a to i po roce 1939. Vystoupil jako řečník na veřejném pálení „závadných“ knih v roce 1933. Je také podepsán pod známým provoláním 51 německých a rakouských univerzitních činitelů ve prospěch Hitlera, které vyšlo 29. 7. 1932 (před říšskými volbami) v novinách NSDAP *Völkischer Beobachter*. Byl přítelem Thomase Manna a protestoval proti jeho vyškrcnutí ze seznamu čestných doktorátů univerzity v Bonnu v roce 1936. Poté ztratil své postavení rektora a dvě jeho hlavní knihy byly nacistickým režimem zakázány. Následoval zákaz přednášení v oboru národopisu, profesorem germanistiky však nadále zůstal. Podle dobových svědectví byl Naumann vším jiným než fanatickým partajníkem. Rozhodně spíše byl prototypem naivního idealisty a vědce, který se domníval, že „nacionální socialismus slouží obnově německého ducha“. Přitom jeho teorie byly v naprostém rozporu s nacionálně-socialistickými představami o lidové kultuře a o (nejen německém) lidu vůbec.

Přes to všechno jeho teorie o poklesu kultur ve své době vzbudila velký ohlas ve světovém měřítku, byla velkým objevem, jenž definitivně skoncoval s romantickým nazíráním na národní kulturu a demýtizoval ji. V hlavních aspektech ostatně platí dodnes. Závěrem připojuji asi nejnvýstižnější charakteristiku této složité osobnosti: „Tragika osudu Hanse Naumanna spočívá v tom, že podporoval nacionální socialismus, aniž by s ním byl ideologicky srozuměn. Pomáhal tak k moci systému, který nakonec zákonitě musel zničit hodnoty, jež on sám vyznával. Toto poznání ovšem až do smrti odmítal přijmout.“<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Lipovetsky Gilles, *Soumrak povinnosti. Bezbolestná etika nových demokratických časů*, přel. Martin Pokorný a Alena Bláhová, Prostor, Praha 1999, s. 231.

<sup>35</sup> Oellers Norbert, *Dichtung und...*, s. 232– 254, (přel. M.O. Štědroň).

## 2 Originalita „janáčkovské“ instrumentace, její podstatné aspekty a realizace v provozovací praxi

### 2.1 Úvodem

Není pochyb o tom, že Leoš Janáček je jednou z neoriginálnějších skladatelských osobností nejen 20. století. Stejně tak jako je charakteristická jeho hudební řeč, je osobitý i jeho způsob instrumentace. Proč a v čem je vlastně janáčkovská instrumentace tak originální? Janáček se ve svých vrcholných dílech zásadně liší svou koncepcí orchestrálního zvuku nejen od generačních současníků (Mahler, R. Strauss, Bruckner, Debussy), ale i od skladatelů avantgardy 20. století, čili tvůrců o dvě nebo tři generace mladších než byl on sám. Zatímco skladatelé jeho generace (a mladší) v podstatě sledovali cestu zvyšování intenzity orchestrálního zvuku rozšiřováním nástrojového aparátu při neustálém kolorování melodické linie a vytváření doprovodu k ní, Janáček šel jinou cestou a sledoval zcela jiné cíle. Nezajímalo ho zahušťování orchestru, nýbrž naopak redukce instrumentační hustoty a „ušíť na míru“ nástrojových barev konkrétním situacím i při použití gigantického symfonického obsazení. Janáček v instrumentaci uvažuje naprosto v duchu svých dramatických zásad a jim instrumentaci podřizuje a nikoli naopak.

John Tyrrel se k tomuto problému vyjadřuje ve své studii, kdy píše o „dvořákovské“ instrumentaci, tj. o jakémisi instrumentačním ideálu konce 19. století, s nímž byl Janáček často srovnáván a k němuž se sám zprvu i hlásil, dokonce v konzervativnějším duchu než bychom u mladého skladatele očekávali (*Suita, Idyla, Lašské tance*).<sup>36</sup> Instrumentace Janáčkových dalších a zejména vrcholných děl tomuto dobovému zvukovému ideálu už ale rozhodně neodpovídala a byla ostatně také jedním z důvodů, proč se tak dlouho setkával s nepochopením hudebního provozu i odborné veřejnosti. Některé aspekty této instrumentace bylo pak možné plně docenit až v druhé polovině 20. století, v souvislosti s důsledným prosazováním původních, originálních verzí a kritickým vydáváním Janáčkovy díla.

Jistě nelze podezírat Janáčka z nedostatečné instrumentační erudice; natolik jsou jeho raná díla, ale i skladby ze středního období prosycena ještě snad schumannovským,

---

<sup>36</sup> Tyrrel John, *Leoš Janáček – Káťa Kabanová*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, s. 144.

wagnerovským a smetanovsko-dvořákovským „symfonismem“. Klíčovým dílem, v němž se zřejmě „lámal“ a dotvořil jeho přístup k instrumentaci je opera *Její pastorkyňa*. A to pochopitelně také vzhledem k rozsahu díla i k dlouhé době vzniku (1894–1903). Janáčkův přístup k instrumentaci se však utvářel kontinuálně i v předchozích desetiletích a ruku v ruce se vyvíjel i s úporným hledáním vlastní hudební řeči. Nelze opomenout jeho tzv. nápěvky mluvy; tj. převádění mluvené řeči a její intonace do notového zápisu. Nápěvky mluvy Janáčka provázely až do smrti a jsou dosud systematicky poměrně neprobádaným materiálem k výkladu jeho díla. Jejich význam je především v tom, že fungovaly jako určitá platforma skladatelského způsobu myšlení, vytvářely tektoniku jeho děl a tím i instrumentaci. Nápěvky mluvy nejsou pro Janáčka zdaleka jen vokální záležitostí a v tom je také jedna z dalších svébytností jeho hudebního stylu.

Zapisování a sběr nápěvků mluvy pochopitelně souvisí s Janáčkovou etnografickou činností a sběrem folklórního materiálu v terénu. Ostatně dlouho byl zejména českou (pražskou) odbornou veřejností považován „jen“ za moravského folkloristu a ne skladatele. Janáčkův smysl pro autentické vidění folklóru se však ve své době také setkával s nepochopením. Veřejnost, i ta „odborná“, si přála vidět lidové hudební a slovesné projevy ve stále ještě romantických zidealizovaných kulisách a bohatě stylizované orchestrální instrumentaci a Janáčkovým snahám o koncertní prezentaci autentických lidových uskupení (hudecké kapely, původní lidové nástroje aj.) příliš nerozuměla.

Nápěvkům mluvy spolu s Janáčkovým zaujetím pro psychologii a expresionistické vidění ostatně vděčíme za jednu z prvních oper v próze, totiž právě *Její pastorkyňa*. Zde je nutno zmínit Janáčkovu setkání s operou Gustava Charpentiera *Louise*, kterou slyšel při provedení v pražském Národním divadle 21. 5. 1903. V *Louise* jsou použity pouliční nápěvy a „hlasy ulice“, navíc v podobném prozodickém kontextu jako v *Její pastorkyňa*. Podle svědectví Václava Kaprála však Janáček tento postup přímého přenášení naturálních produktů ulice odmítal: „Charpentier šel k originálům. Ale to je opět něco jiného. Každý musí tvořit jen ze sebe. To je taková chyba, jako kdyby Smetana užil lidové polky. Originály se musí tak studovati, jako se studují vzorce formační a nesmí se napodobovati...“<sup>37</sup>

Pokud pomineme obecné a „samozřejmé“ instrumentační vlivy romantismu a novoromantismu, můžeme na proces utváření Janáčkovy instrumentace nahlížet z několika

---

<sup>37</sup> Kaprál Václav, *Janáčkův poměr k opeře*, In: *Helfertovy Hudební rozhledy* I, č. 3–4, s. 65.

úhlů. Jedním z takovýchto výrazných vlivů, hlavně po stránce harmonické, byla bezesporu celotónovost a sóničnost. Zde je nutno zmínit vliv Musorgského a ruské hudby (klavírní cyklus *Po zarostlém chodníčku* připomíná klavírní sazbu *Obrázků z výstavy*), později francouzského debussyovského impresionismu a italského verismu (paralelismy, veristická ariosa a instrumentace zejména v I. dějství *Její pastorkyně*). Zejména pro sónickou plochu vyvozenou z intervalu nebo akordu byla možná rozhodujícím vlivem klavírní sazba Musorgského *Obrázků z výstavy*, na což upozorňuje Hans Hollander ve své monografii *Leoš Janáček*.<sup>38</sup>

Všechny tyto podněty, spolu s ještě dvořákovskými a smetanovskými vlivy, pochopitelně spoluvytvářely později janáčkovsky charakteristické instrumentační postupy. V souvislosti s výčtem vlivů v oblasti hudebních stylů a proudů, jež Janáček utvářel, se nelze vyhnout alespoň základnímu pohledu na harmonickou, rytmickou a formovou strukturu jeho díla. V posledních dvaceti letech života svědčila jeho kompoziční práce o stále gradující symbióze (a v podstatě neoddělitelnosti bez poškození kontextu) melodiky, harmonie, rytmu formy i instrumentace. Janáčkův způsob hudebního myšlení je v tomto směru jedním z nejoriginálnějších v kontextu evropské i světové hudby na počátku 20. století. Evropská hudební avantgarda (zejména v okruhu II.vídeňské školy) při vší skutečné i zdánlivé liberálnosti v oblasti tónových výšek a harmonie ještě poměrně dlouho uvažovala v podstatě v intencích pozdního romantismu, co se týče formy a tektoniky, ale i třeba rytmu.

K Janáčkově harmonickému terénu lze konstatovat, že vycházel z harmonické a melodické flexibility (nejen) moravských lidových písní a z jejich kvartové melodiky, čímž jsou míněny i sekundkvartové a kvartsekundové postupy v melodických liniích. K tomuto se přidružují celotónové stupnice a modalita obecně, ať už jde o vlivy z oblasti ruské hudby, impresionismu, expresionismu či verismu. Pentatonické vlivy v janáčkovské melodice můžeme chápat jako vliv folklóru i dvořákovských pentatonických motivů. Miloš Štědroň píše o velkém množství pentatonických „výšek“ u Janáčka: „Situace při jejich výskytu je obdobná a srovnatelná se situací při výskytu modů. Janáček upřednostňuje výseky pentatoniky, tak jako v rámci diatonické flexe „modalizuje“ především incipity motivů a témat.“<sup>39</sup> Zdrojem Janáčkovy pentatonického myšlení jsou některé úzkoambitové lidové písně

---

<sup>38</sup> Hollander Hans, *Leoš Janáček: Leben und Werk*, Atlantis Verlag, Zürich, 1964, s. 108.

<sup>39</sup> Volek Jaroslav, *Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartóka. Československo-maďarské vztahy v hudbě*, Sborník materiálů z muzikologické konference Janáčkiana, Krajské kulturní středisko Ostrava, 1983.

východomoravské provenience – zejména čistě vokální útvary bez účasti nástrojů. Dalším důležitým uměleckým podnětem pro pentatonickou motiviku je vliv Antonína Dvořáka.<sup>40</sup> Janáček většinou nepoužívá celý pentatonický terén, jako to známe u impresionistů. Častěji kombinuje pentatonické výseky se sekundtercovou i kvartovou melodikou. Najdeme ovšem samozřejmě i příklady čistě pentatonických míst, jako je tomu například v *Sinfoniettě* nebo v *Concertinu* (kde je ostatně také ukázkově čisté použití kvartových akordů v klavírní kadenci). „S pentatonickými výseky u Janáčka souvisí i zřetelné respektování pentachordu a tetrachordu a preferování úzkoambitových melodických sledů. Sklon k pentachordu a zúžení melodického ambitu jsou rozhodně vysvětlitelné vlivy melodiky moravské a zejména východomoravské lidové písně.“<sup>41</sup>

Janáček se zabýval i mikrointervaly, uvažoval také o jejich použití ve vlastní tvorbě, k čemuž sice nedošlo, nicméně jejich notaci si zaznamenal do svého deníku. S hlavním propagátorem čtvrttónové a mikrointervalové hudby Aloisem Hábou se seznámil na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v Salzburgu v roce 1923. „Janáček slyšel tam premiéru mého netematického  $\frac{1}{4}$  tón. smyč. kvartetu op. 12. – Po úspěšném provedení (hrálo Amar-Hindemithovo kvarteto) mně blahopřál a řekl: Čtvrttóny dobře slyším; no, pracujte dale.“<sup>42</sup> Janáčkův zájem o mikrointervaly lze vykládat opět i jako jakési pokračování jeho přístupu k diatonické flexi. Při sběru lidových písní často upozorňoval na skutečnost, že lidový zpěvák lehce zaměňuje dur za moll a obráceně. K této flexibilitě samozřejmě často dochází (bohužel i nechtěně) i pokud jde o mikrointervaly.

Modální a celotónové postupy, pentatonické výseky, kvartová melodika a harmonie, úzkoambitové struktury a nápadné respektování prostoru tetrachordu a pentachordu – takto bychom mohli shrnout specifické a osobité rysy Janáčkovy melodiky. Tato zprvu čistě vokální melodika konkrétních výroků a situací, zachycovaná každodenní praxí právě nápěvky mluvy je přenášena do instrumentální melodiky. Melodie se stává témbrovou, barevnou plochou, důležitou roli hraje figurace, plocha a vrstvení hudebního materiálu. Tyto postupy jsou nejvýstižněji shrnuty termínem „montáž“ nebo tzv. tektonická montáž. Jedná se o termín vzniklý v ovzduší konce 60. let v Brně (poprvé použitý Milošem Štědroňem v roce 1967) a

---

<sup>40</sup> Štědroň Miloš, *Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty*, Nadace Universitas Masarykiana, Brno, 1998, s. 140.

<sup>41</sup> Štědroň, s. 141.

<sup>42</sup> Dopis Aloise Háby Miloši Štědroňovi z 1. 1. 1964, archiv Miloše Štědroňe.

později standardně používaný v pracích Johna Tyrrela, Ctirada Kohoutka, Aloise Piňose a Miloslava Ištvana. „Pro řadu tradičně orientovaných muzikologů bylo označení „montáž“ něčím neústrojným, co nemá opodstatnění. Vývoj však dal za pravdu tomuto označení, které mezitím aspiruje vším právem na to, aby se stalo termínem, vystihujícím situaci, kdy slábnoucí tektonická síla harmonie uvolňuje v procesu tektoniky jednotlivé objekty a jejich přeskupování se liší od tradičního tektonického principu... K označení montáž u Janáčka se dospělo dvěma způsoby. Jednak šlo o analytické výkony, při nichž se ukázala určitá nebyvalá uvolněnost tektoniky a jakási posuvnost jednotlivých objektů a bloků... Jiným způsobem, který upozornil na Janáčkovu montáž, byl vrstevný charakter jeho kompozice. Připojování jednotlivých vrstev a možnost jejich záměny – to byl další důležitý moment, který vedl ke stanovení montáže. Při studiu skic, variant a rukopisů bylo stále zřejmější, že toto připojování nových vrstev a jejich posouvání, je nejvýstižněji označitelné jako montáž... Muzikologové i teoretizující skladatelé 60. a 70. let shodně vystihli zvláštnost Janáčkovy tektoniky. Individuálně různě pochopili, že odlišnost této tektoniky zřejmě pramení ze skutečnosti, že skladatel shodou okolností a současně i záměrně obešel velkou oblast pozdního novoromantismu a evoluční tektoniky. Odlišné chápání motivismu a tematismu, větší podíl akordiky oproti harmonii, obohacování skici technikou přidávání nových vrstev, velký důraz na zvukovost faktury – to vše a mnohé jiné vytvořilo předpoklady Janáčkovy montáže. Ačkoliv on sám nikdy tuto tektoniku vrstev, objektů a bloků, jejichž evolučnost byla nápadně malá a jejichž dynamika se odehrávala především pomocí přeskupování, takto neoznačil a hovořil až v pozdním věku o komplikáční skladbě, přece jen tento způsob kompoziční práce a tektonického myšlení přivedl několik teoretiků nezávisle na sobě a ve vzájemné shodě k označení montáž, které do umění proniklo především díky filmu a druhotně též i díky divadlu.“<sup>43</sup>

Metoda montáže je pro Janáčka jedním ze zásadních a určujících skladatelských postupů v jeho vrcholných dílech. Montáž, respektive posuny v montáži, mu nahrazují (pro něj překonané) kontrapunktické formy jako je kánon nebo fuga. Jeho odpor k tradičnímu kontrapunktu a imitačním formám byl pověstný; považoval použití těchto forem za manýru neumožňující dostatečnou originalitu vyjádření. Posuny v montáži, její vrstvení a fázování tedy Janáčkovu nahrazují tradiční kontrapunktické postupy. K původu tzv. ozvěnové montáže je možno doložit Janáčkův komentář: „Objevil jsem něco nového v lidové hudbě, zcela

---

<sup>43</sup> Štědroň, s. 148–149.

svérázného. Hodil by se pro to nejlépe název „nokturno“. Jsou to zvláštní lidové zpěvy vícehlasé, lidem zajímavě harmonizované. Na svých potulkách krajem zachytil jsem je v kraji dosud lidopisci neprozkoumaném. Nemohu o nich hovořiti, abych se nerozechvěl! V podvečer, po slunce západu, vyjdou děvčata na humny, nejlepším hlasem nadaná předzpěvuje, stojíc přede všemi. Předzpívá a ostatní vpadávají, držíce se rukama pevně dohromady, originálním zpěvem, jenž se táhne přes vrcholy hor, padá v údolí a zaniká v dálce za vodou v tmavých lesích.“<sup>44</sup> Jde tedy v podstatě o ozvěnový efekt, echo. Janáček tuto metodu používá zejména po roce 1900 a postupně se zaměřuje na dosažení gradačního nebo antigradačního efektu při jejím použití.

Pro analýzu metody montáže u Janáčka je zásadní oblastí mikrotektonika, tj. zaměření se na detail. Jeho autentický termín „třísky formační“ označuje krátké segmenty, jež mu nahrazují tradiční motivy a témata a v podstatě vycházejí z nápěvků mluvy. Opět tedy můžeme sledovat vliv řečových situací na tektoniku hudby, která se tím pádem oprošťuje od tradičních symetricky „hudebně“ uspořádaných struktur. Zároveň ovšem touto aplikací řečového principu v hudbě dosahuje Janáček maximální sevřenosti formy. S tím neodmyslitelně souvisí i metoda „sčasování“, tj. rytmizace, inspirovaná opět řečovými objekty. „Sčasovkou“ potom Janáček nazývá krátké rytmické útvary, které v průběhu skladby vrství na sebe právě metodou montáže. Tento původně řečový nebo vokální způsob myšlení je pochopitelně v oblasti instrumentální hudby aplikován specifickým, někdy i odlišným způsobem. Instrumentální myšlení u Janáčka v hojné míře využívá prodlevy, ostináta, figurace i tyto tzv. sčasovky. Přes uplatňování řečových principů v instrumentální hudbě, lze říci, že vokální a instrumentální myšlení tvoří u Janáčka dva oddělené světy.

## **2.2 Vznik vlastního stylu - vlivy a podněty**

Primárním „nabouráním“ instrumentačního a tektonického stereotypu pro mladého Janáčka, který byl v mládí v kompozici paradoxně spíše konzervativcem, bylo setkání s lidovou písní a lidovou hudbou. Pro sběratelskou činnost ho získal František Bartoš, přičemž důvodem byla i Janáčková důvěrná znalost severomoravských lokalit, odkud pocházel. Janáček tuto lásku k rodnému kraji (Lašsku) postupně rozšířil na Valašsko, Hornácko a Slovácko. Ze spolupráce

---

<sup>44</sup> Piskáček Adolf, *Večer s L. Janáčkem*, In: *Dalibor XXVIII*, s. 227.



Bartoš-Janáček vznikly dvě publikace: *Kytice z národních písní moravských* (1890) a *Národní písně moravské v nově nasbírané* (1901). Janáček pod vlivem opojení z lidové hudby získal mimořádnou citlivost pro detail, rytmus i barvu zvuku. Například použití repetovaných tónů cimbálu v lidové hudbě, ho přivedlo k přenášení této faktury i do jiných nástrojů – do klavíru nebo xylofonu (úvod *Její pastorkyně*). Janáčkovy harmonizace lidových písní se ve své době setkávaly s nepochopením pro svou neklavírní fakturu a byly označovány za sónicky primitivní. Přitom Janáček záměrným rozvolňováním harmonickým vztahů poukazoval na sóničnost moravské lidové hudby, kdy harmonie a melodie mohou být něčím podružným – primárním činitelem se stává barva a rytmus.

## 7. Kvítí milodějné

## Blumen mit Liebeszauber

Andante

1. Cho-di-ja po ru-li, tr-ha-ja kú-ko-li, aj tú do-bro-my-sel,  
 2. Cho-di-ja po háj-ku, tr-ha-ja po-laj-ku, tr-ha-la, vo-la-la;  
 1. Sie ging am Fel-de hin, glückte ein Ros-ma-rin, und auch ein Män-ner-treu,  
 2. Sie ging am Wal-de hin, glückte ein Im-mer-grün, glück-te und rief da-su:

*měkce  
 weich  
 P*

co by šo-haj při-šét.  
 Pod' ke mně, šo-haj-ku!  
 dach-te an den Lieb-ten,  
 komm zu mir, mein Lieb-ster!

Ukázka sónického doprovodu klavíru na způsob cimbálové hry<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Janáček Leoš, *Moravská lidová poezie*, Sešit 1., 2. a 3. Zpěv a klavír. Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1929.

Oblast stylových a instrumentálních vlivů lidové hudby můžeme shrnout do několika základních principů:

1. Autentičnost lidových nástrojů a snaha o co nejpřesnější zápis při sběru lidové hudby vedou Janáčka k vytříbení smyslu pro instrumentální specifika a sónické chápání hudby.
2. Relativizace tradičního vztahu harmonie a melodie vedou k zvýšenému vnímání vrstvy, pásma a prostoru v hudbě.
3. Ostré vymezení instrumentálního ambitu; Janáček citlivě vnímal výrazné kontury hudeckých doprovodů, kde jsou často přítomny pouze krajní polohy, tj. bas a diskant a středový prostor zůstává nevyplněn.
4. Harmonický posun o velkou sekundu výše nebo níže a tóninové skoky, později přítomné v hudbě impresionistů a veristů, nepředstavují pro Janáčka nic výrazně nového.
5. Barevnost lidové hudby, která spolu s melodickou a rytmickou vynalézavostí inspirují k vytváření vysloveně témbrových ploch.
6. Oblast nápěvků mluvy a stylizace lidské řeči přenáší Janáček do instrumentální hudby a tímto principem vytváří jeden z neoriginálnějších znaků svého díla.

Vytváření témbrových ploch, akordického stereotypu, zvukosledu a sóničnosti – toho všeho využívá Janáček již před rokem 1900 právě pod vlivem lidové hudby. Používání těchto atributů vlastních i impresionismu u něj tedy nevyhází přímo z francouzské hudby. Na francouzském impresionismu obdivuje spíše jeho jemné nuance barev a valérů, jaké si pravděpodobně nedovedl představit v mikrotektonickém měřítku. Vadí mu také nemotivovanost impresionistů, i když sám se tomuto pojetí někdy dosti blíží svým principem povyšování figurací na motivy. U Janáčka však vždy tato figurace vychází z reálného nápěvku, tedy motivu.

Setkání s tvorbou Clauda Debussyho probíhalo po roce 1908 a ani v navenek „nejimpresionističtější“ klavírním cyklu *V mlhách* (1912) Janáček při vší zvukomalbě a sóničnosti neopustil princip montáže a posunu témbrových ploch. Specifickou kapitolou je opera *Výlety páně Broučkovy*, kde (především vzhledem k extrémně dlouhé a nerovnoměrné době vzniku) nalezneme silné vlivy verismu, impresionismu, expresionismu i instrumentace

R. Strausse. Impresionistické vlivy ovšem lze v jeho díle vysledovat ve dvacátých letech, ovšem v kvalitativně jiné rovině. Krátké příklony k impresionismu v operách *Káťa Kabanová* a *Příhody lišky Bystroušky* i v symfonii *Dunaj* spadají již do doby po vlastním prosazení a odpadá tedy strach z možných „vlivů“. Známa je též Janáčkova analýza Debussyho *Moře (La Mer)*, k níž zavdala podnět návštěva pražského provedení skladby Šakovou filharmonií 23. ledna 1921 ve Velkém sále Lucerny.

Hudební expresionismus se výrazně formoval zejména v prostředí rakousko-uherské Vídně po roce 1900 a kumuloval v podstatě až do vypuknutí I. světové války. Platformu k expresionistickým východiskům pro Janáčka představovalo již před rokem 1900 opět soustavné zapisování nápěvků mluvy. Při zapisování emočních projevů jako smích, pláč, hněv či radost docházelo často ke krajním citovým i hlasovým polohám. Ostré stříhy a velké kontrasty v nápěvcích jsou pak přenášeny opět i do instrumentální složky kompozice a silně ji ovlivňují. Setkávání s (někdy) vyhraněnými situacemi v lidském jednání zase u Janáčka vytvářely zvýšené sociální povědomí a smysl pro citlivost v chápání emocionálně vyhocených situací. Janáček si kromě toho dobře všímal prostředí, v němž nápěvky zapisoval; záměrně vyhledával i typicky expresionistická prostředí. V tomto směru jsou důležité nápěvky choromyslných v ústavech, nápěvky dětské mluvy, pravidelný sběr na určitých trasách a zachycování řeči „ulice“. Sociální momenty v Janáčkově tvorbě narůstají zejména v letech 1900–1914 a výsledkem nejsou jen mužské sbory na texty Petra Bezruče a klavírní dílo. Zvýšená citlivost a smysl pro sociální tematiku provázejí Janáčka v celém jeho dalším díle. Tento zřetel příznačný pro Janáčka je u vídeňských expresionistů kolem Arnolda Schönberga mnohem méně patrný. Janáček navíc před první světovou válkou považoval Schönberga za dědice postromantických ideálů wagnerovského typu a „vůdce“ německé moderny (jak byl Schönberg dobovým tiskem často nazýván) v něm spatřoval až ve dvacátých letech. Janáčkovský expresionismus se také neprojevuje rozpadem tonality a sklonem k atonalitě či slábnutím formy a sklonem k amorfности, jak je tomu právě v „schönbergovském“ okruhu. Naopak, při zachování dur či moll se sklonem k modalitě kumulací vrstev, montáží, ostrými stříhy a prudkostí kontrastů dosahuje Janáček takového napětí a dramatické účinnosti, že sotva najdeme v evropské hudbě 20. století podobně silný expresionistický projev. Lze tedy konstatovat, že setkání se schönbergovským expresionismem proběhlo u Janáčka jaksí sekundárně až ve dvacátých letech, tedy v době, kdy jeho styl již dávno obsahoval prvky vlastních razantních expresionistických atributů. Schönbergovo expresionistické období se pojilo s atonalitou a trvalo více než deset let,

Janáčková expresionistická fáze je soustředěna do okruhu několika skladeb, v nichž dosáhla neobyčejné intenzity a průraznosti.

Schönberg se také objevil v Brně, konkrétně 8. 3. 1925 při příležitosti tamní československé premiéry své kantáty *Gurrelieder*. Janáčkovu přítomnost na tomto koncertě ovšem nelze spolehlivě doložit. „Nesporné je, že setkání se Schönbergem atonální éry mělo bezprostřední ohlas u mladých moravských skladatelů poloviny 20. let. Jak jinak vysvětlit, že se tak rychle na Moravě po premiéře Schönbergova 2. *smyčcového kvartetu* se sopránovým sólem objevilo několik skladeb pro smyčcové kvarteto a sólový zpěv?! K nejnámějším patří Petrželkova *Štafeta pro zpěv* a *Smyčcový kvartet na text Jiřího Wolkra* a *Smyčcový kvartet* Václava Kaprála s barytonovým sólem na text R. Bojka. V menší míře se projevil vliv schönbergovské atonality zejména u Václava Kaprála v jeho klavírním cyklu *Miniatury*.“<sup>46</sup>

Setkání s dílem dalšího výrazného hudebního expresionisty, Albana Berga, probíhalo u Janáčka až ve dvacátých letech a mohlo ho částečně ovlivnit, zejména pokud jde o expresionistickou vyhraněnost posledních dvou oper – *Věci Makropulos* a *Z mrtvého domu* a vypjatost spolu s používáním krajních poloh ve 2. *smyčcovém kvartetu* *Listy důvěrné*. Janáček se prokazatelně zúčastnil koncertního provedení úryvků z opery *Wozzeck* pod taktovkou Františka Neumanna 3. 4. 1927 v Brně. Dále mohl slyšet na frankfurtském festivalu v červenci roku 1927 Bergův *Komorní koncert pro housle, klavír a 13 dechových nástrojů*. Janáčka prokazatelně nejvíce zaujala opera *Wozzeck*: „Křivdí se Vojckovi, těžce ukřivdilo se Bergovi. Je to dramatik úžasné závažnosti, hluboké pravdy. Domluvit! Dejte mu domluvit. Dnes je rozerván. Trpí. Jakoby uťal. Ani notu. A každá jeho nota byla omočena v krvi!“<sup>47</sup> Lze konstatovat, že zatímco Schönberg působil na Janáčka spíše jako teoretik a duchovní vůdce hudebních expresionistů, Berg jej zaujal jako originální operní skladatel, jehož fragmentární hudební jazyk i hluboký sociální podtext zejména v opeře *Wozzeck* byl Janáčkovu velmi blízký.

„Poznání díla Igora Stravinského po I. světové válce Janáčka jen utvrdilo při volbě netypických komorních ansámblů. Skladatel se však šzil s ideou komorního ansámblu a nekonvenční vokálně nástrojové skupiny ještě předtím, než poznal Stravinského pronikající

---

<sup>46</sup> Štědroň, s. 107

<sup>47</sup> Janáček Leoš, Interview v časopise *Literární svět I*, (1927–1928), č. 12, 8. 3. 1928.

dílo.<sup>48</sup> Janáček se naplno setkával se Stravinského dílem od poloviny dvacátých let, kdy od roku 1925 slyšel *Ptáka Ohniváka*, *Ohňostroj*, *Piano Rag Music*, *Pulcinellu* a další díla; některá si zakoupil jako partituru a *Klavírní sonátu* z roku 1924 dokonce slyšel na benátském festivalu v září 1925 v interpretaci samotného Igora Stravinského. Janáček se vyjádřil k jeho skladatelskému stylu takto: „Předností neb nedostatky ostatních skladeb programů plynou z toho, že se buď ví, nebo neví (I. Stravinskij, sonáta), že zákony skladeb nejsou výlučné, že spadají zajedno se zákony lidského myšlení vůbec.“<sup>49</sup>

Zmínka o Bélu Bartókovi v Schönbergově *Harmonielehre*<sup>50</sup> zaujala Janáčka v roce 1920, kdy tuto knihu podrobně studoval. Schönberg totiž v kapitole o kvartových akordech přiřazuje Bartóka (společně s Debussym, Dukasem a „snad“ i Puccinim) ke skladatelům, kteří jdou podobnou cestou jako on sám. Janáček mimochodem postupoval obdobně jako Schönberg, když ve své promoční řeči při příležitosti udělení čestného doktorátu brněnské Masarykovy univerzity přiřadil sobě po bok evropskou avantgardu, jmenovitě Schreckera, Schönberga (v originále Janáček komolí Schönberga na Schönbergera) a Debussyho: „V mém díle je akord zasněný. Víím, že je výrazem shluku affektů ne jen tónových affektů, že sседá se mi jako květ na holomrazi. Je málo, aby z něho dýchalo jen dur a moll. Moderna Schreckerova, Schönbergrova, Debussyho cítí právě tak.“<sup>51</sup> Janáček o Bartókovi ovšem věděl již dříve; k setkáním s hlavním představitelem maďarské moderny došlo pak několikrát v průběhu dvacátých let, většinou při příležitosti uvádění Bartókových skladeb v Praze a Brně. Janáček dokonce ve funkci předsedy brněnského Klubu moravských skladatelů sám zprostředkoval Bartókův koncert v brněnské Redutě 2. března 1925. Klavírní recitál tehdy tvořily skladby Bartóka a Zoltána Kodályho v podání „vůdce maďarské moderny“, jak Bartóka označila brněnská kritika. Janáček byl důkladně obeznámen s Bartókovým dílem, což dokládá jeho účast na několika dalších koncertech v Praze, kdy došlo k opětovným osobním setkáním a podle dobových svědectví vždy k živé a podnětné oboustranné diskusi. Společným jmenovatelem obou osobností také zřejmě byla Bartókova folkloristická a sběratelská činnost, jejíž moderní metody mohly Janáčkovi v mnohém imponovat.

---

<sup>48</sup> Štědroň, s. 116.

<sup>49</sup> Janáček Leoš, *Fejetony z Lidových novin*. Se studiemi Jana Racka, Arna Nováka, Vladimíra Helferta a Leoše Firkušného. Krajské nakladatelství Brno, Brno 1958.

<sup>50</sup> Schönberg Arnold, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1911.

<sup>51</sup> Janáček Leoš, *Slavnostní promoce Leoše Janáčka, čestného doktora Masarykovy university v Brně 28. 1. 1925*, Oldřich Pazdírek, Brno 1925.

Z dalších inspirativních událostí je možno zmínit Janáčkovu setkání s Paulem Hindemithem na koncertě 3. února 1923 v Praze, kde zazněl Hindemithův smyčcový kvartet op. 22 v podání Amar-Hindemithova kvarteta. Hindemith provedl Janáčkovu houslovou sonátu na koncertě ve Frankfurtu krátce předtím, takže je možné se domnívat, že tento fakt byl také jedním z témat hovoru.

Naproti tomu je možno postavit Janáčkův negativní či silně ambivalentní vztah k jazzu, tehdejší populární hudbě či šlágru a jeho pronikání do opery, ztělesněný zejména operou *Jonny spielt auf* Ernsta Křenka nebo Stravinského *Příběhem vojáka*, *Ragtimem* či *Piano Rag Music*. Ani Schönbergova *Serenáda op. 24* nezůstala ušetřena: „A. Schoenberg v Serenádě op. 24 chytil se jen vídeňského drnkání na mandolině a kytáře, Louis Gruenberg v *The Daniel Jazz* trompety a „baterie“ – a proto čpěla jejich díla jen hospodou a veselí jejich zkomíralo.“<sup>52</sup> V anketě berlínské Städtische Oper, která v listopadu 1927 oslovila Janáčka s otázkou, zda si nemyslí, že opera je mrtvá forma, která již neodpovídá požadavkům doby, odpovídá Janáček v tom smyslu, že považuje vývoj opery za věc umělecké pravdy a vidí ji v souvislosti vývoje lidského ducha a myšlení. „Tlampač všedních výjevů života“<sup>53</sup> pro něj svou hudbou představuje právě Ernst Křenek. V rozhovoru pro časopis *Opus musicum* v roce 1969, mluvil Ernst Křenek o svém vztahu k Janáčkovu takto: „Toho samozřejmě obdivuji. Viděl jsem *Věc Makropulos* v jeho době v Brně a byl jsem dokonce na premiéře *Mrtvého domu* v Brně dva roky po jeho smrti.“<sup>54</sup>

Janáček tedy udržoval ve dvacátých letech pravidelné a živé kontakty s tzv. evropskou avantgardou, i s jejími nejmladšími představiteli, jako byl například Paul Dessau, pozdější spolupracovník B. Brechta. Dessau Janáčka v dopisech tituluje jako „hochverehrter Meister“ či „verehrter Herr Doktor“. K Janáčkovým obdivovatelům patřil ve dvacátých letech i Erwin Schulhoff, který napsal k jeho sedmdesátým narozeninám článek do pražského německého časopisu *Bulletin des National- und Ständetheaters*.<sup>55</sup> Zcela zvláštní kapitolu tvoří setkání Janáčka s experimentátorem a skladatelem, učitelem Johna Cagea, Henry Cowellem. Cowell v průběhu dvacátých a třicátých let několikrát navštívil Brno a s Janáčkem se setkal na půdě Klubu moravských skladatelů v únoru 1926. Přednesl zde projev o nové technice hry na

<sup>52</sup> Janáček Leoš, *Fejetony z Lidových novin*, s. 169–170.

<sup>53</sup> Janáček Leoš, *Z neznámých projevů Leoše Janáčka*, In: *Opus musicum* II, č. 4, 1970, s. 105–107.

<sup>54</sup> Křenek Ernst, *Čtyři otázky Ernstu Křenkovi*, In: *Opus musicum* I, č. 9, 1969, s. 272–273.

<sup>55</sup> Bek Josef, *Erwin Schulhoff: Leben und Werk*, Bockel Verlag, Hamburg 1994, s. 73.

klavír, tzv. clusterech a string-piano. „Dne 3. srpna 1927 oznamuje dopisem z USA Henry Cowell Janáčkoví, že jej jmenoval čestným členem The New Music Society of California... netají se svým obdivem, považuje ho za jednoho z největších žijících skladatelů.“<sup>56</sup>

V českém prostředí lze Janáčkovu orientaci na domácí avantgardní hudební proudy doložit častými návštěvami koncertů pražského Spolku pro moderní hudbu, jenž také Janáčka při příležitosti jeho sedmdesátin jmenoval svým čestným členem. Závěrem lze konstatovat, že od dvacátých let byl Janáček v čilém a pravidelném kontaktu se světovou avantgardou, účastnil se významných mezinárodních hudebních festivalů a často impulzivně reagoval na soudobé události, a to nejen v hudební sféře. Janáčkův výrazný příklon k modernismu patrný již okolo roku 1900, byl ve dvacátých letech umocněn rostoucím zájmem o jeho vlastní dílo a vzrůstající popularitou. Vznik Československé republiky v roce 1918 a dravý vzestup mladého státu projevující se například architektonickou proměnou Brna, města, v němž Janáček celý život žil, patřily také k silným podnětům pro jeho tvorbu. V řadě děl lze zmínit orchestrální *Sinfoniettu*, která vznikla přímo v ovzduší obdivu k mladému státu a k městu Brnu, v atmosféře intenzivního pocitu nové československé státnosti.

### 2.3 Mé motivy nejsou „olakovány“ instrumentací

Janáčková představa instrumentace vycházela z až posedlosti realismem, ostatně tak typické pro jeho veškeré (nejen) hudební vyjadřování. Snaha o maximálně precizní a přitom úsporné nástrojové uchopení menších i větších obsazení byla podporována a utvrzována jeho stykem s lidovou hudební kulturou, dlouhodobým zaujetím pro hudební fyziologii a psychologii i důsledným uplatňováním dramatických principů v celém díle. Živě o tom vypovídá Janáčkově literární dílo, zejména *Fejetony z Lidových novin*<sup>57</sup>, v nichž nalezneme – kromě spousty jiných odkazů a komentářů – mnoho poznámek a vyjádření k instrumentaci obecně, i co se týče konkrétních děl vlastních i cizích. Janáček si velice dobře všímal i sociologických, rituálních souvislostí lidové hudby a lidových projevů obecně; opět ve snaze po co nejautentičtějším uchopení fenoménu lidové kultury a zachování jejích specifických znaků. Janáček tento fenomén ani v nejmenším neidealizuje, chápe velice dobře, že lidová hudba je

---

<sup>56</sup> Štědroň, s. 124.

<sup>57</sup> Viz pozn. č. 49

nejsilnější ve svém přirozeném prostředí, a že jakýkoli přenos či dokonce míra stylizace v romantickém pojetí je vždy zkreslujícím a zavádějícím faktorem. Svoje stanoviska odůvodňuje nutností vědeckého přístupu, předpovídá i budoucí „vědeckost“ v kompozičních technikách. „Na štěstí jsme blízcí exaktní vědě skladebné.“<sup>58</sup> V této oblasti se ovšem mýlí, neboť vlastní výsostně emocionální (a vrcholně originální) přístup ke kompozici v kombinaci s některými výtvarnými tehdejší techniky (např. Hippův chronoskop) považuje za objektivní vědecké metody.

Janáčkův literární jazyk je stejně emocionální a expresivní jako jeho hudba. Originální způsob členění slovního toku do krátkých vět, třeba i jednoslovných či dokonce jednoslabičných, koresponduje zcela zjevně s jednoosminovými či jednošestnáctinovými takty, jež často vkládá do plynule traktované hudební struktury. Na Janáčkův literární projev je třeba vždy nahlížet dvojnásobně: na jedné straně jako na originální umělecké dílo, na druhé straně ovšem lze jeho prostřednictvím sledovat zajímavé paralely s jeho hudebním světem a vyvozovat z něj i určité soudy. „Hudci slétnou se ke každému tónu písně jako ptáčci k zrnu. Přiklopí ho akordem a proudy těchto shluků tónových tkají tóninu.“<sup>59</sup> Janáček často zdůrazňuje přímou souvislost slova a hudby, jak je pro něj typické: „Co tvůrčí rozkoší naplňuje lidového skladatele, je to, že zmáhá dvojitý příval plného myšlení: slovesného a tónového.“<sup>60</sup> Dokladem hluboké znalosti procesu a prostředí lidové tvorby jsou například tyto věty: „Myslím, že je jisté, že jeden a tentýž skladatel lidový nesložil mnoho písní... potřeboval značek rozlišovacích: písma, notace: Lidový skladatel not nepotřeboval...Co jsem hudců znal, nikdo z nich písně neskládal.“<sup>61</sup> Svérázným grafickým způsobem Janáček charakterizuje spojitost a v podstatě neoddělitelnost tónových výšek, barvy (tedy i instrumentace), rytmu, tempa a dynamiky; to vše na formě lidové písně mu vytváří tektonické zákonitosti: „...S výřечností (A) mnohdy zápasím – ale v málokterých případech vím, že můj hlas stoupá neb klesá. Ve slově zpívaném (v písni) vniká plně do vědomí T-ón; za ním světélkuje V-ěc; artikulace v slabice vyvoluje si zvláště samohlásky. Citová vlna zbarvuje se předmětným citem tónovým; kochá se jeho libozvučností, dýše shluky tónovými (intervally, akordy). Vleklejším uvědomováním tónů vyzdvihují se plochy časové, jich vzájemný poměr:

---

<sup>58</sup> Janáček Leoš, *Fejetony z Lidových novin*, s. 217.

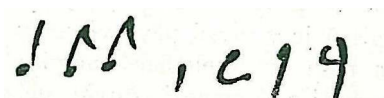
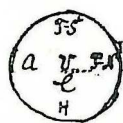
<sup>59</sup> Janáček Leoš, *Fejetony*, s. 227.

<sup>60</sup> Janáček Leoš, *Fejetony*, s. 226.

<sup>61</sup> Janáček Leoš, *Fejetony*, s. 226–227.



*rytmika*. Stejně jsou složky slova v mluvě i ve zpěvu. Zbývá jen zkoumat, kdy nabývá vrchu ve vědomí T-ón. Ve spojitosti všech součástek slova – obzvláště A-rtikulace s V-ěcí, C-itu s T-ónem – v plastickém obrazu vyjasnění neb ztemnění jich, je T-ón – Š-um již v mžiku jedné vteřiny co do své barvy, výšky, délky tak jistý, nekolísavý, určitý, pevný, srozumitelný, že udrží se tradicí i věky.“<sup>62</sup>



Ukázka Janáčkových grafických schémat z knihy *Fejetony z Lidových novin*

---

<sup>62</sup> *Fejetony*, s. 224.

Zdůrazňování důležitosti barvy tónu, solitérní instrumentace bez ohledu na velikost nástrojového aparátu, prosazovali již impresionisté. Janáček svoje zkušenosti s úsporností a sóničností instrumentace moravské lidové hudby konfrontoval právě se „zvuky ulice“ a psychologickým účinkem krátkých motivů (či dokonce pouze jednoho tónu) v Charpentierově opeře *Louise*: „Jediný tón, stálý, jako napíchnutý, svědčí o *bedlivém pozorování*, ostražitě myslí, o vědomí, plném dojmů zažitých, připamatovaných. I tebe, včelko, do konservatoře? Neučil se u tebe Charpentier účinu *jediného* tónu v *Louise*?“<sup>63</sup> Tento fejeton je ze září 1919, ale například již v lednu 1896 napsal Janáček ve své kritice na první provedení Čajkovského *Pikové dámy* v brněnském českém divadle tato slova (týkající se situace, kdy se Heřman z milostného dopisu dozví, jak se dostat do domu staré hraběnky): „Hudba hrůzy! Trhaná, úryvkovitá – bez těsně svázané velké melodie. Orchester nadhazuje po všech svých stranách jen těžké, pichlavé tóny... Na př.: čtyři tóny třesou se současně v účinu stísněném, mlhavém, šedém: ostře vypíchnou v toto pozadí vlnu melodickou o malé sekundě níže a zmenšené kvartě výše, která pozmění netušeně celý základ harmonický v těsně svázaný spoj tří čtyřzvuků...“<sup>64</sup>

Janáček tedy vždy velice ostře vnímal souvislosti instrumentace s melodií, harmonií a rytmem; chápal jak úzce a organicky ústrojně jsou všechny složky spojeny v tektonickou jednotu, i když ještě tímto způsobem v 90. letech naplno sám netvořil. Ve fejetonu z listopadu 1894 vyjadřuje zase nutnost nazírání na harmonii v kontextu vztahu s rytmem a formou takto: „Proto veškerá theorie o spojích souzvuků bez bedlivého ohledu na rytmickou úpravu jest chudou, neúplnou.“<sup>65</sup> Janáčková osobitá hudební terminologie, kterou používá nejen ve svých fejetonech a člancích, ale i ve svém hudebně-teoretickém díle, jakým je například jeho nauka o harmonii<sup>66</sup>, je opět velmi originální a kvůli své pojmové výlučnosti zřejmě nepřenositelná do univerzálního kontextu (například termíny „pacit“, „spletna“ aj.). Když Janáček, jak známo z čilé korespondence ve dvacátých letech s ředitelem nakladatelství Universal Edition ve Vídni Emilem Hertzkou, svou učebnici harmonie opakovaně (a marně) tomuto nakladatelství nabízel, narážel právě na tuto nepřenositelnost. Přesto musíme jen obdivovat komplexnost

---

<sup>63</sup> *Fejetony*, s. 215.

<sup>64</sup> *Fejetony*, s. 211.

<sup>65</sup> *Fejetony*, s. 209.

<sup>66</sup> Janáček Leoš, *Hudebněteoretické dílo 2, Úplná nauka o harmonii*, editor Zdeněk Blažek, Editio Supraphon, Praha, 1974.

Janáčková způsobu myšlení v době (a dávno před ní), kdy i Schönberg ve své *Harmonielehre* uvažoval o akordických spojích čistě jen v rovině harmonie.

Janáčkovu uvažování v rovině hudební psychologie souvisí s nadšením pro Helmholtzovo a Wundtovo dílo a celkově i pro exaktnost německé vědy. Opět tu nalézáme paralely mezi hudební psychologií, fyziologií a instrumentací: „*Theorii základných tónů souzvuků třeba tu uhnouti pravdivé theorii nejsilnějších tónů...* Nejvíce jsou si vědomi ohromného vlivu zesilování skladatelé orchestrální: vycit'ují, jak rozvážití sílu po všech částech souzvuku. Zajímavě tu sledovati, jak ve skladbách zesilují tu část v souzvuku, jíž vyniknou pevné, stabilní formy. Konturám, jež příliš směle se vypínají, s citlivými obraty, těm ulehčují, neobtěžkávají je zesílením.“<sup>67</sup> Janáček se otázkám hudební psychologie vůbec soustavně věnoval jako málokterý světový skladatel. Vyvrcholením těchto jeho snah je rozsáhlá studie *O průběhu duševní práce skladatelské*<sup>68</sup>, v níž se opět na základě svérázných subjektivních soudů snaží dospět k jakési vědecké metodice.

Janáčková dlouhodobá posedlost časem a z toho vyplývajícím rytmickým členěním hudební struktury je pověstná a byla v posledních dvaceti letech podpořena neustálým měřením hudby a mluvy pomocí Hippova chronoskopu, který Janáček nosil často s sebou. Dokonce i ve své promoční řeči používá obraty jako například: „... Živelnější je absolutní čas; již v akordu 1/10 v vhání krev do tváře, v rytmech i 1/20.000 m je výbušnou...“.<sup>69</sup> Ve fejetonu z dubna 1918 zase uvádí údaj „...úbytek čistých tónů o třiastaosmdesát šest tisícin (0.386) vteřiny v proběhlém čase 3.66 vteřiny...“. Janáček tu opět mísí různé sféry, tentokrát ornamentiku tónových výšek s časovými proporcemi: „Což lze lpěti na nápěvku mluvy a nepoodhrnout záclonu, za kterou se rodí? Vyjde z úst jako z lisu obrazec vypuklý na zlatém penízi. Třeba nám brát celý peníz pravého zlata: *nevybereš jen jeho vypuklou ozdobu*. Z jednoho kovu je tato melodie vypuklá s plochou a okrajem; tak srostlý je nápěvek slova se vším obsahem našeho vědomí, tak spoluuhnětený je s odleskem vnitřního života mluvícího člověka a s odleskem prostředí, ve kterém vysloveno. Rozměřme peníz v pásma vteřinová. Do jednoho zasáhne snad jen *kousek zatáčky* obrazce; zbylá plocha pásma, třpytící se snad leskem šlehnutí oka neb vpitého polibku, nepropustila do vědomí než *onen jediný tón*

---

<sup>67</sup> Fejetony, s. 202–203.

<sup>68</sup> Janáček Leoš, *O průběhu duševní práce skladatelské*, In: *Hlídka XXXIII*, 1916.

<sup>69</sup> Viz pozn. č. 51

obrazce. V sousedním vteřinovém pásmu již to zvoní tóny; minou tři vteřiny, a shlédneš zakončený vypuklý obraz na zlatém penízi, uslyšíš slovo až do konce, do posledního tónu.“<sup>70</sup>

Extrémním dokladem této posedlosti měřením času je jakási tabulka, v níž Janáček (opět za pomoci Hippova chronoskopu) měřil délku hlásek v jednoslabičných slovech:

#### Artiklace *jedné* hlásky v slabice

o <i>dvou</i> hláskách (ne) trvá . . .	0.00068 minuty, v slabice
o <i>třech</i> hláskách (trs) . . .	0.000316 minuty,
o <i>čtyřech</i> hláskách (strč) . . .	0.000256 minuty,
o <i>pěti</i> hláskách (vřesk) . . .	0.00008 minuty,
o <i>šesti</i> hláskách (schnout) . . .	0.00004 minuty.

K tomuto svéráznému aktu měření, který prováděl Janáček osobně pomocí Hippova chronoskopu na mistrovské škole skladby v Brně, připojuje ještě toto resumé: „Jistě je nápadné zrychlování v artikulaci. *Čím více hlásek se pojí ve slabiku, tím rychleji se vyslovují.*“<sup>71</sup> V jiném fejetonu z května 1922 nalezneme sondu téměř „sociologickou“: při měření a zapisování nápěvku mluvy pěnkvavy, vysvětluje Janáček devítivteřinovou prodlevu mezi jejími jednotlivými zpěvy jednak únavou, jednak závislostí na prostředí, v němž se „subjekt“ – pěnkvava, pohybuje. A připojuje: „Závislost těch dob, 2.5 vt. zpěvu – 9 vt. oddechu, je zřejmá. Je to závislost dějů t. zv. složitých reakcí. Vztahu takových dob říká se *rytem, sčasovka*. V jedné chvíli společného rytmu 2.5:9 vt. byl jsem zajedno s pěnkvavkou; v druhé chvíli žil člověk lidsky a pták po ptáčí. Je nesporná závislost naše na okolí, prostředí – milieu.“<sup>72</sup>

Ve fejetonu z dubna 1925 Janáček opět rozvíjí toto „své“ téma, tj. zaujetí rychlostí, spádem a frázováním řeči: „Slabika! Jak by byla živou buňkou. Kmenová – vbodnuta ve věky; příponové, předložkové – jak by se dívaly na naše časy, viděly a hmataly náš krásný

---

<sup>70</sup> *Fejetony*, s. 146–148.

<sup>71</sup> *Fejetony*, s. 134.

<sup>72</sup> *Fejetony*, s. 118.

svět a život! Je jak akord v sluchu nehudebníkově: *splynulinou zamženu, jednotnou.*<sup>73</sup> Tyto jednotlivosti jsou ovšem zasazeny do souvislostí a vztáhnuty ke kontextu: „Na času skutečném (absolutním) nezáleží; dnes tak dlouho, zítra déle s rozkoší se tato stopa houpá v času, ba jako v závratí, zapomenutí, visí někdy nad tůní časovou.“<sup>74</sup> V témže fejetonu přináší tato stanoviska k barvě tónu: „*Pravá stopa* je barva tónová (hlásková), rozestřená buď na akusticky čistém tónu, neb na šumu z tónů. Je vložena psychologicky v průběh tvořivý do fáze apercepční. Nelze ji minout ani v zanícené práci básnické ... A když sluníčko jí okraje ozlatí, když zrudne červánky, když zhoustne a duha svůj malovaný most přes ni klene! Jaká to nádhera barev! Rozplývá se vánkem a v měsíční záři úzkostí bledne. Je nevázána; pluje na obloze krásné poezie *prózou*. Proto jsem se takové držel v Její pastorkyni, v Broučkových výletech, v Káti Kabanové, a snad mi uvolní rozmach i na 300 let Eliany Marty. Douška. I mé ostatní motivy skáčou rovnou do partitury, neopouštějí nástroj, nejsou olakovány instrumentací!“<sup>75</sup>

## 2.4 Janáčkovská instrumentace v dobovém i současném kontextu, střet s provozovací praxí

Janáčkova věta o nástrojovém „olakování motivů“ snad nejlépe vystihuje jeho celkový postoj k instrumentaci, kterou chápe jako maximálně reálné a přitom úsporné vyjádření svých konkrétních představ. Ve vrcholných dílech u něj použití každého nástroje slouží dramatickému celku a nikoli třeba efektní nebo „krásně“ znějící faktuře romanticko-impresionistického zvukového ideálu. Tedy nikoli ornamentální idea jakéhosi obecného orchestrálního tělesa, nýbrž orchestr a tedy i výsledný zvuk uzpůsobený konkrétnímu dílu a konkrétní situaci. Janáčkovým zvukovým souputníkem je určitě Musorgskij, nikoli Rimskij-Korsakov a spíše Debussy nežli Ravel. Právě k Musorgskému ostatně přirovnává Tyrrel Janáčkovu zvukovou představu.<sup>76</sup> Podobně jako byla Musorgského instrumentace ve své době považována za neumělou ve srovnání s jiskřivou a exotickou orchestrací Rimského-

---

<sup>73</sup> Fejetony, s. 89.

<sup>74</sup> Fejetony, s. 91.

<sup>75</sup> Fejetony, s. 92.

<sup>76</sup> Tyrrel, s. 144.

Korsakova, i Janáček „nesplňoval“ kritéria dobového a v českém prostředí bohužel dost konzervativního pozdně romantického zvukového ideálu. Proto se Janáček musel až do dvacátých let potýkat s dobovými názory dirigentů, kritiků i kolegů skladatelů, že to či ono „nezní“, nebo že takhle se prostě pro určité nástroje „nepíše“. Neblaze památelné (a bohužel v českém divadelním provozu většinou stále ještě neodstraněné) jsou Kovařovicovy a Talichovy zásahy v *Její pastorkyni* a *Káti Kabanové* ve smyslu nahrazení původních Janáčkových originálních zvukových představ dobovými klišé („Kovařovicův“ činil místo původních trombónů v závěru opery *Její pastorkyňa*). Tyrrel tyto zásahy přirovnává opět k Musorgskému a k „přeinstrumentování“ jeho partitur Rimským-Korsakovem a později Šostakovičem.<sup>77</sup> Dnes se ovšem Musorgskij uvádí ve velké většině v původních verzích a u Janáčka je tentýž trend v západní Evropě a v USA (především díky dirigentu Ch. Mackerrasovi a právě Tyrrelovi) považován za jediný správný.

Nutno ovšem spravedlivě zhodnotit, že malá část těchto „dirigentských“ vstupů a škrtnů do Janáčkových partitur mohla být oprávněná buď z hlediska tehdejších hráčských i technických možností nástrojů nebo vyloženého překrytí slabšího nástroje či více nástrojů (pojatých přitom sólově) silnějším nástrojem nebo sekcí. První důvod už ve velké většině případů dnes není aktuální – Tyrrel píše o tom, jak part kontrabasů v *Káti Kabanové* (který je napsán ve vysokých polohách) zprvu rozdělil do violoncell právě kvůli technickým obtížím.<sup>78</sup> Mezitím ovšem technika hry na kontrabas prodělala prudký vývoj a dobří orchestrální hráči nyní zvládají part bez obtíží. Druhý důvod, totiž překrytí slabšího nástroje silnějším, je podle Tyrrela v případě studiových nahrávek možné většinou vždy technicky vyřešit. Částečným problémem tedy zůstává, jak řešit tato nástrojová překrytí přímo v divadelním provozu, kde někdy není technicky možné nástroje zesílit pomocí mikrofonu. I v těchto případech ovšem spekuluje Tyrrel o tom, že snad někdy přijde doba a dirigent s dostatkem kuráže umístí k nástrojům či přímo na nástroje diskrétní mikrofon. Zdá se, že i tento problém je dnes bez obtíží řešitelný – Tyrrelova studie je z roku 1983 a velikost i technické možnosti dnešních mikrofonů jsou vývojově nesrovnatelně dál.

---

<sup>77</sup> Tyrrel, s. 144.

<sup>78</sup> Tyrrel, s. 149.

## 2.5 Specifické postavení violy d'amour v díle Leoše Janáčka

Viola d'amour (také d'amore) je nástroj, který byl velmi populární hlavně v 17. a 18. století. Tento nástroj s pozoruhodnou historií byl v minulosti oblíben zejména kvůli svému mimořádně jemnému, zpěvnému tónu, který je ovšem dynamicky slabší než tón houslí nebo violy. S vývojovou linií houslí nebo viol má společného jen velmi málo. Původ vzniku violy d'amour vykazuje jasné vlivy Blízkého Východu a indických chordofonů. Nástroj je totiž v evropském prostředí jedinečný tím, že kromě 7 strun, na něž se hraje, má ještě 7 souznějících (rezonančních) strun. Celkový počet strun může kolísat, většinou je jich 9–16. Ladění violy d'amour bylo také proměnlivé, většinou se přizpůsobovalo konkrétním skladbám. Viola d'amour byla hojně používána hlavně v druhé polovině 18. století, mezi uznávané virtuózy na tento nástroj patřil například Carl Stamitz. Existoval i celý velký koncertní repertoár pro violu d'amour, který se nyní většinou hraje na běžnou violu nebo violoncello, což jsou pochopitelně zcela rozdílné nástroje. V 19. století je viola d'amour ještě poměrně dosti často využívána ve francouzském a italském prostředí. Psal pro ni Meyerbeer, Berlioz, Charpentier, Puccini a jiní skladatelé, většinou však byla již používána kvůli svému sladce jemnému zvuku pouze jako barevný efekt, protože se mezitím pozapomnělo na její akordické možnosti i na zvuk souznějících strun.

Janáček se poprvé s violou d'amour setkal již na začátku osmdesátých let 19. století právě prostřednictvím francouzské hudby, ovšem spíše teoreticky, když se obecně zabýval instrumentací. Důkladně se s jejím zvukem seznámil až v roce 1903 v souvislosti s návštěvou pražského provedení Charpentierovy opery *Louise* (viz výše). Od tohoto nadšení pro zvuk nástroje se odvíjí Janáčkovy zamýšlené použití violy d'amour v opeře *Osud* (1903–1906). V partituře opery ani v rukopise ovšem takovýto part nenajdeme, pouze pasáže dvou sólových viol.<sup>79</sup> To měly být původně violy d'amour, Janáček však zřejmě po odhadnutí dynamických možností nástroje svůj záměr přehodnotil. Další výskyty violy d'amour jsou v operách *Výlety páně Broučkovy* (1908–1917), *Káťa Kabanová* (1921) a *Věc Makropulos* (1923–1925), v symfonii *Dunaj* (1923–1925), ve scénické hudbě *Schluck und Jau* (1928) a samozřejmě hlavně ve 2. smyčcovém kvartetu *Listy důvěrné*. Viola d'amour je ovšem přítomná i v řadě fragmentů a skic, v některých případech Janáček ze svých záměrů ustoupil a nahradil

---

<sup>79</sup> Tyrrel, s. 156.

zamýšlenou violu d'amour sekcí viol. Tak tomu bylo například ve III. větě *Sinfonietta* (1926), kde byl part sólové violy d'amour nahrazen sekcí viol. Tato přehodnocení vyplývala jednak ze zvukových možností nástroje, ale hlavně z technických potíží se sháněním hráčů i nástroje, jež by vždy nastaly při každém provádění. Viola d'amour nebyla a dodnes není běžně dostupným nástrojem a už vůbec ne součástí běžného orchestru.

Lze konstatovat, že způsob, jakým Janáček používá violu d'amour není možné generalizovat, někdy dokonce není možné určit, zda se jedná o sólový part či o více nástrojů. Je pravděpodobné, že v počátcích neměl zřejmě ani přesnou představu o instrumentálních možnostech tohoto nástroje, což bylo snadno pochopitelné těžkou dostupností nástroje. Většinou všechna místa, kde se viola d'amour u Janáčka vyskytuje lze nahradit běžnou violou nebo sekcí viol, což se také (bohužel) obvykle dělá. Přesto se jedná pochopitelně o zcela jiný nástroj, takže výsledná zvuková realita i u obecně známých Janáčkových děl může být dosti odlišná. To platí pochopitelně nejvíce pro 2. *smyčcový kvartet Listy důvěrné*. Na druhé straně je zřejmé, že on sám si obtížnost provedení svého požadavku uvědomoval a zřejmě si i připouštěl fakt, že ho na viole d'amour kromě zvuku nejvíce inspiruje její název. Violou d'amour byl Janáček fascinován až do své smrti, jak o tom svědčí v jeho korespondenci asociování nástroje s momentálními ženskými objekty svých milostných vzplanutí – ať už se jednalo o Kamilu Urválkovou (*Osud*), Gabrielu Horvátovou (*Její pastorkyňa*) a v posledním desetiletí zejména Kamilu Stösslovou (*Káťa Kabanová* a 2. *smyčcový kvartet Listy důvěrné*).



Ukázka z autografu 2. *smyčcového kvartetu Listy důvěrné*



## 3 Akordeon v opeře *Julietta* Bohuslava Martinů

### 3.1 Úvodem

Jedno z nejvýznačnějších děl Bohuslava Martinů, opera *Julietta*<sup>80</sup>, H. 253<sup>81</sup> má natolik pozoruhodnou genezi, že stojí za to připomenout si alespoň některá základní fakta. Martinů se vlastně poprvé představoval veřejnosti celovečerním operním dílem takového rozsahu, navíc s takto symfonicky pojatou koncepcí orchestru. Zásadní byla také již volba námětu, jímž se stala Neveuxova divadelní hra, podle které si Martinů vytvořil vlastní české libreto.<sup>82</sup> Výběru takto „šťastné“ předlohy ovšem předcházelo období vstřebávání nejrůznějších proudů v umění dvacátých let a – někdy i urputné – hledání vlastního vyjadřovacího jazyka.

Martinů již od svého příchodu do Paříže v roce 1923 (z původně několikaměsíčního stipendia ke studiu skladby u Alberta Roussela se nakonec stalo 17 let) přicházel do styku s množstvím stylů, směrů a osobností. Kromě samotných hudebních podnětů – klasické hudby z celé Evropy, kabaretů, šansonů, amerického jazzu atd. – byl pro něj podstatný styk s literárními směry, styk s malíři a umělci ze všech oborů. Tato pluralita podnětů se u Martinů přetavila ve velkou snahu či přímo chuť experimentovat a vyzkoušet si různé styly, komponovat na dadaistické a surrealistické texty.

---

<sup>80</sup> Předlohou pro operu byla divadelní hra Georgette Neveuxe (1900–1983) *Juliette ou la Clé des Songes*, jež měla premiéru v pařížském divadle Théâtre de l’Avenue v roce 1930. V Martinů autografu je opera nadepsána: *Juliette. Snář*. V českém prostředí i jinde ve světě se poté opera uváděla v různých obměnách původního názvu; např. při premiéře 16. března 1938 v pražském Národním divadle stálo v programu *Juliette, aneb snář*. Tyto obměny názvu a zejména oscilace mezi francouzským *Juliette* a počeštěným *Julietta* mají hlubší důvody než by se mohlo zdát. Souvisí jak se skladatelovým „životním“ postojem ke svému dílu, ke kterému se neustále vracel a obměňoval je, tak například s překladem Jindřicha Hořejšího. Dalším důvodem byla tendence (snad ještě obrozenecká) ve 20. a 30. letech v Československu počešťovat cizí vlastní jména. Před premiérou píše sám Martinů režisérovi Jindřichu Honzlovi o možnosti počeštění jmen některých postav – místo Juliette Julie nebo Julinka, místo Michel Michal atd. V našem textu se budeme držet převažující tendence v českém prostředí, a proto používáme pro operu název *Julietta*.

<sup>81</sup> Pořadové číslo díla podle: Halbreich Harry, *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, Schott, Mainz 2007, 2. revidované vydání, s. 163.

<sup>82</sup> Martinů se k textu libreta i k partituře během dalších dvaceti let vícekrát vrátil. Naposledy nedlouho před smrtí, kdy vepisoval do klavírního výtahu vlastní francouzskou verzi svého původního českého libreta. Viz dále v textu.

Jako skladatel byl Martinů v řadě kritik z dvacátých a třicátých let v Československu i ve Francii spojován s různými styly a někdy doslova obviňován z epigonství ať už šlo o impresionismus a Debussyho nebo o neoklasicismus a Stravinského. Z dnešního pohledu hudební vědy je jasné, že Martinů byl vystaven silnému vlivu zejména Stravinského, což ostatně ani sám nikdy nepopíral a byl naopak jeho nadšeným obdivovatelem. Stejně tak je ale nepopíratelné, že v době příchodu do Paříže bylo Martinů 33 let a měl za sebou již řadu pozoruhodných děl. Jak soudí Theo Hirsbrunner<sup>83</sup>, Martinů nebyl nikdy jeho epigonem, ani ve své nejranější pařížské fázi. Podle Hirsbrunnera orchestrální dílo *Halftime* (1924) vykazuje vlivy Stravinského a přesto zůstává samostatným dílem, které mohlo vzejít jenom od českého skladatele, kterým Martinů ve své podstatě vždy zůstal. Tehdejší reakce a hodnocení jeho originality zejména v Československu ovšem nebyly zdaleka tak pozitivní a proto Martinů v roce 1925 rozhořčeně píše v dopise svému příteli Stanislavu Novákovi: „Prosím Tě, říkej každému, koho potkáš, že můj balet o myších [Kdo je na světě nejmocnější] je starý tři roky, tedy [vzniklý] v době, kdy jsem nevěděl o Stravinském nic, jenom že napsal Petrušku, ale neznal jsem ho... Mně je to celkem jedno, ale že se dostanu do takové klece, jako byl impresionismus. Teď už se nikdo nezmíní o mém naprostém podlehnutí Debussymu, už jsem hned zase podlehl Stravinskému. To je totiž zrovna vedle sebe, že jo?“<sup>84</sup>

V *Juliectě* se však Martinů opět ke Stravinskému hlásí – téměř doslovný citát z úvodu Stravinského *Le Sacre du Printemps* se objevuje hned v úvodu opery. V jejím průběhu se pak ještě několikrát připomíná; většinou má navodit snovou nebo zneklidňující atmosféru, případně obojí.



Igor Stravinskij, *Le Sacre du Printemps*, úvod

<sup>83</sup> Hirsbrunner Theo, *Igor Stravinsky in Paris*, Laaber-Verlag, Laaber 1982, s. 179.

<sup>84</sup> Dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi z 7. 2. 1925, uloženo v Městském muzeu – Památníku Bohuslava Martinů v Poličce.

Porovnejme s úvodem *Julietty*:

*Poco Andante*

The image shows a page of a musical score for the introduction of the opera Julietta. The tempo is marked *Poco Andante*. The score is arranged in three systems. The first system features a piano (p) part with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, including a timpani part. The piano part is marked *meno f* and *f*. The second system continues the piano part, with dynamics *pp* and *pp*. A first ending bracket labeled '1' is present. The third system includes a violin part (*Viol. s.*) marked *f espr.*, a flute part (*Fl. Picc.*), and a cor Anglais part (*Cor. Trp.*) marked *mf* and *f*. The cor Anglais part includes the instruction *loco*.

Bohuslav Martinů, *Julietta*, úvod I. dějství, (klavírní výtah)

Další přímé souvislosti s recitativním pojetím zpěvních partů a obecně silnou inspiraci Debussyho operou *Pelléas et Mélisande* uvádí Ivana Rentsch ve své knize *Anklänge an die Avantgarde*<sup>85</sup>. Porovnejme ukázky obou oper:

116

MÉLISANDE à la fenêtre tandis qu'elle peigne ses cheveux dénoués  
*at the window combing her unbound hair*

Mes longs che - veux des - cent - dent jus - qu'àn seuil de la tour; Mes che - veux  
*My long, long hair it reaches to the foot of the tower; My hair is*

Modéré et librement

vous at - tendent tout le long de la tour, — Et tout le long du jour, Et tout le long du  
*waiting for you down the tower all the way, — And waiting all the day, And waiting all the*

jour.  
*day.*

Saint Daniel et Saint Mi - chel,  
*Saint Daniel and Saint Mi - chel,*

en retenant *rit.*

Saint Michel et Saint Rapha - ël,  
*Saint Michel and Saint Rapha - ël,*

Je suis née un di - man - che, — Un dimanche à mi -  
*I was born on a Sun - day, — On a Sun - day at*

Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, III. dějství, 1. obraz (klavírní výtah)

<sup>85</sup> Rentsch Ivana, *Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007, s. 234–235.

Juliette (hlas za scénou) *p* **Poco Andante**  
 Moje lá - ska v dál - ce se ztrá - la,  
 za širé mo - ře, té - to no - cí. *p* S návratem hvězdy na nebi, zda vrátí se, vrá - tí i moje lá - ska!  
**Poco moderato**  
 Dvě dámy (pod oknem) se otevrou a vyjde Juliette.  
*poco f* *f espress*

Julietta, I. dějství, 8. obraz, (klavírní výtah)

### 3.2 Martinů dadaistický a surrealistický

Jak je zřejmé z předchozího textu, Martinů nechtěl být nikdy spojován jen s jedním směrem nebo dokonce s jednou osobou a skutečně se jeho díla od počátku pobytu v Paříži vyznačují hledáním kompozičního stylu, výrazového jazyka i literárních předloh. Toto hledání pochopitelně souviselo i se zkoušením všech možných forem a žánrů. V té době komponuje jak komorní hudbu tak skladby pro velká obsazení; od klasických žánrů se dostává až k experimentům na pomezí baletu, divadla, filmu nebo pantomimy.

Pro takovéto experimenty je příznačný vznik například pěti pařížských baletů z let 1925–1927, které se vyznačují snahou zachytit pokaždé jiný svět a pokusit se pokaždé o nový přístup.<sup>86</sup> Baletní a taneční umění je a vždy bylo ve Francii důležitou a leckdy i nedílnou součástí celé divadelní tradice a zvláště ve dvacátém století nabývá na popularitě takového rozměru, že s ním jsou spojovány celé nové skladatelské styly. Francouzští a světoví skladatelé se v této době hojně věnují formě baletu, osobnosti spojené s tancem se z celého světa stahují do Paříže. Hvězdou předválečných i válečných let je tanečník Vaclav Nižinskij, jednou z vedoucích postav celého oboru a hybatelů v umění vůbec je Sergej Ďagilev, který se svým Ruským baletem podnítil vznik řady baletních experimentů, jak na poli tanečním, tak i hudebním. Není bez zajímavosti, že v roce 1929 doporučuje Paul Hindemith Ďagilevovi, který hledá skladatele pro nový balet, místo sebe Bohuslava Martinů. K žádné spolupráci s pravděpodobně nejznámějším „baletním principálem“ 20. století bohužel nedošlo, protože rok 1929 byl úmrtním rokem Sergeje Ďagileva.

„Všechny tyto výše zmíněné tendence v tvorbě Bohuslava Martinů odráží jeho obecnou snahu a touhu tvořit pro divadlo a konfrontovat své umění s textovými předlohami, které představují texty od velmi klasických až po texty dadaistické, surrealistické a absurdní. „Svého“ libretistu tehdy nachází v osobě francouzského dadaisty a surrealisty Ribemont-Dessaignese (opery *Slzy nože/Larmes de couteau*, *Tři přání/Trois souhaits*, *Den dobročinnosti/Le Jour de bonté* a balet *Šach králi/Échec au roi*) a později ve třicátých letech komponuje zásadní „surrealistickou“ operu *Julietta* na text Georgese Neveuxe.“<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Jedná se o balety *Vzpouza (La Révolt)*, *Motýl, který dupal (The butterfly that stamped)*, *Kuchyňská revue (La Revue de cuisine)*, a dva „mechanické balety“ *Natáčí se (On tourne)* a *Podivuhodný let (Le raid merveilleux)*.

<sup>87</sup> Velická Eva, *Bohuslav Martinů in Paris*, In: *Bohuslav Martinů Newsletter*, October-December 2005, vol.V/No3.

Již samotná premiéra Neveuxovy divadelní hry v Paříži působila jako některá ze zápletek Martinů oper. Publikum se rozdělilo na dva jasné tábory přívrženců a odpůrců kusu. Zásadně rozdílný pohled na věc šel dokonce až tak daleko, že rozhořčené slovní pokřiky a protesty jednoho tábora byly tím druhým považovány za součást hry. Martinů byl zcela unesen Neveuxovou navýsost charakteristickou snovou poetikou, jíž na rozdíl od podobně snového, náladového a lehce pesimisticky hořkého světa postav předchozího libretisty Ribemont-Dessaignede nechyběla vřelost a humánní poselství lidského rodu. Přestože je Martinů znám spíše jako velmi lehce tvořící autor, látka k *Juliettě* byla jeho – jak již bylo řečeno – životním tématem, jímž se s přestávkami zabýval v podstatě až do své smrti. Proto byl i průběh tvorby libreta, které si psal sám v češtině, provázen delšími časovými prodlevami a prací na jiných dílech. Tak se stalo, že Martinů oslovil Neveuxe dopisem až v červnu roku 1936: „Přečetl jsem znovu vaši hru *Julietta, aneb Snář* – a aniž bych věděl, jak se to stalo, vidím, že jsem zhudebnil první jednání.“<sup>88</sup> To svědčí o dvou skutečnostech: Martinů byl látkou Julietty natolik „pronásledován“, že hledal různé hudební i slovní způsoby jejího uchopení déle, než měl ve zvyku. A také: zcela bez Neveuxova vědomí zhudebnil podstatnou část jeho hry. Tento poněkud nekoncepční a autorsky nebezpečný přístup vyústil v kuriózní situaci, neboť Neveux mezitím svou hru přislíbil jinému autorovi (viz dále v textu).

Na první setkání s Bohuslavem Martinů vzpomíná Georges Neveux takto: „Nikdy nezapomenu na první setkání. Martinů byl již v té době proslulý. Sám Darius Milhaud mně o něm předtím vykládal jako o jednom z největších hudebníků naší doby. A tak jsem očekával slavnou osobnost. Byl jsem pak zcela překvapen, že jsem se octl před mužem tak nejpřímněji skromným, jakého jsem kdy potkal. Dlouhý, štíhlý, diskretní, a co okamžitě překvapilo, to byl pohled a jeho hlas. Trochu pomalý, trochu zpěvavý, uchovávací i ve franštině český přízvuk, který má tolik půvabu. Domnívám se, že mezi Bohuslavem Martinů a mnou vznikla okamžitá sympatie. Citlivost, kterou jsme vytušili pod jeho zdánlivým klidem, jeho vzácný půvab a jeho prostota – to vše pocházelo z jeho vlasti. Bydlel v klidné čtvrti nad jezírkem parku Montsouris. Očekával mne. Byl jsem spokojený a zároveň mrzutý. Spokojený samozřejmě, že se má hra líbila Martinů. Mrzutý, protože jsem obdržel několik dní předtím dopis od zástupce Kurta Weilla, skladatele *Žebrácké opery*, tlumočící mi žádost upravit *Juliettu* na hudební komedii. Dal jsem už zásadní souhlas a chystal jsem se říci Martinů, že má hra není volná. Neměl jsem však odvahu hned o tom mluvit. O půlnoci jsem však

---

<sup>88</sup> Šafránek Miloš (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, Editio Supraphon, Praha 1979, s. 251.

sestupoval po schodech domu hluboce rozrušen. Do světa *Julietty* jsem opravdu vstoupil nyní – ve svém životě poprvé. Martinů měl zjevně *Juliettu* rád a hru umocnil v půvabu a hloubce. Udělal z ní mistrovské dílo – a já jím byl přímo oslněn. Na druhý den jsem napsal americkému agentovi Kurta Weilla, že jde o nedorozumění a že má hra není volná.“<sup>89</sup>

Martinů měl štěstí; nestalo se mu to, co se přihodilo například Leoši Janáčkovi, který se ocitl v podobné situaci.<sup>90</sup> Bezprostředně po klíčovém Neveuxově souhlasu ke zhudebnění předlohy píše Martinů 12. června 1936 dopis Václavu Talichovi: „Připravuji novou operu... je to vlastně jakýsi bizarní sen... partie orchestrální je velmi rozvinutá a zahrál byste si pěkně s orchestrem; je to těžké a nemohl bych to svěřit nikomu jinému...“<sup>91</sup>

Premiéra *Julietty* se tedy konala v pražském Národním divadle 16. března 1938 pod taktovkou Václava Talicha (jehož si vlastně skladatel dopředu „vyžádal“) v režii Jindřicha Honzla. Nutno zmínit ještě alespoň, že scénografie se ujal František Muzika a v roli *Julietty* vystoupila vynikající pěvkyně Ota Horáková. Václav Talich své dojmy z nastudování a z premiéry shrnul slovy: „Sešel se tu v nadšené shodě ke spolupráci soubor, vedený krásným úsilím pokloniti se hluboce autoru i jeho dílu. Díky onomu vzácně družnému zaujetí jsme rukou společnou a nerozdílnou dosáhli nevšedního výsledku, který nesporně patří k nejradostnějším vzpomínkám mé operně dramatické činnosti.“<sup>92</sup> K úspěchu premiéry díla přispěla pochopitelně také vynikající režie Jindřicha Honzla a scéna jednoho z nejvýznamnějších českých malířů 20. století Františka Muziky, který dokonce z *Julietty* vzápětí vytěžil celou sérii obrazů. Premiérové publikum i kritika byli zajedno v pochvalném a nadšeném tónu. Operní zpracování Neveuxovy hry Bohuslavem Martinů zřejmě přineslo možná přesvědčivější poetiku než hra samotná, což ostatně nepochybně ani sám Georges Neveux.<sup>93</sup> Když byla totiž jeho hra v Praze ve třicátých letech uvedena, byla přijata s podobně

---

<sup>89</sup> Šafránek, *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 252.

<sup>90</sup> Při práci na opeře *Šárka* uvědomil Janáček autora předlohy Julia Zeyera až poté, když byla opera hotova. A Zeyer svůj souhlas k provozování díla nedal z různých důvodů; mimo jiné ovšem také proto, že si původně sliboval zhudebnění *Šárky* Dvořákem. Janáčková *Šárka* byla skutečně poprvé provedena až po Zeyerově smrti, v roce 1925 a tedy téměř 40 let po svém vzniku.

<sup>91</sup> Mihule Jaroslav, *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*, Editio Supraphon, Praha 1974, s. 89.

<sup>92</sup> Mihule, *Bohuslav Martinů*, s. 92.

<sup>93</sup> Šafránek Miloš, *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961, s. 196.



rozpolcenými reakcemi jako v Paříži.<sup>94</sup> Z tohoto hlediska tedy vůbec nebylo zaručeno příznivé přijetí opery u publika, dokonce se její uvedení mohlo jevit svým námětem jako provokativní. Svým způsobem mohlo tedy jít o poměrně riskantní počin. Uveďme nyní krátký příklad toho (komentář z pražského činoherního uvedení), co hudba někdy svou imaginativností vyřeší sama, což v činohře nemusí být vždy možné: „Jeden z největších českých herců té doby, Eduard Kohout, píše, že byl nesmírně roztrpčen, když na nějaký hlas shora (že hra není srozumitelná) musil režisér Frejka postavit na začátek postel „a položit mě do ní, aby bylo hned jasné, že se Michelovi všechno zdá; závěrečné odhalení tím ovšem ztratilo polovinu svého kouzla, které spočívalo v tom, že si divák pozvolna uvědomuje, že jde o sen...“<sup>95</sup>

Martinů se dostal látce tak „hluboko pod kůži“ také proto, že se jí intenzívně zabýval z literárního i psychologického hlediska. V klavírním výtahu *Julietty* rozvíjí zajímavou úvahu o snu a realitě – tedy o tématech, jež ho navýsost zajímala i v předchozích (a to nejen) jevištních dílech. Nikdy se mu však předtím (a zřejmě ani potom) nepodařilo setkat se s tak – jemu samému – blízkým světem a téměř ideálním, po zhudebnění přímo volajícím textem, jako v případě Neveuxovy hry. Martinů o *Juliettě* dále píše: „Celá hra je zoufalý boj opřít se o něco stabilního, o konkrétnost, o paměť, o vědomí, které je každým okamžikem podlamováno, převáděno do tragických situací, v nichž Michel bojuje o udržení své vlastní stability, o udržení svého zdravého rozumu. Podlehne-li, zůstane v tomto světě bez paměti, bez času, navždy.“<sup>96</sup>

Harry Halbreich píše o zcela zásadním a centrálním významu *Julietty* v rámci celého díla Martinů, o hledání „věčného ženství“, o citátech z *Julietty* v dalších dílech (např. ve III. větě z VI. symfonie takty 125–138 odpovídají taktům 45–58 pátého výstupu z II. dějství opery).<sup>97</sup> Halbreich také spojuje postavu Julietty s osobností mladé skladatelky Vítězslavy Kaprálové, jež má být jakousi předtuchou prchavého elementu ženství a věčné touhy. Skutečně to mohla být pouze předtucha – vztah Martinů a Kaprálové (na jeho osobní přímluvu vlastně získala i skladatelské stipendium v Paříži) totiž existoval až od léta 1937,

---

<sup>94</sup> Pražská činoherní premiéra (v překladu Jindřicha Hořejšího) se konala 13. října 1932 ve studiu Stavovského divadla pod názvem *Julie aneb Snář*.

<sup>95</sup> Mihule Jaroslav, In: booklet CD *Martinů, Julietta*, Supraphon Praha, 2002, s. 8.

<sup>96</sup> Šafránek Miloš (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, Editio Supraphon, Praha 1979, s. 253.

<sup>97</sup> Halbreich, s. 168.

kdy už byla opera dávno hotova. Podle Jaroslava Mihule se Martinů seznámil s Kaprálovou na jaře 1937, když vezl do Prahy Talichovi právě partituru *Julietty*.<sup>98</sup> Vzhledem k tomu, že se Martinů k *Juliettě* v posledních 20 letech svého života (a tedy po smrti Kaprálové, která zemřela v roce 1940) neustále vracel, lze brát tuto zpětnou projekci „Vitky“ Kaprálové do „své“ operní postavy za pravděpodobnou. Postava Julietty ve své prchavosti je však pro Martinů i jakýmsi symbolem životního hledání. Vrací se k ní vždy v rozhodujících okamžicích své dráhy – při emigraci do USA v roce 1941 i při svém přesunu do Švýcarska v padesátých letech. V roce 1958 píše v dopise, že *Julietta* je jediná věc, kterou by rád slyšel, než se „odebere mezi anděly.“<sup>99</sup> Co se týče oscilace mezi českým a francouzským názvem opery (viz úvod, pozn. č. 1), jako by se do ní promítalo i hledání vlasti a touhy po domově – zejména v posledních 20 letech života. Kruh francouzsko-českých vlivů se uzavírá v roce 1959, kdy téměř na smrtelném loži vepisuje Martinů do rukopisného klavírního výtahu další vlastní verzi libreta – tentokrát ve francouzštině.

---

<sup>98</sup> Mihule, *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*, s. 95.

<sup>99</sup> Mihule, booklet, s. 8.

### 3.3 Akordeon v *Juliettě*

#### Od charakteristiky prostředí přes motivickou, psychologickou a „sociální“ funkci k scénotvorným významům

V návaznosti na předchozí úvahy lze konstatovat, že *Julietta* je první Martinův opera s opravdovou „symfonickým“ zvukem, snad s výjimkou první Martinův opery *Voják a tanečnice*. *Julietta* je ovšem se svými dvěma a půl hodinami délky vůbec nejrozsáhlejší skladatelovo dílo. V partituře je předepsáno obsazení velkého symfonického orchestru s jasnou poznámkou: „akordeon za scénou“. Je zajímavé, že ne vždy se tento Martinův předpis dodržoval a dodržuje, například v londýnské inscenaci byl za scénou kromě akordeonu i lesní roh.<sup>100</sup> Také Harry Halbreich uvádí v soupisu obsazení *Julietty* poznámku „Akkordeon auf der Bühne“, tj. akordeon na scéně, což je pochopitelně značný posun od původního skladatelova záměru.<sup>101</sup> Pravděpodobně se jedná o záměnu předložky, ke které došlo u Halbreicha omylem. Martinův v partituře výslovně uvádí i v angličtině poznámku „accordion off stage“.

O významu akordeonu v *Juliettě* a o různých výkladech jeho funkce v opeře svědčí vzájemná korespondence Bohuslava Martinů s dirigentem Václavem Talichem a režisérem Jindřichem Honzlem. Vůbec první zmínka v tomto smyslu je z dopisu Martinů Talichovi z 25. 5. 1937: „Partie celesty a zvonkové hry v případě nedostatku místa v orchestru mohou být vypuštěny. Partie xylofonu je nutná. Piano (pianino) budiž umístěno před dirigentem v orchestru. V partituře schází partie harmoniky za scénou, což doplním při zkouškách v domluvě s hráčem.“<sup>102</sup> Poslední věta má zásadní význam, jak později uvidíme. V obsáhlém dopise ze 14. 10. 1937 podává zase Honzl Talichovi svůj výklad *Julietty* a rozepisuje se i o akordeonu: „Muž v okně (libretista mu říká: Muž s čapkou) – (I. jednání, 5 výstupů, II. jednání, 1 výstup) – bas. Jest to člověk, který má své vzpomínky v harmonice. Jakmile si začne hrát, vybavují se mu vzpomínky a hlas harmoniky vybavuje vzpomínky i lidem, kteří poslouchají. Ale jenom některým. Jiní s hrůzou utíkají, jakmile zaslechnou nástroj. Nazveme-li harmoniku jinak, řekneme, že je to prostředek, jak připomínat lidem jejich zážitky, dávat iluze, že je to – umění. Muž s harmonikou je tedy umělec. „Muž v okně“ – jak nazývá

---

<sup>100</sup> English National Opera, London Coliseum, sezóna 1979/80.

<sup>101</sup> Halbreich, s. 164.

<sup>102</sup> Šafránek, *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 257.

Martinů muže s harmonikou – má celý svůj rozum v harmonice a jí řeší také všechny životní situace. (Michel volá o pomoc. Když to „Muž v okně“ uslyší, začne hrát na harmoniku. Muž s helmou jej okřikuje, aby přestal. Jak může hrát, když někoho vraždí! Ale „Muž v okně“ odpovídá: Hraji právě proto!) Podle mého názoru by bylo nejlépe spojit Muže v okně s Obchodníkem se vzpomínkami. Muž v okně inspiruje totiž lidi vzpomínkami, které má v harmonice, a Obchodník se vzpomínkami (II. jednání – 1 výstup, barytonová partie) nabízí lidem vzpomínky ze svého vozíku, v němž má vybledlé fotografie, ustřižené kadeře, staré medailónky. Umí připomenout lidem večer v Seville, projížďku na italském jezeře, vzpomínku na pokojík v benátském hotelu s vyhlídkou na noční lagunu s tichými gondolami.“<sup>103</sup>

Honzl dále ve svém výkladu *Julietty* dodává: „Chceme-li pochopit celek snu, chceme-li sen vyložit, musíme dosazovat za snový les, za snové dveře, za snový revolver jiné věci a musíme hledat mezi nimi. Chceme-li pochopit význam snu, musíme najít klíč snových symbolů (musíme každý otevřít svůj Snář) – tj. musíme najít způsob, kterým bychom dosazovali za osoby a věci, které dávají celku snového příběhu smysl. Osoby a jejich charakterů se pohybují neustále mezi póly tohoto paradoxu: být zcela skutečným ve vnějším projevu (prodavačka ryb je skutečně jen prodavačkou z marseillského trhu) – ale být současně zcela fantastickým v tom, co ožívuje celek postavy a co mu dává význam... Tento paradox nás vede neustále k tomu, abychom hledali klíč k výkladu, abychom si vyložili smysl dvou rybek, smysl výstřelu z revolveru, smysl hry na harmoniku, smysl jeskyně a studánky atd.“<sup>104</sup>

Akordeon v *Juliettě* tedy není pouhým nástrojem v orchestru či zvukovým ozvláštňením, ale přebírá různé divadelní funkce, které si různě vykládali inscenátoři i skladatel. Skladatelovo pojetí a koncepci můžeme dobře sledovat na jeho autografu, kdy v příslušných scénách s akordeonem dochází – z filologického hlediska – k zajímavým postupům, včetně přelepů. Do jaké míry byly tyto zásahy motivovány koncepcí akordeonu a do jaké míry vycházely z možných požadavků dirigenta premiéry Václava Talicha je otázkou pro editory a hudební filology. Pro zamyšlení se nad funkcí a smyslem použití akordeonu, jak je to cílem této práce, si uvedeme ukázky autografu, bez toho abychom zkoumali význam přelepů a jednotlivých textových vrstev.

---

<sup>103</sup> Šafránek, *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 264–265.

<sup>104</sup> Honzl Jindřich, *K inscenaci Julietty neboli snáře*, In: *Národní divadlo XV*, 1937–38, č. 8.

3620 \* *Jan Jan Jan*

Sm. Arab  
M. traba

Play down the accordion!  
Zahraj jim na harmoniku!  
Vše se to nemůže slyšet!

19) *proje harmonika na vednou!*

Behind the scenes an accordion plays 6 bass in 2/4 time.

The accordion plays.

2/4  
2/4

Ukázka prvního vstupu akordeonu v operě *Julietta*, autograf partitury, uloženo v Národním divadle v Praze, v digitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů

Druhý vstup akordeonu krátce nato opět evokuje situaci snu a vzpomínek. Třetí scéna, ve které se objevuje akordeon, představuje naopak značný významový posun oproti předchozím dvěma. Akordeon se tu představuje jako jakýsi znak, rušivý element, něco v podstatě nepříjemného. Toto můžeme sledovat v dialogu ze IV. scény I. dějství:

**Muž v okně:**

Tobě nevadí hluk tohoto nástroje?

**Malý Arab:**

Ne! Hrej ještě! Mám to rád!

**Muž v okně:**

Když hraji, vzpomínky se mi vrací... ale ne všechny, ne všechny!

*Muž hraje.*

**Malý Arab:**

A mně také! Hrej ještě!

*Každý ve svých vzpomínkách, neposlouchají se navzájem.*

V autografu partitury je jasně Martinů rukou napsáno „hluk tohoto nástroje“, přičemž slovo hluk je přeškrtnuto (pravděpodobně Talichem) a tužkou přepsáno na „zvuk“. Také v české nahrávce z roku 1964<sup>105</sup> zpěvák zpívá „...zvuk tohoto nástroje...“, zatímco v libretu bookletu je ponecháno slovo „hluk“. Kdy k této změně došlo a proč není alespoň zachována koncepčnost ve změně jak interpretace, tak i libreta – to je otázka k dalšímu bádání. Záměna slov nicméně může cosi vypovídat o chápání funkce akordeonu v celé opeře, v tomto případě ovšem ze strany dirigenta. Ve všech třech vstupech akordeonu tedy můžeme obecně spatřovat evokaci vzpomínek či vyvolání dávné i nedávné minulosti, přičemž vše splývá dohromady a nelze dokonce rozlišit své vlastní vzpomínky od vzpomínek někoho jiného. (Jak již bylo výše řečeno, celá Neveuxova hra je na tomto bezčasí založena.) V prvních dvou vstupech jde spíše o jakousi obecnou charakteristiku prostředí, neboť posluchač-divák zatím neví, proč je

---

<sup>105</sup> CD Bohuslav Martinů, *Julietta*, Supraphon, Praha 2002, reedice nahrávky z roku 1964.

akordeon takto použit. Ve třetím vstupu už je akordeon přímo hybatelem děje, je dáno jasně na srozuměnou, že právě akordeon slouží k tomu, aby vyvolal minulost a s ní dobré i špatné vzpomínky. Naznačuje se tu tedy i jakási manipulace jedince ve společnosti? Právě pomocí akordeonu? A lze funkci akordeonu v opeře vykládat expresionisticky, existenciálně, s až „kafkovskou“ atmosférou? Martinů sám byl pod vlivem francouzského prostředí a chápal souvislosti i kulisy „své“ *Julietty* spíše surrealisticky a poetisticky (o Neveuxovi ani nemluvě). Přes to všechno udělala na Martinů velký dojem premiéra *Julietty* ve Wiesbadenu lednu 1959. A tato inscenace se rozhodně nedržela francouzsko-české surrealistické linie. Naopak – zcela rezignovala na snovost ve scénickém vyjádření například scény a kostýmů a vybudovala zcela expresionistickou vizi v duchu existenciální tíže. Halbreich píše dokonce o dusné až těžkopádné inscenaci, která byla v příkrém rozporu s čarovným impresionismem pražské premiéry.<sup>106</sup> Martinů píše v dopise Šafránkovi o wiesbadenském uvedení toto: „...oni totiž se vrhli na tu stránku surrealistickou a udělali z toho hned od počátku úplný sen, a sice terrific [strašlivý – M. O. Š.], děsivý, všechno jako kdyby plavalo ve vzduchu, v temnotách, kostýmy snové, tj. vlastně žádné, Julietta v temném obleku, no zkrátka něco úplně jiného, než jsem já očekával v domnění, že uvidím rekapitulaci Prahy. Teď je z toho drama, a sice na nůž, napětí je úžasné a drží po celé tři akty, spíše se stupňuje, ačkoli tam není chvilka oddechu. Je to zkrátka úplný Kafka, *Château* [Zámek – M. O. Š.], příšerně děsivý a fascinující. Dělal to velmi dobře, Michel byl skvělý jak zpěvák, tak i herec a chudák se tam natočil a potácel po scéně dvě hodiny, vše bylo bez barvy, i les, a účinek byl jedinečný. Úspěch byl senzační a já jsem byl asi 15krát vyvolán, lidi nechtěli z divadla. Ovšem já se teď pomalu vzpomínám z překvapení, neboť na tohle jsem připraven nebyl a byl jsem zklamán, když po oponě byla scéna temná a jenom na Michela pustili trochu reflektoru, ale ponenáhlu mne přesvědčili. Je to ovšem podivná historie, jak se muzika i na tuto koncepci hodí a přiléhá. No moc by ses divil.“<sup>107</sup>

Šafránkova odpověď zněla ve smyslu, že když je vynikající hudba, ani špatný režisér ji nemůže zničit, na což Martinů reagoval následovně: „Jsi rozhodně na omylu, když mluvíš o špatném režiséru a uvádíš příklad, jak sebesthorší režisér nemůže pokazit hudbu v *Kouzelné flétně*; příklad na to nepasuje, protože *Flétna* je dnes všeobecně známá, kdežto *Julietta* je úplně neznámá. Tedy asociace idejí u Flétny se stále vrací k něčemu, co je lety uznáno, i

---

<sup>106</sup> Halbreich, s. 171.

<sup>107</sup> Šafránek, *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 279.







V přechodu mezi 4. a 5. scénou I. dějství se objevuje akordeon počtvrté; opět ve funkci „vyvolavače“ vzpomínek:

**Muž v okně:**

... a jsem sám. – Ale proč? Ale proč?

**Malý Arab:**

Ne! Ne, to není ono!

**Muž v okně:**

Proč?

*Harmonika za scénou.*

## **SCÉNA V**

*Zprava vyjde muž s koloniální helmou. Jeho chování i celý způsob vyjadřování je velkopanské, nádherné.*

**Muž s helmou:**

Hej, pane hudebníku, prosím o trochu ticha!

V tomto vstupu je na první pohled patrné (také dále viz následující ukázka autografu), že je zcela jedinečný. Vůbec poprvé se zde objevuje konkrétní notový zápis akordeonu. Jedná se o 8 taktů, z toho 6 třídobých a 2 dvoudobé. Pokud by tedy platila premisa, že všechny vstupy akordeonu v opeře *Julietta* mají být stejné, (neboť onen part, který zmiňuje Martinů v dopise Talichovi – viz pozn. 23 – byl zatím pouze naznačen), dochází zde k rozporu, protože taktů není 6 ale 8. Navíc v prvním vstupu je jasně naznačeno 6 třídobých taktů a Martinů poznámka v angličtině „Behind the scenes an accordion plays 6 bars in Valse time“ – (viz ukázka prvního vstupu akordeonu). Zde se jedná o jasný rozpor s původním metrem Valsu v prvním vstupu akordeonu. Můžeme tedy pouze spekulovat, zda odchylka od třídobého taktu (v podstatě se jedná o mateník) má nějaký hlubší smysl Martinů chtěl záměrným narušením valsového metra v akordeonu naznačit, že se jedná o „chybný“ akt. To by vysvětlovalo i reakci postavy opery Malého Araba a jeho „...Ne, ne, to není ono!“ Toto místo je jedinou pasáží v celé opeře *Julietta*, kdy akordeon jako znak vzpomínek a vyvolání minulosti, funguje zároveň jako popíratel sebe sama. Zároveň je to důkaz, který jen

prohlubuje důležitost a sémiotický význam akordeonu jako jednoho z klíčových instrumentačních znaků celé opery.

The image shows a page of handwritten musical notation for an opera. The score includes vocal lines for Soprano (S. Arab) and Mezzo (MAN), and piano accompaniment for strings and harp. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns. The page is heavily annotated with blue and green ink, including dynamic markings like *mf*, *pp*, and *ppp*, and various symbols and lines. A large red circle highlights the word "Harmonika" in the piano part, with a diagonal line through it. Below this, the text "Accordione (off stage)" and "Harmonika (on stage)" is written. The word "Suzanna" is written in green ink at the bottom. The page number "39/45" is written in blue ink in the top right corner, and "54/2" is written in the middle right. The overall appearance is that of a working manuscript with significant editorial or performance-related markings.

Čtvrtý, „sémiotický“ vstup akordeonu, přechod mezi 4. a 5. scénou I. dějství



V 5. scéně I. dějství se akordeon objeví ještě jednou, tentokrát v dramaticky vyostřené situaci:

**Hlas Michelův v domě:**

Řekl jste mi, že je to hotel „U námořníka“! Zahod'te ten nůž! Pomoc, pomoc!  
Pomoc!

*Muž v okně začne zuřivě hrát na harmoniku.*

Ukázka dramaticky „zuřivého“ vstupu akordeonu v 5. scéně I. dějství

Téměř bezprostředně po „zuřivém“ vstupu akordeonu následuje 6. scéna I. dějství, která je pozoruhodná především tím, že akordeon je zde pouze zmíněn, aniž se na něj hraje:

## SCÉNA VI

*Vejde komisař.*

**Komisař:**

Co se děje, co se děje? Já jsem komisař!

**Muž s helmou:**

Nevím! Vůbec nevím!

**Muž v okně:**

Já nevím nic! Já si hraju na harmoniku!

**Komisař:**

Jen vzpomínejte! Vzpomínejte!

**Muž s helmou:**

Nevím nic!

**Muž v okně:**

Nevím nic!

Následující, tedy šestý vstup akordeonu, je spojen s úvodem 8. scény I. dějství. Tato situace je výjimečná především tím, že akordeon je jediným nástrojem přítomným v této scéně. Téměř dvouminutový úsek mluveného slova je na začátku doprovázen akordeonem, poté následuje mluvený text:

## SCÉNA VIII

*Starý i malý Arab se vrátí do domu. Zůstane Michel, muž s helmou a muž v okně.*

**Michel:**

Pánové, máte před sebou člověka úplně desorientovaného. Nebyl jsem nijak připraven na příhodu tak neočekávanou. Až to budu vypravovati svým známým, nikdo mi neuvěří ani slovo.

**Muž v okně:**

Nemýlím-li se, vy přicházíte z Varšavy, ne?

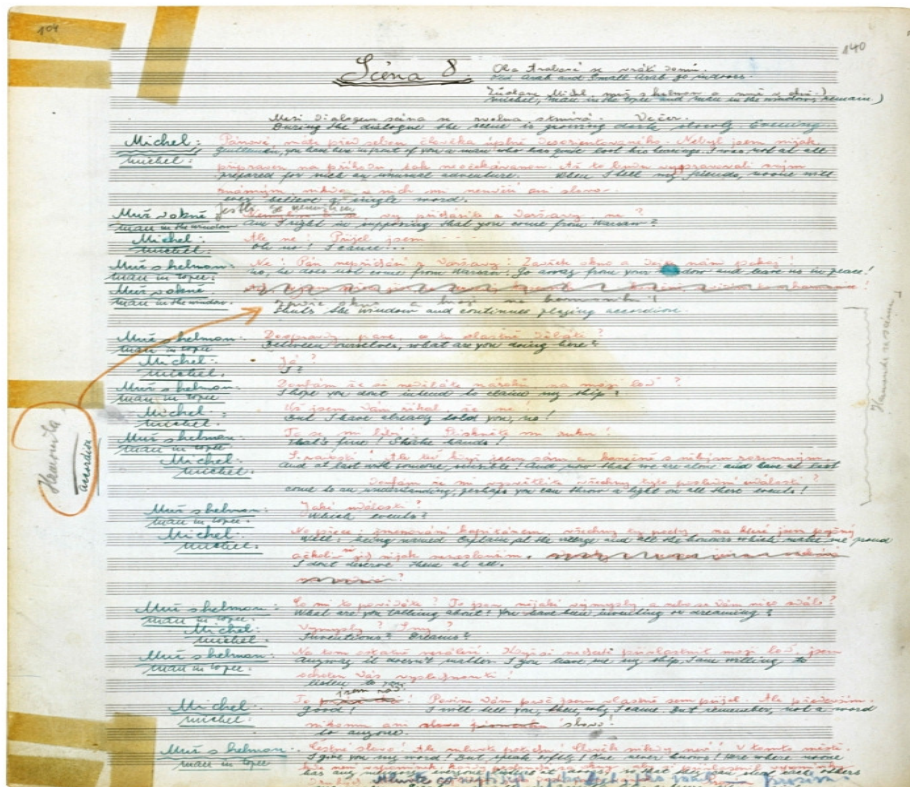
**Michel:**

Ale ne, přijel jsem...

**Muž s helmou:**

Ne, pán nepřichází z Varšavy. Jděte si do svého okna a dejte nám pokoj!

*Muž v okně zavře okno a hraje na harmoniku.*



Ukázka úvodu 8. scény I. dějství



Závěrečný vstup akordeonu je spojen se závěrem celé opery *Julietta*. Je to jediný úsek akordeonu v průběhu III. dějství, přičemž v II. dějství se akordeon vůbec nevyskytuje.

The image shows a page of handwritten musical notation for the final act of the opera *Julietta*. The score is written on multiple staves and includes the following elements:

- Top Staff:** Labeled "Small Arab" and "Old Arab". It contains the lyrics: "Ten je ten jediný člověk hledá hotel v domácnosti" / "Here's a man here who is looking for the sailors' inn".
- Second Staff:** Labeled "Old Arab" and "The sailors' inn?". It contains the lyrics: "To je každý! To je každý! To je každý!" / "It is here! It is here! It is here!".
- Third Staff:** Labeled "Vicez jemu varovno pade" and "Hlas a píše ho k tomu". It contains the lyrics: "To je každý! To je každý! To je každý!" / "Here! Here! Here!".
- Fourth Staff:** Labeled "Vicez jemu varovno pade" and "Hlas a píše ho k tomu". It contains the lyrics: "To je každý! To je každý! To je každý!" / "Here! Here! Here!".
- Fifth Staff:** Labeled "Hlas a píše ho k tomu" and "Dětem by na harmoniku slýchá se jako pískání". It contains the lyrics: "Dětem by na harmoniku slýchá se jako pískání" / "During the accordion playing, the two sleepers, hear in tones".
- Sixth Staff:** Labeled "Hlas a píše ho k tomu" and "Dětem by na harmoniku slýchá se jako pískání". It contains the lyrics: "Dětem by na harmoniku slýchá se jako pískání" / "During the accordion playing, the two sleepers, hear in tones".

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections in blue and red ink.

Závěr III. dějství i celé opery *Julietta*

Můžeme se domnívat, že akordeon je v druhém a třetím dějství částečně nahrazen klavírem, dalším zástupným znakem, tentokrát postavy Julietty. O významu klavíru v opeře svědčí i to, že Martinů na základě jeho partu vytvořil samostatné dílo s názvem *Tři fragmenty z opery Julietta*. Vraťme se však zpět k akordeonu. Poslední vstup je zcela ojedinělý tím, že se jedná o 13 taktů zcela podrobně vypsáno partu. Je patrné, že právě těchto 13 taktů má sloužit jako jakýsi univerzální vstup a part akordeonu pokaždé, když se akordeon v opeře objeví (kromě čtvrtého vstupu, kde je jiný notový zápis). Aleš Březina v předmluvě ke klavírnímu výtahu *Julietty* a ve vydavatelské zprávě píše o tom, že part akordeonu je spíše pouze naskicován a má evokovat záměrně banální melodie ve stylu populární hudby 20. a 30. let.<sup>109</sup> O vstupech akordeonu dále píše: „V žádném případě je nelze interpretovat jako definitivní skladatelem předepsanou verzi. Surrealistickým východiskům *Julietty* daleko spíše odpovídá střet „vysokého“ a „nízkého“ umění s určitou mírou improvizace podle požadavků aktuálního inscenačního týmu. Pro tuto interpretaci ostatně hovoří i skutečnost, že se mezi orchestrálním materiálem *Julietty* v archívu Národního divadla nenachází part akordeonu.“<sup>110</sup>

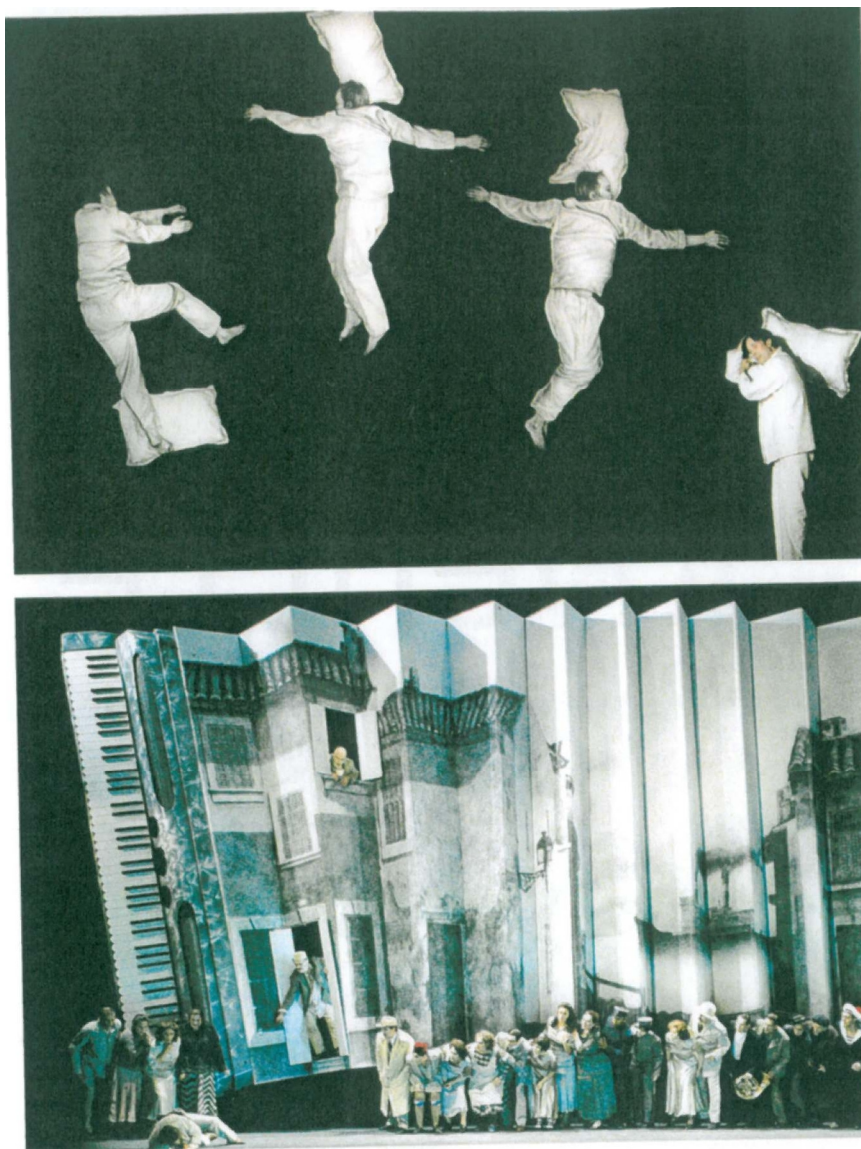
Stanovisko Aleše Březiny k použití akordeonu v *Juliettě* přesně charakterizuje technický stav partitury, pramenů a možný výklad jednotlivých sporných aspektů, což je ostatně účelem každé vydavatelské zprávy. K tomuto stanovisku je možno dodat, že *Julietta* se pro Martinů stala symbolem hledání nejen nové formy spojení hudby, slova a obrazu, ale i symbolem hledání nového stylu. *Julietta* není „čistou“ operou; Martinů i ve shodě s námětem díla používá prvky melodramu, činohry, pantomimy, prostě veškeré atributy divadla obecně. Také výběr Jindřicha Honzla, jakožto činoherního režiséra, svědčí pro tuto skutečnost. Part akordeonu je pak možno chápat jako jakýsi odraz i výsledek těchto snah o nalezení svébytného divadelního tvaru díla. Jeho použití v opeře je vlastně veskrze činoherní. Hodně přehnaně řečeno: je důležitější *kdy*, v jakém kontextu a *jak* nástroj hraje, než *co* vlastně hraje (tj. jaký notový materiál). K „činohernímu“ způsobu použití akordeonu se váže i další funkce nástroje, a tou je funkce sémiotická. Akordeon jako znak pro vyvolání minulosti a vzpomínek, akordeon, který se v průběhu dokonce stává znakem znaku (6. scéna I. dějství: „Já nevím nic! Já si hraju na harmoniku!“); takovouto aplikaci instrumentace lze označit za vysloveně postmoderní. Argumentem k tomuto tvrzení může být i pařížská inscenace *Julietty* Opery National de Paris v Palais Garnier z roku 2002 (v roce 2006 přenesená do pařížské Opera

---

<sup>109</sup> Březina Aleš (ed.), *Juliette*, klavírní výtah, Dilia, Praha 2004, s. IV.

<sup>110</sup> Březina, s. IV.

Bastille). Inscenační tým – režisér Richard Jones a scénograf Anthony McDonald – vytvořil představení, postavené zcela na využití akordeonu jakožto mikrosvěta, v němž se celá opera odehrává. Víceméně banální použití hudebního nástroje se tedy stalo natolik silným aspektem díla, že vytvořilo scénu i režii celé jedné inscenace. To jen potvrzuje fakt, jak novátorským, významově obsažným a divadelně bohatým dílem je opera *Julietta* Bohuslava Martinů.



Ukázky z inscenace *Julietty* v Palais Garnier v Paříži





Další ukázky z téže inscenace

## 4 Alfred Schnittke – skladatel mezi modernou a postmodernou. Výklady instrumentálního použití elektrické kytary a baskytary v *Requiem*

### 4.1 Úvodem

Situace v hudební sféře v Sovětském svazu po roce 1953, tedy po Stalinově smrti, byla silně poznamenána několika faktory. Ty základní vyplývaly z obecné a historicky dané specifčnosti geografické pozice mezi Evropou a Asií a tím i trvalou oscilací mezi západními a východními kulturními vlivy. Jiné faktory vycházely z dějinného vývoje po roce 1917 a souvisely především se stalinskou diktaturou, jež tolik poznamenala sovětskou a tedy i ruskou kulturu.

Sovětská hudba<sup>111</sup> po smrti Sergeje Prokofjeva v roce 1953 byla až do poloviny sedmdesátých let 20. století silně poznamenána dominancí skladatelské osobnosti Dmitrije Šostakoviče. Tuto dominanci musíme ovšem samozřejmě chápat jako jakýsi umělecký piedestal, protože v oficiální rovině Svazu skladatelů, byla sovětská hudba pod tuhou cenzurou Tichona Chrennikova až do devadesátých let a přežila takto dokonce i „gorbačovovskou“ éru. Vliv Šostakovičovy skladatelské osobnosti na několik generací ruské hudby po II. světové válce je ostatně v mnohém patrný ještě dnes. Generace skladatelů jako byli Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Arvo Pärt či Edison Dënisov přímo pod tímto silným vlivem umělecky vyrůstala. Je známou skutečností, že na osud Šostakovičovy profesionální dráhy měl rozhodující vliv článek nazvaný *Chaos místo hudby*, který vyšel 28. ledna 1936 v deníku *Pravda*.<sup>112</sup> V článku byl Šostakovičův hudební jazyk označen jako chaos

---

<sup>111</sup> Termíny „sovětský“ a „ruský“ se mohou významově překrývat, pokud jsou používány pro označení nebo vymezení oblasti (tedy víceméně v geografickém smyslu) výskytu nějakého jevu. Jindy mohou tvořit téměř protipóly při použití v politickém smyslu, kdy termín „ruský“, může odkazovat ke společnosti a jejím ideálům před rokem 1917 a k jejímu pokračování v emigraci, jako je tomu např. u Stravinského nebo Rachmaninova. Můžeme pouze spekulovat o tom, nakolik termín „sovětský“ obsahuje v širším smyslu celou ruskou kulturní sféru ve světovém měřítku či zda je omezen pouze na dobu trvání Sovětského svazu a jeho geografickou polohu. Z těchto důvodů nelze jednoznačně stanovit pravidlo pro preferenci a jednoznačné používání jednoho či druhého termínu. *Pozn. autora*

<sup>112</sup> *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče. Zaznamenal Solomon Volkov*, Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, katedra teorie a dějin hudby, Praha 2006, s. 178.

a kritika se týkala zejména jeho opery *Lady Macbeth Mcenského újezdu*. Článek nebyl podepsán, vyjadřoval tedy názor celé redakce a dokonce za jeho autora bývá považován sám Stalin. Svědčilo by pro to množství faktografických i gramatických chyb, jež by jinak redakce listu plná vzdělaných odborníků nepochybně opravila. Fatální následky pro Šostakovičovu kariéru uvedl zákaz provozování výše zmíněné opery, který byl zrušen až v roce 1963. Následovala série dalších zákazů, mimo jiné zákaz uvádění hudebně-dramatických děl, a společenská nálepka Šostakoviče jako „nepřítele lidu“. V ovzduší přímého ohrožení nejen své osobnosti a profesní dráhy, ale i své rodiny (toto ohrožení výrazně polevilo v podstatě až po Stalinově smrti) začal Šostakovič „ukrývat“ skutečné významy své hudby do jakýchsi šifrovaných jinotajů a skrytých poselství. A právě kvůli zakazu tvorby hudebně-dramatických děl na sebe tuto úlohu vzala jeho symfonická a komorní tvorba.

Od šedesátých let se k tomuto poněkud jednostranně alegorickému sovětskému uměleckému ovzduší, reprezentovanému velkou osobností stále napůl „zakázaného“ Šostakoviče, začaly přidružovat vlivy „západní“ hudby, především díky chruščovovskému politickému tání. Do této kategorie patří zejména návštěvy Luigiho Nona (který přivázel darmstadtské partitury a tedy konfrontaci s tehdejší žhavou současností); přímo symbolicky působila návštěva Igora Stravinského. V jeho případě šlo vlastně o žijícího pamětníka předsovětské éry, Rusa, ale zároveň navýsost univerzálního, kosmopolitního světového skladatele. „Pozvání Stravinského mělo značně politické pozadí. Nejvyšší vedení rozhodlo, že Stravinského povýší na národního skladatele číslo jedna. Stravinskij však na takovou hru nepřistoupil. Nic nezapomněl. Nezapomněl, že mu spílali do „lokajů amerického imperialismu“, nazývali ho „patolízalem katolické církve“. Říkali to titíž lidé, kteří mu nyní kráčeli vstříc s otevřenou náručí. Jednomu z těchto pokrytců podal Stravinskij místo ruky svou hůl. Ten ji musel přijmout a ukázal tak svoji lokajskou dušičku.“<sup>113</sup>

Při výčtu vlivů, jež na počátku šedesátých let výrazně ovlivnily nastupující generaci sovětské skladatelské avantgardy, nelze rovněž opominout významnou postavu teoretika a skladatele Filipa Herschkowitze.<sup>114</sup> Tento imigrant a „neoficiální“ skladatel, který se usadil v Moskvě, byl žákem Antona Weberna, ovšem více než dodekafonní techniku vyučoval palestrinovský a bachovský kontrapunkt. Stal se postupně soukromým učitelem prakticky celé sovětské skladatelské avantgardy a svým komplexním přístupem k hudební teorii

---

<sup>113</sup> Šostakovič, *Svědectví*, s. 82.

<sup>114</sup> V jiných pramenech uváděn jako Filip Heršcovici. *Pozn. autora*

v souvislostech světového hudebního odkazu ztělesňoval pro tyto mladé skladatele důležitý milník na cestě z vymanění se z Šostakovičova vlivu.

## 4.2 Alfred Schnittke - *Requiem*

Alfred Schnittke (1934–1998), celým jménem Alfred Garrievič Schnittke, byl ztělesněním tří různých kultur a rozdílných společenských tradic. Otec Harry Schnittke, novinář a překladatel, byl židovského původu, pocházel z Frankfurtu nad Mohanem a do Ruska emigroval v roce 1926. Matka Maria rozená Vogel byla volžská Němka a pracovala jako učitelka němčiny a novinářka. Schnittkeho hudební vzdělání přerušila II. světová válka, po níž žil tři roky ve Vídni (1946–1948), kde se již naplno účastnil tamního operního a koncertního života. Studoval hru na akordeon a chodil na hodiny klavíru, v čemž pokračoval po návratu do Sovětského svazu, kam rodina přesídlila v roce 1948. Schnittke absolvoval moskevskou konzervatoř v oborech klavír a kompozice. Uměleckým mezníkem bylo pro něj setkání právě s Herschkowitzem, jehož prostřednictvím se seznámil s díly Schönberga, Berga a Weberna, ale i evropské hudby 19. století, především Mahlera. Již v Schnittkeho absolventské práci na moskevské konzervatoři, expresivním symfonickém oratoriu *Nagasaki* (1958), bylo patrné, že se objevila výrazná skladatelská osobnost. Dalším takovým silným zážitkem bylo setkání s Luigim Nonem v roce 1963, od kterého se odvíjela živá kulturní výměna se současnými tvůrci jako byl G. Ligeti, K. Stockhausen a dalšími. Od počátku šedesátých let se také pod vlivem setkání se serialitou a aleatorikou začal ustalovat vytříbený Schnittkeho kompoziční styl, typický právě kombinováním kompozičních postupů a stylových technik „staré“ a „nové“ hudby.

Od začátku šedesátých let Schnittke píše také filmovou hudbu, což je nejen další podstatná kapitola v oblasti jeho tvorby, ale i významný zdroj obživy (jako ostatně u většiny sovětských skladatelů). Všechny tyto snahy o vytvoření vlastní svébytné hudební řeči jsou provázeny teoretickými spisy, kterých Schnittke zanechal poměrně značné množství. Praktické i teoretické zkušenosti v průběhu šedesátých let se podílely na konečné krystalizaci jeho kompoziční techniky označené poprvé v roce 1968 jako „polystylovost“. Na konci šedesátých let již byl také Schnittkeho dílo známo za hranicemi Sovětského svazu, byl zastupován nakladatelstvími Sikorski v Hamburku i vídeňskou Universal Edition. Přesto byl v sedmdesátých a osmdesátých letech v době brežněvovského přituhnutí poměrů střídavě

perzekvován a zase částečně podporován. Jeho vztah k sovětskému režimu byl z těchto důvodů pochopitelně velmi ambivalentní. Na jedné straně mu nebylo umožněno navštívit některá zahraniční nebo uvedení svých skladeb, jako například premiéru své 2. symfonie v roce 1980 v Londýně. Na druhé straně je ovšem většina premiér jeho děl spojena s Moskvou. Teprve v Gorbačovově éře, tj. od roku 1985 mohl Schnittke začít skutečně svobodně cestovat a šířit i svoje pedagogické aktivity. Výsledkem byla profesura na hamburské Musikhochschule, další spolupráce s nakladatelstvím Sikorski i četné mezinárodní ceny.

Schnittkeho *Requiem* vzniklo v letech 1974–1975 v dusné atmosféře brežněvovské éry. Liturgická skladba s duchovním poselstvím by v této době byla velmi pravděpodobně chápána jako politická provokace. Zřejmě proto Schnittke „ukryl“ *Requiem* do scénické hudby k Schillerově dramatu *Don Carlos*. V notovém vydání Edition Peters Leipzig z roku 1977 stojí podtitul „ze scénické hudby k Schillerově dramatu *Don Carlos* pro sóla, sbor a nástroje“.<sup>115</sup> Jako sólisté jsou uvedeni 3 soprány, alt a tenor, následuje sbor a výčet nástrojů: trubka, trombón, varhany, klavír (s poznámkou, že může být nazvučen i *vp*), celesta, elektrická kytara, baskytara, marimba, vibrafon, zvonkohra, zvony, tympány, flexaton, velký buben, tamtam a bicí. Nástrojové obsazení svědčí o původním divadelním záměru díla, i když primární nevynucená divadelnost, respektive Schnittkeho silné dramatické cítění, je základním průvodním znakem celé jeho tvorby.

*Requiem* tvoří 14 relativně krátkých částí, v nichž Schnittke mistrovsky střídá kontrasty jemných, až kýčovitě krásných ploch s téměř předdimenzovaně zpupnými a klastrově „vytloukanými“ místy. Příkladem první situace je éterická část *Lacrimosa*, zatímco dynamickým a expresivním vrcholem je *Dies Irae*. Forma celého díla je kruhová; první a poslední část s názvem *Requiem* jsou naprosto identické. Svou klidnou diatonikou jakoby smířlivě uváděly a po „odehraném představení“ znovu smířlivě završovaly celek. Otázka latentní i skutečné divadelnosti se při takto celkovém pohledu na dílo znovu nabízí.

Elektrická kytara s baskytarou jsou použity již v úvodní části, mají ovšem pouze funkci harmonické podpory a postupují v unisonu s klavírem a varhany.

---

<sup>115</sup> Schnittke Alfred, *Requiem*, Edition Peters, Leipzig 1977.

The image shows a musical score for a Kyrie, featuring unison in the guitar and piano parts. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Org. (Organ), Piano, Chit. (Guitar), Chit. b. (Bass Guitar), Camp. (Cymbal), and Tamt. (Tambourine). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The organ part features a melodic line with a slur and a forte (f) dynamic. The piano part features a bass line with a slur and a forte (f) dynamic. The guitar and bass guitar parts feature a unison bass line with a slur and a forte (f) dynamic. The cymbal part features a steady rhythm with a forte (f) dynamic. The tambourine part features a steady rhythm with a forte (f) dynamic.

Ukázka unison v partu baskytary a klavíru

*Kyrie* je uvozeno dvanáctitónovou řadou v sopránovém partu sboru, což je dalším projevem Schnittkeho polystylovosti, neboť po klidné diatonické první části jde o ostrý kontrast. Kytara i baskytara jsou v této části použity v konstantní C dur akordické ploše, což vytváří bitonální terén proti klavírnímu partu v Des dur. Tento princip Schnittke dodržuje v celém *Kyrie*.



Čtvrtá část *Tuba mirum* je uvedena v podstatě sónickým použitím kytary, baskytary, klavíru, varhan, trubky a trombónu. Sbor je notován přibližnými tónovými výškami, v kytáře a baskytaře je použito glissando a trylek a v klavírním partu je poznámka o zatlumování struny hned po úderu, což vytváří dojem neurčitě bicího efektu. Gradace sóničnosti je dosaženo v závěru, kde se navíc přidává flexaton.

29

38 S. re - ma - ne - bit. Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus, cum vix ju - stus

A. re - ma - ne - bit. Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus, cum vix ju - stus

T. re - ma - ne - bit. Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus, cum vix ju - stus

B. tu - ba mi - rum. Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus? Quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus, cum vix ju - stus

Tr. sů

Trb.

Org.

Piano

Chit.

Chit. b.

Flex. *gliss.*

Gr. C.

Tamt.

E. P. 12932

Sónický efekt „okolo“ tónu cis



V páté části *Rex tremendae* plní kytara s baskytarou opět akordickou a basovou funkci. Oba nástroje udržují jakési společné ostinato, které vytváří samostatné pásmo. U této části je skladatelova poznámka, že ji je možno vynechat.

V šesté části *Recordare* a sedmé *Lacrimosa* se kytara ani baskytara nevyskytují. Je to dáno charakterem těchto sekvencí i dynamickým průběhem – obě jsou v dynamice *p – ppp*. Naopak v následujícím *Domine Jesu* je kytara použita již od začátku se sborem a zvony v unisonu a ve *f*, aby podpořila kvartový akord *d-g-c*. V deváté části *Hostias* je použití kytary jasně vyjádřeno zápisem v akordických značkách, baskytara spolu se zvony vytváří basovou linku.

9. Hostias

Maestoso  
Soprano

Ho - sti-as et pre-ces ti - bi, Do - mi-ne, lau - dis of -

CORO  
Alto  
Ho - sti-as et pre-ces ti - bi, Do - mi-ne, lau - dis of -

Tenore  
Ho - sti-as et pre-ces ti - bi, Do - mi-ne, lau - dis of -

Basso  
Ho - sti-as et pre-ces ti - bi, Do - mi-ne, lau - dis of -

Organo  
(*f*)

Piano

Chitarra elettrica  
C Cm E:m D G#m C#m C# Dm H Dm H

Chitarra bassa  
*f*

Campanelli  
*f*

Campane  
*f*

Timpani  
*f*

E. P. 12932

Notace elektrické kytary v akordických značkách

Desátá část *Sanctus* prezentuje pouze baskytaru a to opět v unisonním vedení s varhany, což vytváří charakteristickou temnou barevnost. V jedenácté části *Benedictus* se kytara ani baskytara nevyskytují. *Agnus Dei*, čili dvanáctá část, přináší pouze baskytaru a to nasazením dvou kvartových akordů *cis-fis-h-e* a *a-d-g-c*. V *Credo*, třinácté části, instrumentuje Schnittke kytaru v unisonu s trubkou, což je efektní a působivé.

65

The image shows two pages of a musical score. The top page (measures 29-32) is for the *Sanctus* section. It features a vocal soloist (S. *mp*) and a choir (CORO) with parts for Alto (A. *mp*) and Tenor (T. *mp*). The lyrics are: "De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,". The instrumental accompaniment includes Trumpet in B-flat (Tr. Sib. *mf*), Piano (*mf*), and Chamber Instruments (Chit. *mf*, Chit. b. *mp*). The bottom page (measures 33-36) is for the *Benedictus* section. It features a vocal soloist (S. *f*) and a choir (CORO) with parts for Alto (A. *f*), Tenor (T. *f*), and Bass (B. *f*). The lyrics are: "De - um ve - rum de De - o ve - ro, ge - ni - tum, non fac - tum,". The instrumental accompaniment includes Trumpet in B-flat (Tr. Sib. *f*), Organ (Org. *mf*), and Chamber Instruments (Chit. *f*, Chit. b. *f*). The score is numbered 29, 33, and 65.

E. P. 12932

Elektrická kytara v unisonu s trubkou

Závěrečná čtrnáctá část *Requiem* je identická se stejnojmennou první částí celé skladby; kytara s baskytarou tedy jen podporují harmonickou strukturu. Opakování úvodní části završuje neobvyklý celek jakousi klidnou katarzí.

Schnittkeho *Requiem* je vokální hudebně-dramatické duchovní dílo, jež svou polystylovostí nabízí značnou šíři filozofických výkladů. Tuto mnohoznačnost silně podporuje originální použití elektrické kytary a baskytary, amplifikovaného klavíru a flexatonu, jež dokládá původní (ať už záměrnou či vynucenou) divadelnost celé kompozice. Schnittke svým originálním přístupem k světovému nejen hudebnímu, nýbrž veškerému kulturnímu dědictví, schopností vidět hudební souvislosti v širokých kontextech, silným dramatickým cítěním a z toho vyplývající schopností zúročit všechny tyto přednosti v precizní hudební realizaci, dokazuje, jak nesmírně důležité je pro soudobého skladatele neustrnout pouze v rámci svého oboru. Odvaha k originálním hudebním a tím pádem i instrumentačním řešením totiž pramení také z citlivého vnímání nejen ostatních druhů umění, ale i komplexních projevů okolního světa.

## 5 Arvo Pärt a redukcionismus ve stylu Tintinnabuli.

### Použití zvonu ve skladbě *Cantus in memory of Benjamin Britten*

#### 5.1 Úvodem

Osobnost Arvo Pärta, jednoho z nejznámějších žijících skladatelů současnosti, prošla velmi hlubokým tvůrčím procesem při hledání vlastní originální hudební řeči. Je zajímavé, že totéž se dá říci téměř o všech významných skladatelských osobnostech bývalého Sovětského svazu druhé poloviny 20. století a pozoruhodné je, že navíc tito tvůrci pocházeli a pocházejí v podstatě z jedné generace. Jména jako Alfred Schnittke, Edison Dženisov, Sofia Gubaidulina, Gija Kančeli a další patří dnes k vrcholům soudobé vážné hudby.

Arvo Pärt se narodil v roce 1935 v estonském Paide a v letech 1957-1963 vystudoval kompozici u H. Ellera na konzervatoři v hlavním městě Tallinu. Již během studia na konzervatoři pracoval jako mistr zvuku v místním rozhlasovém studiu. Rané klavírní skladby komponoval v neoklasicistním stylu, zatímco jeho první orchestrální skladba *Nekrolog* op. 5 z roku 1960 je už psána dodekafonní technikou. Právě použití dodekafonních postupů vyvolalo ostrou kritiku tehdejšího předsedy Svazu skladatelů a hlavního „hlídače“ oficiální skladatelské tvorby v Sovětském svazu Tichona Chrennikova. Pärt zareagoval tím, že zkomponoval několik skladeb, jež měly režim uchlácholit, přitom se ovšem ve skutečnosti nevzdal „západních“ kompozičních technik jako byla serialita, aleatorika, témbrová hudba a technika koláže. Například skladba *Perpetuum mobile* uplatňuje seriální principy v oblasti ladění, rytmu a časových proporcí obecně.

Pärt je v šedesátých letech považován estonsko-sovětskými oficiálními kruhy za čelného prozápadního avantgardistu, což mu přináší jisté problémy při provozování vlastní tvorby, naštěstí však nikdy úplný zákaz. Přitom jeho skladatelský vývoj se v druhé polovině šedesátých let nechává stále více inspirovat „starou“ hudbou, od středověké tvorby přes renesanci až k milovanému Bachovi, jemuž je věnováno několik skladeb. Již *První symfonie* z let 1963-1964 nese podtitul *Polyfonní* a je důkazem toho, jak se Pärt začíná odklánět od seriality směrem k hudbě starých mistrů a především k imitačním kontrapunktickým technikám. Vyvrcholením těchto inklinací je skladba ve stylu koláže *Credo (Credo in Jesum*

*Christum*) z roku 1968, která byla na deset let stažena z koncertních pódíí a zakázána, především kvůli své zjevné demonstraci křesťanských postojů. *Credo* je také definitivní tečkou za Pärtovou modernistickou érou. Umělecké i životní bilancování na začátku sedmdesátých let se projevuje i v jeho osobním životě. Po těžké nemoci a rozvodu následuje Pärtova konverze k pravoslaví (1970) a svatba s druhou ženou Norou. V průběhu sedmdesátých let vzniká také množství filmové hudby, ale hlavně se tříbí Pärtův nový styl, který Pärt v podstatě obměňuje doposud. První skladbou napsanou v tak zvaném „tintinnabuli“ stylu je krátká klavírní skladba *Aliinale (Pro Alinu)* z roku 1976.

## 5.2 Tintinnabuli

Přesný význam slova „tintinnabulum“ je podle etymologického výkladu malý zvon s výrazně rezonujícím zvukem. Slovo je zjevně onomatopoického původu a je zmiňováno již v 7. století svatým Isidorem ze Sevilly. Základní funkce zvonů byla obecně vždy v podstatě dvojí: signální a rituální. K signální funkci, tj. například oznamování událostí liturgického roku, svolávání věřících k modlitbě, varovným oznamováním živelných pohrom a podobně, se vždy používaly spíše větší zvony. K účelům rituálu mše se naopak používaly menší zvony s jemnějším a delikátnějším zvukem, ty nejmenší se potom přivazovaly kněžím k ornátu. Celá škála zvonů různých velikostí se pochopitelně používala k různým účelům a rozhodoval také způsob zvonění; od překotného slavnostního vyzvánění po táhlý způsob při zvonění pohřebního „umíráčku“. K tomuto účelu ovšem měl být používán speciální zvon.

Také způsob vyluzování tónu, respektive úderu na zvon je dvojí. Buď může být na povrch zvonu udeřeno zvenku kladivem nebo palicí (například u kostelních zvonoher) nebo rozeznívá zvon zevnitř jeho srdce, které je zavěšené z nejvyššího bodu zvonu. V ruské pravoslavné ortodoxní liturgii existuje specifické uspořádání zvonů, které se v jiných ortodoxních zemích jako je Řecko nebo Bulharsko nepoužívají nebo se používají jinak. Pro důkladné pochopení principů „tintinnabuli“ stylu je tedy důležité rozumět významům použití zvonů, jež jsou přítomny v ruské ortodoxní liturgii. Pärt kromě důkladné znalosti tohoto prostředí uvažuje o časových proporcích, o tichu, o barvě tónu a postupně v průběhu sedmdesátých let dospívá k stále většímu redukcionismu, jenž ale neustále obměňuje a představuje v rafinovaných podobách. Víceméně každá nová kompozice přináší jiné a většinou velmi neotřelé a originální řešení téhož tématu. A tím je pro Pärta až filozofické

přemítání o času, prostoru, zvuku, tónu a hlavně tichu, jež je latentně a přece tak zásadně přítomno na pozadí veškerého hudební snažení. Pärt o tom říká: „Největší význam nespátřuji ve zvukové barevnosti. I velmi zajímavý nástrojový témbur je pouze jedna ze složek hudby, a to ne ta nejdůležitější. To by byla moje prohra tváří v tvář mystériu hudby. Hudba musí existovat a existuje sama skrze... třeba jen dvě, tři noty. Hudba jako tajemná sféra bude existovat stále bez ohledu na instrumentaci. Gregoriánský chorál mi ukázal, že za uměním kombinace dvou, tří not se mohou skrývat tajemství vesmíru.“<sup>116</sup>

Toto Pärtovo krédo je jasným dokladem o jeho dlouhém uměleckém bilancování, filozofickém směřování i o poměrně dlouhé době, během níž zrál tvůrčí proces a technika „tintinnabuli“, tj. od konce šedesátých do poloviny sedmdesátých let. Základním principem tohoto stylu je u Pärta vždy aplikace minimálně dvou textur (struktur) v různých časových proporcích. První strukturou je v podstatě vzestupný nebo sestupný modus (stupnice), který se pohybuje v sekundových intervalech. Druhou plochou jsou potom tóny tónického kvintakordu, jenž je posouván „okolo“ prvního modu. Tento druhý prvek je právě oním „tintinnabuli“ aspektem, tj. napodobením chvějivého zvuku zvonu. Mimoto je ještě zvolen určitý způsob postupu (pro každou skladbu jiný) nebo číselná kombinace, jak se s těmito dvěma základními texturami bude pracovat. Pokud se jedná o vokální dílo, pracuje Pärt podle těchto strukturálních principů samozřejmě i s textem.

Jednověť *Cantus in memory of Benjamin Britten* pro smyčcový orchestr a zvon z roku 1977 je jedním z klíčových počátečních děl v „tintinnabuli“ stylu. Pärt se v komentáři ke skladbě vyznává z toho, jak pociťuje ztrátu, jež pro něho znamenala Brittenova smrt 4. 12. 1976. „Po smrti Benjamin Brittena ve mně narůstal nevysvětlitelný pocit viny, který jsem nikdy předtím nepociťoval tak silně. Právě jsem si pro sebe objevil Brittenův hudební svět, neobvyklou čistotu jeho hudby, která ve mně vyvolává podobné pocity jako balady Guillaume de Machaut. A kromě toho, již dlouho jsem se chtěl s Brittenem osobně setkat. Nyní už to tedy nebude možné.“<sup>117</sup>

*Cantus* je komponován v 5 rytmických vrstvách či modech; každý z nich nastupuje o oktávu níže po sobě a dvakrát pomaleji než ten předchozí. Celek vytváří dojem jakési

---

<sup>116</sup> Saxer Marion, *Individuelle Mythologien und die Wahrheit des Materials. Meditative Musikformen*, In: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. Helga de la Motte-Haber (ed.), Laaber-Verlag, Laaber 2000, s. 270.

<sup>117</sup> Hillier Paul, *The Music of Arvo Pärt*, Oxford University Press, 1997, s. 103.

psychologicky dosti dlouhé sestupné antigradace. Tato antigradace je ovšem zároveň dynamickou gradací, protože se přidávají další nástroje, aby se po dlouhém sestupu zase rozplynuly v „tintinnabuli“, tj. zvuku skutečného zvonu. Zvonem (na tónu a<sup>1</sup>) je skladba exponována i zakončena, čímž je podtržen semknutý tvar kruhové formy. Tato kruhová forma ovšem nevznikla prostým návratem, jak by tomu bylo obvyklé, nýbrž díky souvislému hudebnímu toku jakoby se psychologicky celý průběh kompozice odehrál v jediném úderu zvonu. Hladkost tohoto průběhu, kontinualita sestupu, gradace a antigradace – to vše je opravdu mistrovským kouskem Pärta v této kompozici. Jednoduchou, ale přitom velmi účinnou rytmickou augmentací, se mu dokonale daří zrušit pocit nějakého všudypřítomného metra a přitom celá skladba zůstává stále v jednom taktu. Durata skladby je uváděna jako 6 minut, což je také na většině nahrávek dodrženo. Po celou dobu průběhu máme pocit hladkého a kontinuálně pouze jednosměrného sestupu z vyšších poloh do nižších, i když celková konstrukce je ve skutečnosti mnohem složitější.

## Cantus in memory of Benjamin Britten

für Streichorchester und eine Glocke

(1980)

Arvo Pärt

(\* 1935)

(♩ = 112–120)

Campana  
in la

*ppp*

Ukázka úvodní expozice zvonu v nízké dynamice

27 5

Camp. *mp*

VI. I

VI. II

Va. *mf*

Vc.

Cb. *mf*

32

Camp. *mf*

VI. I *mp*

VI. II *mf*

Va.

Vc. *mf*

Cb.

UE 32 469, UE 31 858

Ukázka největší augmentace výchozího rytmu v kontrabasech



95 16

Camp.

VI. I

VI. II

Va.

Vc. div.

Cb. div.

uniti

102 17

Camp.

VI. I

VI. II

Va.

Vc. div.

Cb.

*(non dim.)*

*(non dim.)*

*(non dim.)*

*(non dim.)*

*(non dim.)*

*(non dim.)*

*pp*

UE 32 469, UE 31 858

Zvonem je celá kompozice exponována i zakončena

„Tintinnabuli“ styl je nejen kompoziční metodou, je i komplexním a hlubokým filozofickým pohledem na hudební principy a zvuku vůbec v prostoru a čase. Pärtova skladba *Cantus in memory of Benjamin Britten* se dá chápat jako jakási pilotní kompozice celého stylu „tintinnabuli“ a použití zvonu v této skladbě je možné vyložit jako tezi, v níž Pärt symbolicky znásobil svůj záměr, jak vtělit do hudebního jazyka řád prostoru a času. Symbolem této jeho premisy se mu stala rezonance zvonu (odtud původ slova „tintinnabuli“) a ve skladbě *Cantus in memory of Benjamin Britten* je tato původní premisa reprezentována skutečným zvukem zvonu. Zvuk zvonu se tak stává znakem sama sebe, jakýmsi znakem znaku.

## Seznam pramenů a literatury

### ***Organologie – nezbytná součást instrumentace***

1. Bogatyrev Pjotr, *Funkcia kroja na Moravskom Slovensku*, Turčianský Svätý Martin 1937.
2. Buchner Alexandr, *Hudební nástroje od pravěku k dnešku*, Praha 1956.
3. Hutter Josef, *Hudební nástroje*, Praha 1945.
4. Keller Jindřich, *Katalogizace hudebních nástrojů v nespecializovaných muzeích*, In: *Muzejní a vlastivědná práce* 12, Praha 1974.
5. Kurfürst Pavel, *Hudební nástroje*, TOGGA, Praha 2002.
6. Kurfürst Pavel, *Organologie (propedeutika, exemplifikace)*, GEORGIUS, Hradec Králové 1998.
7. Leng Ladislav, *Slovenské ľudové hudobné nástroje*, Bratislava 1967.
8. Lipovetsky Gilles, *Soumrak povinnosti. Bezbolestná etika nových demokratických časů*, přel. Martin Pokorný a Alena Bláhová, PROSTOR, Praha 1999.
9. Mačák Ivan, *Zur Entwicklung der Musikinstrumente im Westpannonischen Raum aus der Sicht der geographischen Determination*. In: *Dörfliche Tanzmusik im Westpannonischen Raum*, Verlag A. Schendl, Wien 1990.
10. Modr Antonín, *Hudební nástroje*, Praha 1961.
11. Naumann Hans, *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, Leipzig 1922.
12. Oellers Norbert, *Dichtung und Volkstum. Der Fall der Literaturwissenschaft*. In: *Literatur und Germanistik nach der 'Machtübernahme'*. Hrsg. von Beda Allemann Bonn: Bouvier 1983.
13. Špelda Antonín, *Hudební akustika*, Praha 1978.

### ***Originalita „janáčkovské“ instrumentace, její podstatné aspekty a realizace v provozovací praxi***

1. Bek Josef, *Erwin Schulhoff: Leben und Werk*, Bockel Verlag, Hamburg 1994.
2. Hollander Hans, *Leoš Janáček: Leben und Werk*, Atlantis Verlag, Zürich, 1964.
3. Janáček Leoš, *Fejetony z Lidových novin*. Se studii Jana Racka, Arna Nováka, Vladimíra Helferta a Leoše Firkušného. Krajské nakladatelství Brno, Brno 1958.

4. Janáček Leoš, *Hudebněteoretické dílo 2, Úplná nauka o harmonii*, editor Zdeněk Blažek, Editio Supraphon, Praha, 1974.
5. Janáček Leoš, Interview v časopise *Literární svět I*, (1927–1928), č. 12, 8. 3. 1928.
6. Janáček Leoš, *2. smyčcový kvartet, Listy důvěrné*, autograf partitury, uloženo v MZM Brno, oddělení dějin hudby.
7. Janáček Leoš, *Moravská lidová poezie*, Sešit 1., 2. a 3. Zpěv a klavír. Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1929.
8. Janáček Leoš, *O průběhu duševní práce skladatelské*, In: *Hlídka XXXIII*, 1916.
9. Janáček Leoš, *Slavnostní promoce Leoše Janáčka, čestného doktora Masarykovy university v Brně 28. 1. 1925*, Oldřich Pazdírek, Brno 1925.
10. Janáček Leoš, *Z neznámých projevů Leoše Janáčka*, In: *Opus musicum II*, č. 4, 1970.
11. Kaprál Václav, *Janáčkův poměr k opeře*, In: *Helfertovy Hudební rozhledy I*, č. 3–4.
12. Křenek Ernst, *Čtyři otázky Ernstu Křenkovi*, In: *Opus musicum I*, č. 9, 1969.
13. Piskáček Adolf, *Večer s L. Janáčkem*, In: *Dalibor XXVIII*.
14. Schönberg Arnold, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1911.
15. Štědroň Miloš, *Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty*, Nadace Universitas Masarykiana, Brno, 1998.
16. Tyrrel John, *Leoš Janáček – Káťa Kabanová*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
17. Volek Jaroslav, *Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartóka. Československo-maďarské vztahy v hudbě*, Sborník materiálů z muzikologické konference JANÁČKIANA, Krajské kulturní středisko Ostrava, 1983.
18. Dopis Aloise Háby Miloši Štědroňovi z 1. 1. 1964, archiv Miloše Štědroňe.

### ***Akordeon v opeře Julietta Bohuslava Martinů***

1. Březina Aleš (ed.), *Juliette*, klavírní výtah, Dilia, Praha 2004.
2. CD *Bohuslav Martinů, Julietta*, Supraphon, Praha 2002, reedice nahrávky z roku 1964.
3. Dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi z 7. 2. 1925, uloženo v Městském muzeu – Památníku Bohuslava Martinů v Poličce.
4. English National Opera, London Coliseum, sezóna 1979/80.
5. Halbreich Harry, *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, Schott, Mainz 2007, 2. revidované vydání.

6. Hirsbrunner Theo, *Igor Strawinsky in Paris*, Laaber-Verlag, Laaber 1982.
7. Honzl Jindřich, *K inscenaci Julietty neboli snáře*, In: *Národní divadlo XV*, 1937–38, č. 8.
8. Martinů Bohuslav, *Juliette*, klavírní výtah, Dilia, Praha 2004.
9. Martinů Bohuslav, *Juliette*, autograf partitury, uloženo v archivu ND, zdigitalizováno v archivu Institutu Bohuslava Martinu.
10. Mihule Jaroslav, *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*, Editio Supraphon, Praha 1974.
11. Mihule Jaroslav, In: booklet CD *Bohuslav Martinů, Julietta*, Supraphon Praha, 2002.
12. Rentsch Ivana, *Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007.
13. Šafránek Miloš (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, Editio Supraphon, Praha 1979.
14. Šafránek Miloš, *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961.
15. Velická Eva, *Bohuslav Martinů in Paris*, In: *Bohuslav Martinů Newsletter*, October-December 2005, vol.V/No3.

### ***Alfred Schnittke – skladatel mezi modernou a postmodernou. Výklady instrumentálního použití elektrické kytary a baskytary v Requiem***

1. Schnittke Alfred, *Requiem*, partitura, Edition Peters, Leipzig 1977.
2. Šostakovič Dmitrij, *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče. Zaznamenal Solomon Volkov*, Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, katedra teorie a dějin hudby, Praha 2006.

### ***Arvo Pärt a redukcionismus ve stylu Tintinnabuli. Použití zvonu ve skladbě Cantus in memory of Benjamin Britten***

1. Hillier Paul, *The Music of Arvo Pärt*, Oxford University Press, 1997.
2. Pärt Arvo, *Cantus in memory of Benjamin Britten*, partitura, Universal Edition, Wien 1980.
3. Saxer Marion, *Individuelle Mythologien und die Wahrheit des Materials. Meditative Musikformen*, In: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. Helga de la Motte-Haber (ed.), Laaber-Verlag, Laaber 2000.