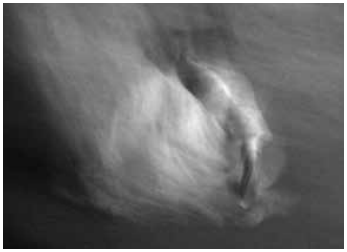
Živá hudba

časopis pro studium hudby a tance

{ }

#1

2010



OBSAH

STATI
A STUDIE
9

ZPRÁVY
RECENZE
MISCELLANEA
199

Vážení čtenáři,

právě jste otevřeli první číslo nového odborného časopisu pro výzkum hudby a tance *Živá hudba*. Ten název není nový: *Živá hudba* navazuje na tradici stejnojmenného sborníku prací Hudební fakulty AMU, založeného v roce 1959 z podnětu tehdejšího vedoucího Katedry teorie a dějin hudby a děkana fakulty prof. PhDr. Karla Janečka, DrSc. Sborník dostal svůj název podle Janečkovy studie stejného názvu, publikované v roce 1936 v 15. čísle časopisu *Tempo*. Stal se publikační platformou pro zveřejňování původních badatelských statí a studií pedagogů Hudební fakulty se širokým tematickým záběrem z oblasti problematiky hudební teorie i praxe. Byly zde zveřejňovány hudebně teoretické, estetické a historiografické texty zásadního významu z pera Karla Janečka, Jaroslava Zicha, Karla Risingera, Jaroslava Jiránka a dalších, texty aspirantů a doktorandů, vzniklé jako dílčí výsledky připravovaných disertací, texty pedagogů – významných uměleckých osobností, věnované speciální problematice jednotlivých interpretačních oborů, vyučovaných na HAMU, habilitační a profesorské přednášky, studie, zaměřené ke kompoziční a interpretační analýze, i texty, věnované významným osobnostem. Svůj podíl mají i publikované texty externích autorů – převážně hostů muzikologických konferencí, pořádaných Hudební fakultou. Možnost publikovat měli i vynikající studenti. Za půlstoletí života *Živé hudby* tak přišlo na svět 15 čísel sborníku, představujících ve svém úhrnu 190 statí a studií pozoruhodný muzikologický přínos, užitečný jak pro studium konkrétní pojednávané problematiky, tak pro prohloubení poznání publikujících autorů a povědomí o mnohém z toho, čím žila HAMU v uvedeném půlstoletém období.

Za těch více než padesát let se ovšem nároky na podobu i úroveň odborných periodik změnily, stouply nejenom požadavky na odbornou úroveň jejich obsahu, nýbrž i na způsob veřejné prezentace výsledků vědecké práce. Nepravidelně vydávaný sborník nemá pro odbornou veřejnost ani pro orgány činné na poli financování vědy a výzkumu takovou prestiž jako pravidelně vycházející odborný časopis. Rozhodli jsme se tudíž transformovat náš starý sborník *Živá hudba* do podoby recenzovaného odborného časopisu. K dosažení a oficiálnímu potvrzení tohoto statutu musí *Živá hudba* splňovat řadu povinných kritérií: pravidelná periodicita a vysoká odborná úroveň publikovaných příspěvků jsou ty hlavní. K nim se druží i další parametry: mezinárodní složení redakční rady, přísné

hodnocení příspěvků před jejich publikováním formou recenzních posudků. Název časopisu setrvává sice u tradičního titulu *Živá hudba*, jeho podtitul, „Časopis pro studium hudby a tance“ však naznačuje, že posláním časopisu je rozšířit dosavadní spektrum českých odborných periodik tohoto zaměření o další periodikum se specifickým zaměřením na oblast muzikologie a choreologie. To jsou dvě základní oblasti uměleckých i vědeckých aktivit na Hudební a taneční fakultě AMU. *Živá hudba* bude tudíž přinášet, prozatím s roční periodicitou, materiály z oblasti hudební a taneční vědy. V muzikologické části by měla preferovat oblasti dosavadními českými muzikologickými časopisy nereflektované nebo reflektované jen nepatrně, konkrétně: hudební teorie včetně teorie interpretace, etnomuzikologie, organologie včetně etnoorganologie, hudební historiografie s akcentem na dějiny hudby 20. a 21. století, hudební estetika, hudební psychologie a hudební management. V choreologické části půjde o problémově koncipované příspěvky ze všech oblastí choreologie a etnochoreologie včetně širokého spektra témat historických vzhledem k tomu, že pro oblast výzkumu tance v Česku zatím neexistuje žádné jiné specializované vědecky zaměřené periodikum. *Živá hudba* má rovněž rozšířit prostor pro publikační aktivitu doktorandů a pedagogů HAMU, bude nicméně časopisem otevřeným pro všechny zájemce o publikování z České republiky i ze zahraničí.

Jsme přesvědčeni, že koexistence studia hudby a tance na stránkách nového časopisu přinese osobité hodnoty a prohloubí vzájemné porozumění a spolupráci obou badatelských světů.

Za redakční radu: *Dorota Gremlicová, Jaromír Havlík, Vladimír Tichý*

STATI A STUDIE

Calcastrum.
Pokus o identifikaci
hudebního nástroje
z traktátu Pauli Paulirini
de Praga
Lukáš Matoušek
12

Georg Friedrich Händel
a hudební provoz
v Londýně v 18. století
Veronika Hyksová
24

Zrcadlová forma jako
originální přínos 20. století
do tradiční soustavy
hudebních forem
Jaroslav Smolka
60

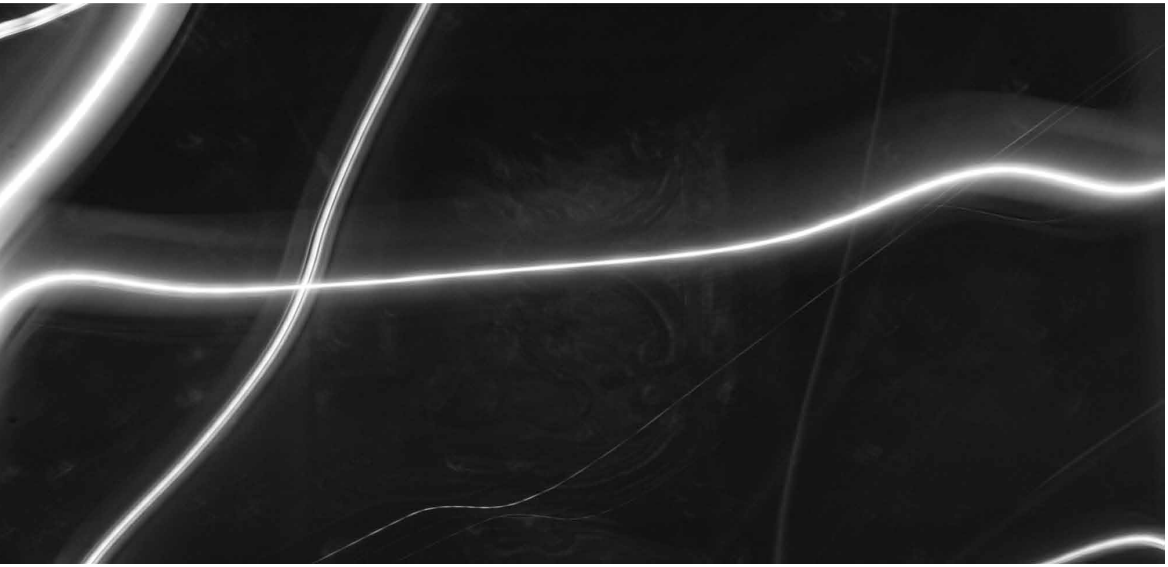
Cage selon Metzger
für Heinz-Klaus Metzger
zum 60. Geburtstag
Martin Erdmann
74

John Cage – Usměvavý
Frankenstein? (Část I)
Jaroslav Šťastný
82

Nelineární čas
v post-cageovské hudbě
Iva Oplištilová
120

Choreografie jako
vyvážená kompozice
dramatu a virtuozity.
U příležitosti sta let
od smrti světového
choreografa Maria Petipy
Božena Brodská
146

Tanec v hudbě Bohuslava
Martinů – baletní tvorba
Lucie Dercsényiová
158



Calcastrum

Pokus o identifikaci hudebního nástroje z traktátu Pauli Paulirini de Praga

Lukáš Matoušek

Abstract: Paulus Paulirinus de Praga writes about musical instruments in the chapter *Musica instrumentalis* of his treatise *Liber viginti artium* (ca 1459–61). For many of them he used names which are rare or completely unknown from any other period sources. Sometimes he writes about a known instrument using a name for it current for quite different instruments. Calcastrum is one of them. From its description it is possible to compare it with other period instruments in Middle Europe and assume that Paulus Paulirinus is describing an instrument known by organologists of 20th century as a psaltery-harp, harp-psaltery or double-resonator harp.

This assumption is aided by the described shape of the instrument (*plus trigonale quam quadrangulare*), the use of gut strings (*cordas nervales*) as well as the way of playing the instrument (*cum digittis cordas tangens*). The manner of holding the instrument when playing is possible to compare with other chordophones (neckless) in the medieval Czech regions (these instruments were held with strings running parallel to the axis of the player's body). By eliminating instruments used in Middle Europe in the middle of 15th century it is possible to come to the conclusion that Paulus Paulirinus describes the psaltery-harp using the name calcastrum.

Keywords: psaltery-harp, Paulus Paulirinus, medieval musical instrument

Pavel Žídek z Prahy (Paulus Paulirinus de Praga, 1413–po 1471) věnoval ve svém traktátu Liber viginti artium (ok. 1459–61)[1] kapitolu „Musica instrumentalis“ hudebním nástrojům.[2] Ačkoli se tato kapitola zachovala jen ve fragmentu, obsahuje popisy celé řady hudebních nástrojů, z nichž mnohé jsou do té doby unikátní. Poněkud matoucí je někde terminologie, kterou Žídek uvádí. Je všeobecně známo, že středověk neměl ustálené názvy nástrojů, a tak se často stávalo, že pod týmž názvem se mohly objevovat různé nástroje. Cithara byl např. název používaný obecně pro chordofon, ale nejčastěji určoval harfu.[3] Iluminátor Stuttgartského žaltáře[4] jej chápe jako trsací chordofon s krkem. Žídek pod tímto názvem popisuje loutnu. Ještě rozdílnější byl význam názvu středověkého nástroje chorus. Ten byl chápán buď jako bicí chordofon (strunný buben)[5] nebo jako dudy.[6] Přesto však je pro nás neobvyklé, když Žídek použil názvy, které sloužily pro jiné nástroje (jako výše zmíněná cithara). Sistrum, nástroj známý již z dob starověkého Egypta nebo z antiky jako, idiofon posloužil Žídkovi s dodatkem „smyczecz“ k popisu chordofonu, nejpravděpodobněji rybebky. Ala (křídlo) nemá podle Žídkova popisu vůbec nic společného se středověkým křídlem, ale Žídek zde popisuje psaltérium, resp. micanon. Jindy použil Žídek názvy, které se obvykle vůbec nevyskytovaly – innportile pro claviorganum, tubalcana pro trumšajt, ysis pro niněru, ormfa pro dudy a konečně i calcastrum.

Pavel Žídek popisuje calcastrum následovně: „*(C)ALCASTRUM est instrumentum plus trigonale quam quadrangulare, habens multas cordas nervales per transversum latitudnaliter, super quod psaltes, cum digittis cordas tangens, perficit sue cantacionis intencionem. Oportet autem ungwes huius instrumenti registrator laciores et aliquantulum acuciores habere ad huius instrumenti registracionem.*“ Mužíková[7] překládá tuto pasáž: „Calcastrum je nástroj lichoběžníkového tvaru (doslova více trojhranný než čtyřhranný); má mnoho střevových strun (natažených) napříč na šířku; na něm hráč dotekem prstů na struny vytváří píseň podle svého záměru; je pak zapotřebí, aby hráč na tento nástroj měl širší a trochu špičatější nehty k ovládání tohoto nástroje.“ Žídek tedy uvádí tři základní fakta o nástroji, týkající se

a) tvaru nástroje
b) strun
c) způsobu hry.

Vezmeme-li v úvahu tato fakta, můžeme se s jejich pomocí pokusit calcastrum identifikovat.

Tvar nástroje je „*plus trigonale quam quadrangulare*“, více trojhranný než čtyřhranný, tedy nejspíš lichoběžníkový, jak uvádí Mužíková i Howell. Připomeňme si na tomto místě, že geometrické popisy tvarů nebo obrysů středověkých hudebních nástrojů musíme chápat s určitou rezervou. Jednotlivé hrany nástrojů mohly být totiž různě zakřiveny, a tak obrys nástrojů geometrické obrazce jen připomínal. Pro označení tvaru řady dalších nástrojů Pavel Žídek rovněž užívá jen základní geometrické obrazce a přesto víme z velikého množství ikonografických památek, že tvary nástrojů, tak různé a proměnné ve středověku, jen velmi zřídka odpovídaly přesným tvarům základních geometrických obrazců.

Struny byly střevové. Byly nataženy „*per transversum latitudinaliter*“, což můžeme chápat tak, že byly souběžné s nejdelší hranou nástroje.

Způsob hry odpovídal doteku strun prsty („*cum digittis cordas tangens*“). Žídek však vzápětí popisuje, jak mají vypadat hráčovy nehty, aby byly vhodné k ovládání nástroje. Vzhledem k tomu, že u popisu harfy Žídek poznamenává, že její (střevové) struny zaznívají drnkáním (doslova úderem) nehtů („*…nervalibus cordis unguum percussione resonans…*“), můžeme usuzovat, že i na calcastrum se hrálo shodně s harfou, tedy pomocí nehtů.

Hráče na calacastrum nazývá Žídek *psaltes*, tedy doslovně „psalteriový hráč“. To zřejmě svedlo badatele k domněnce, že calcastrum je druh psalteria (žaltáře).[8] Způsob nazývání hudebníků podle jmen nástrojů, na něž hráli, byl stejně jako dnes (houslista, flétnista, bubeník apod.) běžný i ve středověku (figelator, fistulator, tympanisator,[9] tubalcantor, citharista[10] apod.). Objevují se i ve spojení s nástroji („*alista tangit alam*“[11] nebo „*sicut citharedus in cithara*“[12]). Rovněž se používalo i sloveso určující hru na konkrétní nástroj – „*citharista cithazirat*“[13] nebo „*trompeurs trompet…corneurs cornent*“,[14] podobně jako dnes říkáme, že trubač troubí, bubeník bubnuje apod. Pozoruhodné je, že se ve středověku používalo i sloveso vyjadřující hru na nějaký hudební nástroj k určení hry na nástroj jiný. Anglický biskup Cuthbert žádal dopisem mohučského biskupa Boniface (zemř. r. 730) o citharistu schopného citharizování na „citharu, kterou nazýváme rotta“ („*delectat me quoque cytharistam habere, qui possit cytharizare in cithara, quam nos*

appellamus rottam“[15]). Ještě výraznější je záznam v bavorském rukopise,[16] v němž se dovídáme o tom, že David spatřiv svoji rotu, chtěl na ni harfovat – tedy hrát jako na harfu („*…als Herr David sein Rotten spien / wan er daraf herpfen*[17] *wolt*“). Z toho tedy vyplývá (a Pavel Žídek to potvrzuje), že na calcastrum mohl hrát psaltes. Tím ještě netvrdíme, že calcastrum patří mezi psalteria. Vždyť i cytharista mohl „cytahrizovat“ na rotu a David na ni „harfoval“. Proč by tedy i psaltes nemohl hrát na jiné nástroje? Než si na tuto otázku odpovíme, uděláme malá doplňující odbočení.

Odbočení I – Rota (rotta, rote, rutta apod.)

Chordofon známý již od raného středověku, nejrozšířenější zhruba mezi 10. a 13. stoletím. V 15. století se jeho stopy zvolna ztrácí. Název však přežívá ještě v biblických textech. Rota byl trojhranný nástroj s vodorovnou hranou nahoře a protilehlým rohem dole. Střevové struny, které byly taženy (podobně jako na harfě) nahoru k ladicím kolíkům umístěným v horní vodorovné hraně (v rámu nástroje), se rozeznívaly drnkáním prstů jedné ruky, zatímco druhá ruka přidržovala nástroj. Dutý rezonátor byl umístěn svisle a tvořil tak „boční stěnu“ na jedné straně strun. Tím byl druhé ruce znemožněn přístup ke strunám. Často se rota vyskytovala ve dvojici s psalteriem, mnohem častěji (a to nejen ve verbálních, ale i ikonografických pramenech) spolu s harfou, s níž ji pojilo mnohem více společných znaků, mj. to, že rota a harfa užívaly struny střevové, zatímco psalterium struny kovové, trsané často plektry. Není proto divu, že od druhé poloviny 13. století se objevuje nástroj, jehož životnost rovněž nepřesáhla 15. století, který je kombinací základních prvků roty i harfy – nástroj, který čeští organologové pojmenovali žaltářová harfa.[18]

Odbočení II – Hra na psalterium v Českých zemích

Držení středověkých nástrojů nám naprosto jednoznačně vykazuje veliké množství dobových vyobrazení, zřídka i písemné zmínky. Z vyobrazení můžeme vyčíst, že psalterium se v Evropě obvykle drželo proti hrudníku ve svislé poloze, řidčeji na kolenou a to tak, že struny, které byly taženy souběžně s nejdelší hranou nástroje, byly kolmo k ose hráčova těla. Hluboké struny byly nahoře (tedy pod hráčovou bradou) a směrem ke strunám kratším a tedy vyšším se postupovalo do vyšších poloh.[19] Obě ruce mohly (nejčastěji pomocí plekter z ptačích per) drnkat na struny. Vyobrazení českého původu vykazují

naopak držení psalterií v jedné ruce. Nástroj je opřen buď o paži téže ruky, nebo o tu část hrudníku, na jehož straně je rukou přidržován. Druhá ruka drnká na struny (nejčastěji rovněž pomocí plektra). Pavel Žídek při popisu hry na psalterium zdůrazňuje hru jednou rukou použitím singuláru „*cum **penna** percutitur tenta in **manu***“ („trsá se **brkem** drženém **v ruce**“). Struny jsou taženy rovněž souběžně s nejdelší hranou nástroje, ale nyní se dostávají do polohy svislé, tedy souběžně s osou hráčova těla. Způsob držení psalteria byl v Čechách naprosto shodný s tím, jak se při hře držela rota i žaltářová harfa.[20]

Vraťme se nyní k naší původní otázce, zda by mohl Žídkův *psaltes* (hráč na psalterium) hrát i na jiné hudební nástroje. Pavel Žídek psal svůj traktát mezi lety 1459–1463 v Plzni a musel si jistě všimnout i způsobu, jakým se hrálo v Čechách na psalterium. Popisuje hru jednou rukou, tedy hru, jaká byla běžná v Čechách. *Psaltes* z Čech tedy mohl bez jakýchkoli problémů ovládnout hru i na rotu nebo na žaltářovou harfu a místo plektrem mohl hrát prsty. Byl totiž zvyklý své melodie hrát pouze jednou rukou. Naproti tomu *arfista* (tak by asi pojmenoval Pavel Žídek hráče na harfu), který držel nástroj koleny nebo jej měl opřen o nohy, mohl hrát bez jakýchkoli obtíží oběma rukama. Rovněž *alista* (hráč na křídlo), jak nám potvrzují dobová vyobrazení, hrál oběma rukama, aby mohl současně využívat obou systémů strun, charakteristických pro křídlo.[21] Ruka, která při hře zároveň nástroj i přidržovala, byla pro hru samozřejmě značně omezena.

Pavel Žídek nám sice nepoznamenal, jak se drželo při hře **calcastrum**, ale můžeme se domnívat, že struny byly svislé, souběžně s osou hráčova těla, jak to bylo běžné ve středověkých Čechách a jak to známe z českých ikonografických památek nejen psalterií, rot a žaltářových harf, ale i křídel. Na calcastrum se tedy hrálo jednou rukou, právě tak, jak toho byl schopen český *psaltes*, který hrával rovněž na psalterium. Porovnejme tedy calacastrum s tím, co víme o psalteriích.

Psalteria měla kovové struny. Bartolomeus de Anglia uvádí okolo roku 1250 dokonce dvojí možnost materiálu – stříbro a bronz, což od něj přejímá zhruba 35 let před Žídkem Jean de Gerson („*…habet cordulas vel argentas vel ex electro…*“).[22] Na psalteria se hrálo plectrem. Calcastrum je Žídkem popisováno se střevovými strunami („*[C]ALCASTRUM est instrumentum…habens multas cordas nervales…*“), na které se hrálo prsty (resp. nehty). To se nápadně podobá Žídkovu popisu harfy – „*[A]RFA est instrumentum*

trugonale nervalibus cordis unguum prcussione resonans…“ („Harfa je trojúhelníkový nástroj se střevovými strunami, zaznívající pomocí nehtů“).[23] Na rotu se rovněž drnkalo **bez** plekter[24] a bývaly potaženy střevovými strunami.[25]

Vzhledem k diametrálnímu rozdílu hry a zvuku psalteria (kovové struny, plektrum) a calcastra (střevové struny, prsty, resp. nehty) a vzhledem k nápadné podobnosti téhož u calcastra a harfy (resp. roty) se můžeme domnívat, že pod názvem calcastrum se skrývá rota nebo ještě spíše její pozdější zdokonalený tvar – žaltářová harfa.

Odbočení III – Žaltářová harfa

Typický stavební prvek žaltářové harfy, jak již bylo zmíněno, jsou dva rezonátory.[26] Jeden rezonátor vyplňuje prostor podél natažených strun – je to pozůstatek roty a je shodný s rezonátorem psalterií. Druhý rezonátor je ve spodní části nástroje připojen k hornímu rezonátoru – ten lze chápat jako pozůstatek harfy. Ladicí kolíky nalézáme na horní části nástroje, podobně jako u roty nebo u harfy. Zde se vyskytoval poněkud zesílený (někdy profilovaný) trámek, který byl občas zakončen zvířecí hlavicí. Struny byly uchyceny nejčastěji do vrchní desky spodního rezonátoru, podobně jako v harfách. Někdy byly vedeny přes pražec, který spočíval v místech, kde se spojovaly oba rezonátory, jindy vedly přímo podél horního rezonátoru buď přes horní pražec, nebo rovnou k ladicím kolíkům.

U žaltářové harfy rozeznáváme tři vývojové typy,[27] jejichž doby existence se vzájemně překrývaly. Nejstarší typ trojhranného tvaru je velmi blízký rotě a dokazuje, že žaltářová harfa vznikla z roty připojením spodního (harfového) rezonátoru. Vyskytuje se zhruba od poloviny 13. do poloviny 14. století. Druhý typ byl zřejmě nejrozšířenější. Vrchní rezonátor se poněkud zmenšil u nejkratších strun (tedy u hráčova těla) a zde se ve volném místě objevil sloupek, spojující vrchní trám (s ladicími kolíky) se spodním rezonátorem. Tento typ se objevuje již na přelomu 13. a 14. století a přesahuje až do počátku 15. století. U posledního typu již vymizel zadní sloupek a nástroj dostal tvar nejvíce podobný lichoběžníku. Objevuje se v 70. letech 14. století a žil až za polovinu 15. století.

Žaltářová harfa byla považována českými organology za bohemikum.[28] Na základě prostudování okolo stovky dobových vyobrazení se domnívám, že tento mylný názor můžeme opravit a umístit žaltářovou harfu do střední Evropy, tedy především do českých

Žaltářová harfa, *detail* z Velislavovy bible, okolo r. 1340, Praha, Národní knihovna XXIII. C. 124, fol. 7r.

a německých zemí.[29] Velmi zřídka se žaltářová harfa objevuje i mimo střední Evropu.[30] Zda žaltářová harfa používala střevové struny nemůžeme s určitostí tvrdit, neboť se nám o tom dosud nepodařilo najít žádnou konkrétní dobovou písemnou zmínku. Na některých vyobrazeních by barva strun odpovídala barvě střevových strun, ale chybí dosud jasnější důkaz. Karlštejnskou nedokončenou nástěnnou malbu z Kaple sv. Kříže s bílými strunami (a tedy zřejmě stříbrnými) můžeme považovat za anomálii, neboť toto vyobrazení jeví ještě další anomálii, s níž se na žádném dalším dobovém vyobrazení žaltářové harfy nesetkáváme. Struny jsou zde taženy ve sborech po dvojicích, trojicích a čtveřicích. Vzhledem k tomu, že žaltářová harfa vznikla kombinací roty s harfou – oba tyto nástroje používaly střevové struny – můžeme se právem domnívat, že i žaltářová harfa byla potažena střevovými strunami. Kromě toho středověké drnkací chordofony bez krku, které byly potaženy střevovými strunami se rozeznívaly především prsty, zatímco kovem potažené nástroje se rozeznívaly pomocí plekter. U žádného vyobrazení žaltářové harfy nejsou plektra zobrazena. Toto zjištění nás opět vede ke střevovému ostrunění žaltářových harf.

Shrnutí

Popis hudebního nástroje, který Pavel Žídek nazývá **calcastrum** jeví všechny znaky toho, že se jedná o nástroj, pro který si soudobá organologie vytvořila svůj název **žaltářová harfa**. Svědčí pro to tyto společné znaky: střevové struny, hra jednou rukou pomocí prstů **bez** plektra a konečně i tvar nástroje „více trojhranný než čtyřhranný“. V době Pavla Žídka byl znám již pouze poslední typ vývojové řady žaltářové harfy, který se svým tvarem skutečně podobal popisovanému calcastru.[31] Pavel Žídek se s tímto nástrojem mohl setkat a do svého traktátu pojednávajícím o hudebních nástrojích jeho popis zařadit. Škoda jen, že si mnohé názvy nástrojů vymýšlel sám. Proto není jisto, zda byl název calcastrum užíván[32] nebo zda je to jen další z Žídkových výtvorů. V každém případě je tento popis pro nás důležitý, i když zachycuje nástroj na konci jeho vývojové posloupnosti – krátce před jeho vymizením.

Poznámky:

[1] Pl-Kraków, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kodex 257.

[2] Edice a překlady: **Reiss PP** (1924). **Seidl TM** (1977), **Mužíková MI** (1965), **Howell PP** (1980)

[3] **Jean de Gerson, Tractatus de canticis** (cca 1424–26). Vydal Mgr. Glorieux, Jean de Gerson Ouevres complètes, Tournai 1960–1973, I, strana 146. Výňatky s překladem a komentářem viz **Page JG**. Dále pak **Nicholas Trivet** v komentáři ke 150. žalmu (Oxford, MS Bodley 738, fol. 250r nebo Hereford, Cathedral Library O.4.XI – oba rkp. 14. stol.), **Konrad von Megenburg, Yconomia** (cca 1348–1352), vydal S. Krüger, Konrag von Megenburg Werke, Stuttgart 1973, s. 251, **Giraldus Cambrensis, Hibernica topographica** (konec 12. stol.) a celá řada dalších.

[4] D-Stuttgart, Würtembergische Landesbibliothek, Ms. Bibl. Fol. 23, fol. 55r (francouzský rukopis z doby okolo 820 – 830).

[5] Tak jej popisuje **Jean de Gerson** v Tractatus de canticis (viz pozn. 3), ale není to jediná středověká zmínka.

[6] S popisem se setkáme např. u **Nicholase Triveta** (viz pozn. 3). Toto pojmenování se vyskytuje už u **Pseudo Jeronýma**.

[7] **Mužíková MI** 93.

[8] **Mužíková MI** 105, **Howell PP** 19.

[9] Bohemarius maior Martina ze Strážnice – 2. pol. 14. století, verš 963, 970 a 945.

[10] Pavel Žídek tak nazývá hráče na tubalcana – trumšajt a na citharu.

[11] **FRB IV** 43.

[12] Pavel Žídek v heslu Ala.

[13] **FRB IV** 14.

[14] Bernský rukopis ze 14. století, viz **Buchner HA** 32.

[15] **Würdtwein EB** 311, **Sachs HM** 166, **Marcuse SM** 216.

[16] Neurčitého data, jak uvádí **Sachs HM** 167.

[17] **Marcuse SM** 216 a 388 uvádí „harpfen“.

[18] **Kurfürst AH** 29 a **Kurfürst HN** 291 uvádí, že název přešel i do cizí literatury. Je pravda, že se např. „psaltery-harp“ objevuje v literatuře anglické (např. **Remnant MIW** 18 a obr. 13 i 200), ale existují i další. **Panum SI** 158–164 a **Brown CTP** nazývají žaltářovou harfu „harp-psaltery“ (tedy harfové psalterium). **Sachs HM** 133–134 zahrnuje zřejmě žaltářovou harfu mezi nástroje, které nazývá „Harfenzither“, a u **Marcuse SM** 215–219 můžeme žaltářovou harfu tušit, což by bylo logické vzhledem k vývoji jednoho nástroje z druhého. Česká organologická literatura uvádí, že žaltářové harfě přináležel český středověký název *rucznyczie, ručnice* apod., odvozený od slova ruka. Může vyjadřovat něco v tom smyslu, že se nástroj buď držel při hře v jedné ruce nebo že byl ovladatelný pouze jednou rukou. Pro toto tvrzení však dosud nemáme žádné důkazy. Dospělo se k němu cestou eliminace. V českém překladu bible z přelomu 14. a 15. století se slovem *ruczniczie* překládá latinské *nablum*, pro něž je však v latinsko-českém veršovaném slovníku Martina ze Strážnice – Bohemarius maior z 2. poloviny 14. století – vyhrazen název *kobos.* To nám jen dokazuje mnohoznačnost středověkých názvů hudebních nástrojů.

[19] Pravděpodobně až k Bartholomaeu Anglicu (do pol. 13. století) sahají kořeny Gersonovy zdánlivě nejasné

poznámky, že psalterium zní odshora, vychází od spodních zvuků a sestupuje dolů k vyššímu ladění „*… psalterium sonat a superiori, procedens a gravioribus sonis ad acutiores descendedo*“. viz Müller, H.: Der Musiktraktat in dem Werke des Bartolomaeus Anglicus De Proprietatibus Rerum, in: Riemann – Festschrift, Leipzig 1909, str. 252; **Page JG** 340 a pozn. 35, 346.

20 Podrobněji viz **Matoušek RS** 207–212 a **Matoušek BMS**.

21 Viz **Kurfürst AH**, **Kurfürst HN**, **Matoušek ČK**, **Matoušek RS** a **Matoušek BMS**.

22 Viz **Page JG** 341.

23 **Mužíková MI** 90.

24 S výjimkou dvou španělských vyobrazení z konce 13. století (Iluminace v rukopoisech z Escorialu b.I.2, fol. 62v a TJ.1, Cantiga 120), kde jsou zobrazena při hře plektra, vykazují všechna mně známá vyobrazení hru bez plekter.

25 Z „Le bon berger“ z r. 1379 se dovídáme o tom, které všechny nástroje používají střevové struny. Ve výčtu nechybí ani rota: „*… les menus cordes de boyaux…sont pour melodie des instruments de musique,…de rithes…Que l’on fait sonner par dois et par cordes*“. Celou pasáž v originále i v anglickém překladu uvádí **Marcuse SM** 218.

26 Tato skutečnost nebyla vždy povšimnuta. Náznakem se o ní zmiňuje **Hutter HN** 75. Naprosto jasně se však o dvou rezonátorech zmiňuje **Buchner HA** 26 a **Remnant MIW** 28. **Kurfürst AH** a **Kurfürst HN** se o toto zjištění opřel a nástroj podrobně popsal, nazývaje jej „harfa se dvěma rezonátory“, resp. „dvourezonátorová harfa“. Z další literatury zmiňuji: **Matoušek RS**, **Matoušek BMS, Matoušek SHNK**.

27 **Kurfürst AH** a **Kurfürst HN** toto dělení zavedl a jednotlivé typy (nazývá je A, B, C) podrobně popsal a na základě prostudovaných 19 dobových ikonogramů (tak Kurfürst nazývá ikonografické prameny) převážně českého původu. Více než čtyřnásobné množství ikonografických pramenů nejen českého původu, které jsem měl k dispozici, potvrzuje správnost Kurfürstova třídění.

28 **Buchner HA** 25 – 6 uvažuje dokonce o tom, že rukopis Britského muzea, v němž H. Panum našla podobný typ nástroje, by mohl po bedlivém průzkumu dokázat svoji českou provenienci. Viz též **Kurfürst AH** 43 – 44 a **Kurfürst HN** 291.

29 Viz **Matoušek RS**, **Matoušek BMS**. **Remnant MIW** 28 umisťuje psaltery-harp do východní Evropy a dokládá to zobrazením nástroje na obraze neznámého německého mistra z doby ok. r. 1350. Z hlediska Angličanky může být vše, co je na východ od francouzsko-německé hra nice považováno za východní Evropu. **Panum SI** přináší vedle žaltářové harfy z Velislavovy bible (fig. 141) též dvě různá vyobrazení z francouzských rukopisů z Belgické královské knihovny (fig. 139 a 140), které nazývá French harp-psalteries.

30 Žaltářová harfa se vyskytuje od Spišska a Krakovska až po Strassbourg a od Frankfurtu nad Odrou až po Rakousko. Mezi řídké výjimky patří již zmíněné dvě francouzské iluminace (viz pozn. 29) a kresby v rukopise uloženém v British Museum (**Kurfürst AH** a **Kurfürst HN**).

31 Pavel Žídek se narodil v Praze r. 1413, poslední mně známá vyobrazení žaltářové harfy druhého typu jsou z doby okolo r. 1410. Z té doby je datovaná Madona s dítětem mezi anděly, z nichž jeden hraje na žaltářovou harfu, od neznámého českého mistra (uloženo v Paříži, Musée de Louvre, i.č. M.N.832, viz **Krása ČML**) a žaltářová harfa vyobrazená ve francouzské bibli z r. 1410 (Brussel, Bibliothéque Ryale MS 9002, fol. 223r). Poslední vývojový typ žaltářoví harfy se objevuje již okolo r. 1380 v Miličínské bibli, Praha, Národní knihovna

A i 1, fol. 167v. Zde je třeba poznamenat, že Vesperale sv. Víta, Praha, Knihovna Národního muzea XV.A.10, které datuje **Kurfürst AH** 21 (a obr. 45) a **Kurfürst HN** 300 (a obr. 103) do r. 1370, patří podle datování Jiřího Krásy – **Krása RV** 252 – až do doby kolem r. 1380. V rukopise XV. A.10 jsem žádnou iluminaci nenalezl. Kurfürstem uvedená identifikace rukopisu je chybná. Jedná se o nástroj vyobrazený až na konci nám známé existence žaltářové harfy třetího typu, tedy před pol. 15. století v latinském Starém zákoně, Praha, Kapitulní knihovna A.10, fol. 89v, kde v inicíle F-uit vir unus je zobrazen David před Saulem. Kurfürst tento nástroj v obou svých publikacích překreslil s chybami a stranově převrácený. Z této doby známe ještě vyobrazení datované mezi 1440–1460 (viz **Krása SNMS** 130-131). Je to nástěnná malba ve farním kostele v Podolinci na Slovensku. V době mezi 1440–1460 se Pavel Žídek pohyboval mezi Prahou, Krakovem, Vratislaví a Plzní, (kde v letech 1459–1463 napsal svůj traktát).

[32] Dosud se v žádném jiném prameni neobjevil.

Bibliografie:

BROWN, Howard Mayer. Catalogus, A Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter, in: *Imago Musicae* I/1 – 1984, I/2 – 1985, I/3 – 1986, I/4, – 1988.

BUCHNER, Alexander. Hudoucí andělé na Karlštejně. In: *Sborník Národního Muzea A XXI 1*. Praha, 1967.

Epistole S. Bonifacii ordine chronologico dispositae, notis et variantibus inlustratae a Stephano Alexand. Würdtwein (ed. Würdtwein), Magont 1789.

Fontes rerum bohemicarum IV. Praha 1884 (Vydal J. Emler).

HOWELL, Stan. Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments. *Journal of the American Musical Instruments Society*, Vol. V–VI (1980).

HUTTER, Josef. *Hudební nástroje*. Praha, 1945.

KRÁSA, Josef. Česká madona v Louvru. *Umění IX*, 1961, s. 280n.

KRÁSA, Josef. *Rukopisy Václava IV.* Praha: Odeon, 1971.

KRÁSA, Josef; DVOŘÁKOVÁ, Vlasta; STEJSKAL, Karel. *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Bratislava: Tatran, 1978 (též Praha: Odeon, 1978).

KURFÜRST, Pavel. *Ala und Harfe mit zwei Resonatoren – unbekannte Instrumente der europäischen Stilmusik des 13. bis 15. Jahrhunderts*. München – Salzburg, 1985.

KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha, 2002.

MARCUSE, Sibyl. *A Survey of Musical Instruments*. Newton – Abbot – London, 1945.

MATOUŠEK, Lukáš. Bohemika mezi středověkými hudebními nástroji. In: *Clavibus unitis 1*, 2006.

MATOUŠEK, Lukáš. „České“ křídlo – ala „bohemica“. In: *Zpravodaj Společnosti pro starou hudbu* 3/1985.

MATOUŠEK, Lukáš. Regional Signs of Medieval Musical Instruments. In: *Musikalische Ikonographie*, Laaber 1994, s. 207–212.

MATOUŠEK, Lukáš. Středověké hudební nástroje na schodišti Velké věže hradu Karlštejna. In: *Slovenská hudba* 2–3, 2009, roč. XXXV, s. 134–171.

MUŽÍKOVÁ, Růžena. Musica instrumentalis v traktátu Pavla Žídka z Prahy. In: *Miscellanea musicologica* 18, Praha 1985, s. 85–114.

PAGE, Christopher. Early 15th Century Instruments in Jean de Gerson's „Tracratus de Canticis". *Early Music* 6/3 (July 1978), s. 339–349.

PANUM, Hortense. *Stringed Instruments of the Middle Ages*. London, 1971.

REISS, Josef. Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460). In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924–25), s. 259–264.

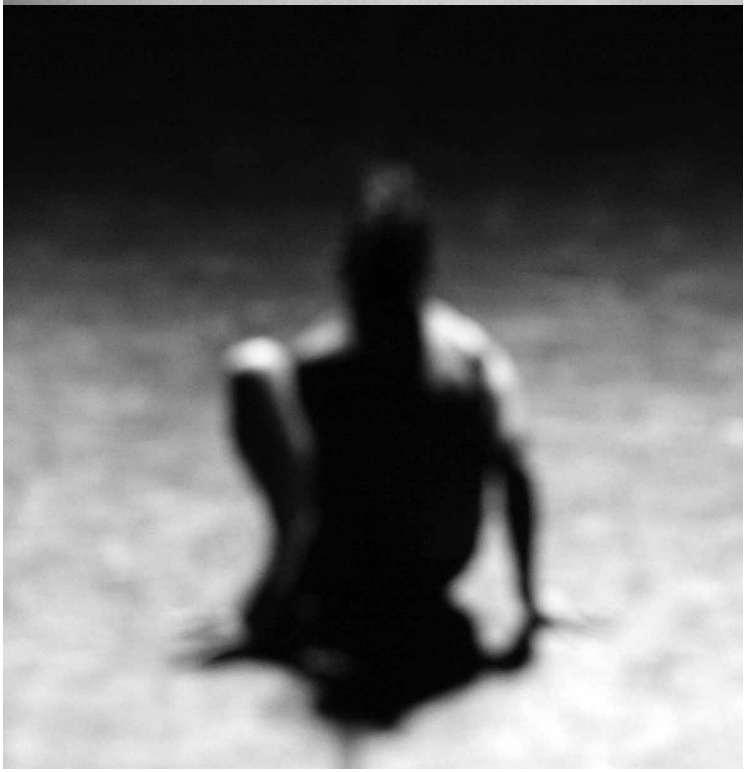
REMNANT, Mary. *Musical Instruments of the West*. London, 1981 (second impression).

SACHS, Curt. *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig, 1930 (2. Ausgabe).

SEIDL, H. *Der „Tractaus de musica" des Pergament-Kodex Nr. 257 Krakau unter besonderer Berücksichtigung der Musikinstrumenten-Kunde*. Disertační práce. Leipzig: Karl-Marx-Universität, 1957.

Tato studie vznikla v rámci řešení projektu „Středověké hudební nástroje v českých zemích" (GA ČR, r. č. 408/09/1859).

Hudební skladatel, klarinetista a umělecký vedoucí souboru Ars cameralis **Lukáš Matoušek** se vedle činnosti skladatelské, interpretační a pedagogické věnuje i badatelské činnosti v oblasti interpretace středověké hudby a problematice středověkých hudebních nástrojů. Působil v 70. letech jako profesor klarinetu, v 80. letech jako hudební režisér v Čs. rozhlase, v 90. let jako dramaturg gramofonové firmy Studio Matouš a v letech 2000–2006 byl dramaturgem Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK. Od roku 2001 působí pedagogicky na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze.
http://www.musica.cz/skladatele/matousek-lukas.html



Georg Friedrich Händel a hudební provoz v Londýně v 18. století

Veronika Hyksová

Abstract: The following text endeavours to describe the phenomenon of Italian opera and music business in 18th century London while focusing on its economical and organisational aspects which substantially differed from Continental practices. George Friedrich Händel's personality embodied both, that is, his experience of the Italian musical life as well as his role in creating suitable conditions for Italian opera in the capital city of the British Isles.

Keywords: Georg Friedrich Händel, Italian opera, music business, London, 18th century, prices and costs, theatre

Georg Friedrich Händel je hudební veřejností vnímán především jako významný skladatel a virtuóz na klávesové nástroje. Opomíjenou skutečností je fakt, že Händel byl navíc významná osobnost veřejného života, neúnavný propagátor italské opery, organizátor a producent londýnských operních a oratorních produkcí. Při studiu Händelových životních osudů se nám budou s neodbytnou pravidelností na mysl vkrádat otázky, na něž najít odpověď, nemusí být pro pragmatického pozorovatele sledujícího Händelovu životní pouť z perspektivy 21. století jednoduché. Jaká byla jeho motivace k pohrdání možností pohodlného živobytí ve funkci dvorního kapelníka a skladatele, která se mu nejednou naskytla? Proč odešel z Itálie, země opeře a slunci zaslíbené, aby se pokoušel na vlastní pěst prosazovat italsky zpívanou operu ve studeném a hudebně zaostalém Londýně? Co jej motivovalo, aby se opakovaně vrhal na nejistou dráhu operního skladatele a producenta, lemovanou úskalími konkurenčního boje, permanentního boje s publikem a neustále se vznášející hrozby bankrotu? Ano, věřím, že Händel byl vizionář, který hledal po celý život výzvy a věřil skálopevně svým snům. Při hlubším poznávání dobových reálií zjistíme, že úskalí, se kterými se setkával Händel a jeho současníci, a problémy, se kterými se setkáváme dnes na poli hudebního managementu, mají mnoho společného. Händelova osobnost tak může být inspirací nejen dnešním hudebníkům, ale poznání okolností Händelova boje s nepřízní osudu a nahlédnutí do bezedné studnice jeho nezdolné energie a víry ve vlastní vize může být přínosem i hudebním manažerům, organizátorům a producentům.

Abychom mohli hlouběji nahlédnout pod Händelovu anglickou pokličku, zamiřme s ním nejprve na skok na Apeninský poloostrov: „*Určitě není místa na tomto světě, které by cestujícímu připravilo větší radosti a užitku, než Itálie. Tvář této země je bohatá na tolik pozoruhodností a díla přírody mají takové kouzlo, že se jí nevyrovná žádná jiná evropská země. Je to velká škola hudby a malířství a skrývá nejušlechtilejší díla statiky a stavebnictví od antiky až po moderní dobu. Je to jeden velký kabinet kuriosit a ukrývá bohaté sbírky všech možných starožitností.*

V žádné jiné zemi neexistuje tolik různých vlád, jejichž ústavy jsou tak rozdílné a jejichž politika tak promyšlená. Sotva bychom zde našli kousek země, který by někdy v dějinách nehrál důležitou roli, právě tak jako hora nebo řeka, které by nebyly dějištěm nějaké důležité dějinné události.“[1]

Händel začal vážně uvažovat o své cestě do Itálie pravděpodobně po setkání s princem **Gian Gastonem de' Medici** (1671–1737), posledním mužským potomkem rodu Medici, s nímž se seznámil během svého pobytu v Hamburku v říjnu až prosinci roku 1703. Gian Gastone byl vzdělaný šlechtic mimořádného rozhledu, osobnost evropského formátu a velký milovník umění. Jeho rady a zkušenosti se staly bezpochyby cenným potenciálem, který Händel zužitkoval v následujících letech strávených v italském prostředí. Až do začátku roku 1707 zůstal Händel pravděpodobně ve Florencii jako host knížat Medici a měl mimo jiné příležitost být přítomen četným operním produkcím v jejich soukromém divadle v Pratolinu (A. a D. Scarlatti, B. Pasquini). Pro Pratolino nechával Ferdinando de' Medici, bratr Gian Gastona, hojně hudebňovat libreta Antonia Salviho (1664–1724), z nichž některá Händel později použil pro své londýnské produkce – opery *Rodelinda*, HWV 19 (1725), *Sosarme*, HWV 30 (1732), *Ariodante*, HWV 33 (1735), *Arminio*, HWV 36 (1737) a *Berenice*, HWV 38 (1737).

Dne 14. ledna 1707 začíná příjezdem do Říma nejvýznamnější část Händelova italského pobytu. Hudební život Říma byl výjimečný již skutečností, že opera a operní produkce jako vůdčí žánr italské hudby byly v Římě po několik desetiletí papežem zakázány (vzhledem ke skandálnímu průběhu římské karnevalové sezóny v roce 1677) a těžiště hudebního života se tak přesunulo z divadel do paláců vysokých církevních hodnostářů a římské aristokratické elity. Zde byla hojně provozována díla, která se obsahově odlišovala od opery (duchovní nebo alegorická témata), ale veškeré výrazové prostředky a kompoziční techniky byly natolik spjaty s moderní operní hudební řečí, že můžeme hovořit o tvaru jakési duchovní opery, která nahrazovala posluchačům operní produkce běžné v jiných italských městech. Jendím z nejvýznamnějších hudebních římských mecenášů a současně jedna z nejvýraznějších římských osobností byl mladý kardinál **Pietro Ottoboni** (1667–1740). V čele jeho slavného orchestru stál samotný Arcangelo Corelli (1653–1753) a na jeho hudebních produkcích v Palazzo della Cancelleria se sekáváme se jmény hudebníků, jako byl např. benátský skladatel, budoucí ředitel sboru a Vivaldiho kolega na Ospedale della Pietà Giovanni Porta (1675–1755), neapolský operní a oratorní skladatel Alessandro Scarlatti (1660–1725) nebo jeho syn Domenico Scarlatti (1685–1757). Ottoboniho orchestr byl mimořádně kvalitní a společnost, která se tu scházela, nesmírně vzdělaná a všestranná. Samotný kardinál Ottoboni si získal jméno

jako autor operních a oratorních libret, z nichž nejméně pět bylo zhudebněno Alessanderem Scarlattim a další například Antoniem Caldarou (1670–1736). Nejméně jedno ze svých libret (*Colombo ossia L'India scoperta*, 1691–1692) zhudebnil Ottoboni sám.

Prolínání uměleckých disciplín bylo typickým rysem římské umělecké komunity přelomu 18. století, jejíž reakce na komplikovanost a vyumělkovanost manýrismu vrcholného baroka, se projevila založením **Arkádské akademie** (Pontificia Accademia degli Arcadi). Původně literární akademie založená v roce 1690 okruhem básníků kolem v Římě pobývající švédské královny Christiny (1626–1689) se hlásila svým názvem k pastorálnímu románu *Versen Arcadia* (1501) italského básníka Jacopa Sannazzara (1457–1530) a ke stejnojmenné řecké venkovské krajině uprostřed Peloponésu. Ta byla inspirací pro klasickou řecko-římskou bukolickou poezii. Členové akademie vystupovali pod pseudonymy inspirovanými pastorální mytologií a jejich činnost získala rychle národní charakter se zdůrazněnou snahou o návrat ke klasickým estetickým hodnotám, jako byla střídmost, symetrie a elegance. Myšlenka kulturní obrany národa, se kterou italští intelektuálové akademii zakládali, se stala nositelem estetických ideálů, které rozhodujícím způsobem určovaly vkus v Itálii po celou první polovinu 18. století. Oblast hudebního dramatu pak ovlivňovala arkádská estetika především prostřednictvím jednoho z nejvýznamnějších libretistů 18. století **Pietra Metastasia** (1698–1782, vlastním jménem Pietro Trapassi).

Mladý skladatel byl bezpochyby silně ovlivněn inspirativním intelektuálním prostředím kolem kardinála Ottoboniho. Na druhou stranu na sebe pozoruhodný cizinec rychle upozornil především svojí virtuózní hrou na klávesové nástroje. V Ottoboniho paláci došlo i k údajnému souboji, kdy bylo poměřováno hráčské umění Domenica Scarlattiho a stejně starého Händela. Údajně samotný Scarlatti s obdivem uznal vítězství Händelovo a „il caro Samsone" dostal brzy příležitost prokázat své skladatelské kvality. První dílo, které Händel v domě Ottoboniho zkomponoval, bylo oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, HWV 46, provedené už na jaře 1707 za Corelliho řízení. Bylo typickým příkladem římské duchovní opery v časech, kdy veřejné operní produkce byly papežem zakázány. Prvním liturgickým dílem v pravém slova smyslu bylo až zhudebnění žalmu *Dixit Dominus*, HWV 232, k jehož provedení došlo 16. června roku 1707 a které bylo komponováno pravděpodobně na zakázku kardinála Carla Colonny (1665–1739).

Dalším významným Händelovým mecenášem z řad římských církevních autorit byl kardinál **Benedetto Pamphili** (Pamphilj, Panfili, 1653–1730). Pamphili byl velký milovník hudby a obdivovatel Corelliho, Alessandra Scarlattiho a Händela. Právě z pera kardinála Pamphiliho pochází libretto k *Il Trionfo* a text světské kantáty *Delirio amoroso: Da quel giorno fatale*, HWV 99. Pro luterána Händela nebylo žádným problémem navázat ve svém díle na nejlepší římskou tradici katolické liturgické hudby, když však byl vyzván svými mecenáši ke konverzi ke katolické církvi, jednoznačně odmítl. Händel však nebyl v Římě odkázán na přízeň kardinálů. Pravděpodobně nejvýznamnějším římským hudebním mecenášem byl **Francesco Maria Marescotti Ruspoli**, kníže z Cerveteri (1672–1731). Pohádkově bohatý šlechtic, který mimo jiné podporoval Arkádskou akademii, angažoval v roce 1706 Händela jako kapelníka (aniž by byl Händel oficiálně jmenován) a Händel pobýval jako host v Ruspoliho službách téměř po celé dva následující roky. Pro Ruspoliho napsal Händel například oratorium *La Resurrezione*, HWV 47 (1708), nebo kantátu *Diana Cacciatrice*, HWV 79, která byla provedena v Palazzo Ruspoli v Cerveteri. Pozoruhodné je, že mezi uměnímilovnými kardinály a Ruspolim nevládla pravděpodobně mecenášská rivalita, a tak například *Il Trionfo* je dílo objednané a zaplacené Ruspolim, zkomponované na Pamphiliho libretto a provedené společně pravděpodobně Ottoboniho a Ruspoliho hudebníky dne 2. května 1707 buď v paláci Bonelli, nebo v Collegio Clementino.

Výzkumy z posledních let ukazují, že vazby mezi jednotlivými mecenáši nebyly čistě umělecké, ale často i ekonomické. Ruspoli byl pohádkově bohatý a jeho majetek převyšoval astronomickou částku 2 milionů scudi[2]. V účetních knihách rodiny Ruspoli se dočítáme, že jedním z největších Ruspoliho dlužníků byl kardinál Ottoboni, který obdržel od Ruspoliho 21. října 1700 půjčku na 21 let s 3% úrokem ve výši 11 300 scudi, což představovalo objem peněz ve výši čtyřnásobku ročního příjmu kardinála. Ottoboni se dluhů nezbavil do konce života a po jeho smrti musel být jeho majetek rozprodán k pokrytí dluhů ve výši 170 000 scudi. Abychom si udělali představu o výši zmiňovaných částek, stojí za zmínku měsíční plat skvěle placené primadony sopranistky Margharity Durastanti (1685–1734) – účinkovala například v premiéře *La Resurrezione* – ve výši 20 scudi nebo roční plat basisty (běžný zpěvák) rovnající se 10 scudi. Římský vědec Saverio Franchi se ve své práci *Il principe Ruspoli* podrobně zabývá prozkoumáním Ruspoliho mecenášských aktivit a dochází k obdivuhodným údajům. Mezi

léty 1695–1727 je nejméně 71 oratorních produkcí spojeno s jeho jménem nebo se jménem jeho manželky. Vezmeme-li v úvahu Ruspoliho finanční podporu Ottobonimu, angažování Antonia Caldary kapelníkem v roce 1709 a podporu Alessandra Scarlattiho, Francesca Gasparíniho a řady dalších hudebníků, začne dostávat jasné kontury postava nejvýznamějšího hudebního mecenáše Itálie začátku 18. století. Händel sice neměl titul Maestro di capella, který u Ruspoliho získal až v roce 1709 Antonio Caldara (1670–1736), ale na druhou stranu mu statut vzácného hosta (jak už bylo řečeno pobýval u Ruspoliho necelé dva roky) zaručoval uměleckou svobodu a nezávislost. Komponoval hudbu (především komorní kantáty) pro tzv. *conversazione*, které se konaly zpravidla každou sobotu, a pro mimořádné příležitosti, jako byly slavnosti Arkádské akademie podporované Ruspolim – například kantáta *Arresta il passo*.

Řím byl bezpochyby ideálním městem pro rozvoj talentu mladého Händela. Jediné, co zde chybělo, byla opera zakázaná již zmiňovaným papežským rozhodnutím (1677) a ctižádostivý Händel zajisté hledal možnosti uplatnit talent skladatele scénických děl. Kolem Händelových operních úspěchů v Itálii vládne ovšem mnoho nejasností. S jistotou víme, že v roce 1708 navštívil Händel na pozvání vévody z Alvita Neapol, aby zde při příležitosti sňatku vévody s Beatrice Sanseverino provedl pastorální serenatu *Acis, Galatea e Polifemo*, HWV 72. Přestože se v Neapoli opera pěstovala, Händel zde operní zakázku nezískal, a tak jedinými městy v Itálii, kde Händel s úspěchem prováděl své opery, byla Florencie (*Rodrigo*, HWV 5, kolem roku 1707) a Benátky (*Agrippina*, HWV 6, kolem let 1708–1709). Zmiňované letopočty jsou často uváděny jako data provedení těchto oper. Ursula Kirkendale podrobila novému průzkumu především rukopisy a papír *Rodriga* a *Agrippiny* a s pomocí Mainwaringa a Wernera Brauna datovala premiéry těchto děl ještě do období před příjezdem Händela do Říma. Hypotetický časový plán pak mohl vypadat následovně: Händel odjel z Hamburku na jaře roku 1705 a přes Halle a Weissenfels, kde navštívil svoji matku, přicestoval do Florencie ve druhé polovině června 1705. Přibližně ve stejnou dobu do Florencie dorazil z Prahy Gian Gastone de' Medici. Zde měla na podzim téhož roku premiéru opera *Rodrigo*. Z Florencie se vydal Händel přímo do Benátek, kam dorazil nejpozději koncem ledna 1706. Během karnevalu poznává Domenica Scarlattiho a poprvé se setkává s kardinálem Ottobonim, který ho zve do Říma. V Benátkach pak provádí v listopadu 1706 operu *Agrippina*, aby druhý týden v prosinci dorazil do Říma

a hlásil se u kardinála Ottoboniho. Doposud udávaná data premiér *Rodriga* a *Agrippiny* jsou pak daty pozdějších repríz, ke kterým Händel z Říma cestoval.

Když v roce 1709 udělil Ruspoli titul Maestro di Capella Antoniu Caldarovi, bylo to pro Händela zajisté velké zklamání. Kirkendale píše: „*Věřím, že to je důvod, proč Händel později o svém hlavním mecenáši téměř nemluvil a Mainwaring ho tak opoměl zmínit. Nedomnívám se, že Händelův úprk z Říma byl nábožensky motivovaný, ale že toto obecně akceptované protestantské podání bylo pouze Händelovým vlastním racionalizujícím vysvětlením. Jeho hrdost by mu nedovolila přiznat, že by raději zůstal ve městě, na které se nahlíželo jako na jedno z nejdůležitějších center Evropy, pokud by zde mohl žít v jistotě.*“[3]

Ve věku 25 let 16. června 1710 byl Georg Firedrich Händel jmenován kapelníkem na dvoře hannoverského kurfiřta **Georga Ludwiga von Hannover** (1660–1727) s platem 1000 thalerů ročně, což představovalo 225 liber šterlinků, a s povolením k uměleckým cestám. Již v červenci 1710 odcestoval Händel do Düsseldorfu, kde pobýval několik týdnů na dvoře Johanna Wilhelma II., kurfiřta Rýnské Falce (1658–1716), a jeho ženy Anny Marie de' Medici (1667–1743), sestry Gian Gastona de' Medici, aby se na podzim téhož roku poprvé vydal do města nad Temží. Příchod do Londýna byl pro Händela bezpochyby na první pohled zklamáním. Po letech strávených ve slunném středomoří ho očekávalo temné, vlhké a špinavé město a nedůvěřivé publikum, pro které byla italská opera stále ještě novinkou. Zatímco v Itálii měl mocné a bohaté spojence, v Anglii začal podnikat Händel na vlastní pěst. Podle Mainwaringa sice cestoval Händel do Anglie na pozvání vévody z Manchestru, ten se však zdržel během své cesty do Itálie v Benátkách, a Händel zůstal v Anglii odkázaný sám na sebe.

Anglická tradice hudebního divadla byla postavena na mluveném slovu a v tradičních scénických formách, jako byly *masques* nebo *semi-operas*, byly obě složky v rovnováze. S touto praxí byla spojena též absence kultu operních pěveckých hvězd, protože herci většinou plnily také roli zpěváků. Netřeba zdůrazňovat, že pěvecká náročnost a efektnost takovýchto děl byla ve srovnání s operou, jak ji Händel poznal v Itálii, zanedbatelná. Prvním úspěchem italské opery V Londýně byla až *Camilla* upravená Nicolou Haymem[4](1678–1729) podle opery *Il trionfo di Camilla* Giovanniho Bononciniho (1670–1747),

kterou 30. března 1706 uvedlo královské divadlo v Drury Lane. V roce 1708 pak byla provedena v Queen's Theatre napůl v italštině a napůl v angličtině opera *Pirro e Demetrio* Alessandra Scarlattiho, ve které se poprvé představil londýnskému publiku slavný kastrát **Nicolini** (1673–1732, vlastním jménem Nicola Francesco Leonardo Grimaldi). Nicolini si získal londýnské publikum nejen pěveckým, ale i hereckým uměním a italská opera začala zapouštět kořeny na londýnské divadelní scéně. Díky Nicolinimu začali italští pěvci v Anglii rychle získávat značný respekt. Anglický dramatik a kritik John Dennis (1657–1734) přiznává ve své *Essay on the Operas* (1706), že „*opera v Itálii je sice jako příšera, ovšem příšera překrásně harmonická, zatímco zde v Anglii je to odporná a řvoucí příšera*".

Do této atmosféry probouzejícího se zájmu přichází Händel nikoliv jako neznámý skladatel. Kdokoliv podnikl cestu do Evropy a pohyboval se v uměnímilovné společnosti, tomu nemohlo Händelovo jméno uniknout. Oblíbené části Händelových oper se sice v Anglii hrály ještě před jeho příchodem do Londýna v roce 1710, avšak rozhodující pro jeho první velký úspěch v podobě opery *Rinaldo*, HWV 7a (1711), byla jeho spolupráce s mladým dramatikem a divadelním ředitelem **Aaronem Hillem**[5] (1685–1750). Hill přešel z Drury Lane na Haymarket, jakmile byl Queen's Theatre přislíben monopol pro provozování opery, a ve spolupráci s Händelem a libretistou **Giacomem Rossim** vytvořili představení ušité na míru londýnskému publiku. Atraktivní příběh postavený na obrysu dobře známé básně *Gerusalemme Liberata* (*Osvobozený Jeruzalém*) italského renesančního básníka Torquata Tassa (1544–1595), nezatížený přemírou komplikovaných recitativů, zato okořeněný virtuózními cembalovými mezihrami v Händelově podání, zkrátka inscenace vycházející vstříc vkusu publika bez potřeby využití složitých divadelních mašinérií, to byly základy úspěchu *Rinalda* a Händelova vstupu na londýnskou scénu. Dlužno dodat, že Händel neponechal po hudební stránce nic náhodě a do *Rinalda* integroval patnáct svých starších „hitů" s osvědčeným účinkem na publikum. Po skončení sezóny se v červnu 1711 Händel vrátil do Hannoveru, odkud cestoval znovu do Düsseldorfu a Halle, a na konci roku 1712 dostal povolení od hannoverského kurfiřta k nové cestě do Londýna, z níž už se nevrátil.

Kromě odlišné kulturní tradice byl Händel v Londýně konfrontován s naprosto jinou ekonomickou situací, než na jakou byl zvyklý z Itálie. Zatímco v Římě se mohl úspěšný

skladatel vyhřívat na výsluní přízně mocných mecenášů, kteří štědře financovali hudební produkce ze svých bezedných pokladnic, v Londýně byla opera předmětem podnikání s tvrdým každodenním konkurenčím bojem o přežití. Ani úspěch představení ani přízeň krále nezaručovaly hospodářskou prosperitu operní společnosti a opera byla velmi riskantním podnikatelským záměrem. S touto realitou byl Händel konfrontován po celý svůj život a jediná epizoda, která mu mohla připomenout bezstarostný pobyt v Ruspoliho paláci, byl jeho tříletý pobyt ve službách **lorda Burlingtona** v letech 1713–1716 následovaný působením u **vévody z Chandosu** na jeho novém sídle v Cannons od léta 1717 do roku 1719.

V Království Velké Británie se v 17. a 18. století užívalo několik druhů zlatých, stříbrných a měděných (někdy i cínových) mincí. Porozumění jejich dělení je důležité pro hodnocení poměrů mezi dále uváděnými cenovými relacemi běžného života i cen a plateb v oblasti opery a hudebního provozu.

Základní dělení mincí Spojeného království Velké Británie v 17. a 18. století			
rok	**druh mince**	**hodnota mince**	**výrobní materiál**
v roce 1698	1 guinea [8,35 – 7,65 g Au]	21 šilinků a 6 pencí	zlato
od r. 1717 dále	1 guinea [G.]	21 šilinků	zlato
	1 libra [£]	20 šilinků	stříbro
	1 koruna (crown)	5 šilinků	stříbro
	1 půlkoruna	2 šilinky a 6 pencí	stříbro
	1 šilink [s.]	12 pencí	stříbro
	1 pence [d.]	4 farthingy	stříbro
	1 farthing		měď/cín

Ukázky platů a cen zboží a služeb v Londýně v 18. století[6]

Průměrné roční mzdy v librách šterlinků (£) v Londýně 18.–19. století							
zaměstnání	**1710**	**1737**	**1755**	**1781**	**1797**	**1805**	**1810**
Policie, bezpečnost, hlídači	13,28	26,05	25,16	48,08	47,04	51,26	67,89
Učitelé	15,78	15,03	15,97	16,53	43,21	43,21	51,10
Nádeníci v zemědělství	17,78	17,18	17,18	21,09	30,03	40,40	42,04
Všeobecní nádeníci	19,22	20,15	20,75	23,13	25,09	36,87	43,94
Státní zaměst. nižších platů	21,58	28,79	28,62	46,02	46,77	52,48	57,17
Horníci	22,46	27,72	22,94	24,37	47,79	64,99	63,22
Kvalifikovaní stavební dělníci	28,50	29,08	30,51	35,57	40,64	55,30	66,35
Poslíčkové, vrátní (nestátní)	31,15	34,75	33,99	33,54	57,66	69,43	76,01
Kvalif. zaměst. textil. prům.	33,59	34,28	35,96	41,93	47,90	65,18	78,21
Kvalif. dělníci v loděnicích	36,26	37,00	38,82	45,26	51,71	51,32	55,25
Kvalif. technici/strojaři	40,73	41,56	43,60	50,83	58,08	75,88	88,23
Kvalifikovaní tiskaři	43,29	44,17	46,34	54,03	66,61	71,77	79,22
Úředníci (mimo státních)	43,64	68,29	63,62	101,57	135,26	150,44	178,11
Chirurgové/lékaři	51,72	56,85	62,02	88,35	174,95	217,60	217,60
Státní zaměst. vyšších platů	62,88	84,04	78,91	104,55	133,73	151,09	176,86
Duchovní/kněží	99,66	96,84	91,90	182,65	238,50	266,42	283,89
Právníci a advokáti	113,16	178,18	231,00	242,67	165,00	340,00	447,50
Architekti	131,09	122,37	137,51	170,00	190,00	291,43	305,00

Následující tabulka ukazuje, kolik kdo mohl v roce 1710 utratit za den, aby vyšel se svým ročním platem…

Přepočet ročního platu v poměru k možné denní útratě v Londýně v roce 1710				
zaměstnání	**libry/rok**	**šilinky/rok**	**šilinky/den**	**pence/den**
Policie, bezpečnost, hlídači	13,28	265,6	0,73	8,73
Učitelé	15,78	315,6	0,86	10,38
Nádeníci v zemědělství	17,78	355,6	0,97	11,69
Všeobecní nádeníci	19,22	384,4	1,05	12,64
St. zaměst. nižších platů	21,58	431,6	1,18	14,19
Horníci	22,46	449,2	1,23	14,77
Kvalif. stavební dělníci	28,5	570	1,56	18,74
Poslíčkové, vrátní	31,15	623	1,71	20,48
Kvalif. zam. textil. prům.	33,59	671,8	1,84	22,09
Kvalif. dělníci v loděnicích	36,26	725,2	1,99	23,84
Kvalif. technici/strojaři	40,73	814,6	2,23	26,78
Kvalifikovaní tiskaři	43,29	865,8	2,37	28,46
Úředníci (kromě státních)	43,64	872,8	2,39	28,69
Chirurgové/lékaři	51,72	1034,4	2,83	34,01
St. zaměst. vyšších platů	62,88	1257,6	3,45	41,35
Duchovní/kněží	99,66	1993,2	5,46	65,53
Právníci a advokáti	113,16	2263,2	6,20	74,41
Architekti	131,09	2621,8	7,18	86,20

...a co si mohl za své peníze koupit.

Vybrané ceny zboží a služeb v Londýně na počátku 18. století			
rok	*druh zboží*	*Zboží*	*cena* *G. – guinea (21 s.)* *£ – libra (20 s.)* *s. – šilink (12 d.)* *d. – pence*
1710	léky	speciální obklad z jehněčí kůže na hnisající rány	3 d.
	doprava	jízda drožkou z kraje Londýna do centra	1 s. – 1 s. 6 d.
		jízda z Harwich (přístav) do Londýna kočárem o 4 koních (3–6 os.), 130 km	5 G.
1711	opera	opera (1 představení)	přízemí: 5 s. lóže: 8 s. 1. galerie: 2 s. 6 d. 2. galerie: 1 s. 6 d. jeviště (jen pro oratoria): ½ G.
	opera	operní program	1 s. 6 d.
	koncert	malý orchestr & zpěváci – různé ceny podle prestiže koncertního sálů	1 s. 6 d. 2 s. 6 d. 5 s.
	komedie	Greenwich	přízemí: 1 s. 6 d. lóže: 2 s. 6 d. galerie: 1 s.
1710–11	satira	Powelovo satirické divadlo	přízemí: 1 s. lóže: 2 s. galerie: 6 d.
1710	vstup do knihovny	Oxford	8 s.
1710	prohlížení knih	Oxford	1 G.
1710–25	knihy	malá novela 112–144 stran	1 s. 6 d.
1719		kniha o 200 stranách s titulním obrázkem	2 s.
		kniha do 300 stran	3 s. – 3 s. 6 d.

Vybrané ceny zboží a služeb v Londýně na počátku 18. století			
1715		kniha 600–800 stran	6 s.
1710	tech. pomůcky	barometr – standard	2 G.
		barometr – nejvyšší kvalita	15 G.
		rýsovací pero	2 s. 6 d.
		kukátko	6 s.
		dalekohled	1 G.
		budík k hodinkám	12 s.

Pro průměrného učitele v Londýně na počátku 18. století znamenala návštěva opery 1/5 až 1/2 denní možné útraty, jízda drožkou 1/10, jednoduchý obklad rány 1/3, koupě standardní knihy 1/5 až 1/3, prohlížení knih v Oxfordu více než dvoudenní příjem atd. Život jistě měl z této perspektivy jiné uspořádání: více se chodilo pěšky, méně se utrácelo za zábavu, uspokojení základních potřeb (jídlo, spaní) bylo naléhavější otázkou než dnes.

Za velmi orientační může posloužit následující výběr z cen z let 1617–1622 podle *Alleynova deníku* publikovaného v roce 1792 v červnovém čísle *The European Magazine and London Review*, časopise vydávaném Filologickou společností (Philological Society, Great Britain). V rozpětí téměř sta let samozřejmě došlo k inflaci a ceny nebyly stejné na počátku 17. a na počátku 18. století.

Ceny uvedené v Alleynově deníku v letech 1617–1622	£ (libra)	s. (šilink)	d. (pence)
oběd v hostinci	0	1	0
lahev vína	0	1	1
3 pinty sherry (1,704 l)	0	2	0
3 pinty bílého vína (1,704 l)	0	3	0
jehněčí stehno	0	1	10

9 kapounů	1	2	0
6 domácích holubů	0	4	4
6 králíků	0	4	2
3 libry (1362 g) slaniny	0	2	6
16 artyčoků	0	3	4
4 citróny	0	1	2
olivy ¼ libry (113,5 g)	0	1	6
mandle ½ libry (cca 227 g)	0	0	10
homole cukru	0	17	6
rýže 1 libra (454 g)	0	0	4
máslo (30 liber 13,62 kg)	0	15	0
pár hedvábných punčoch	1	10	0
pár rukavic	1	10	0

V roce 1710, kdy přijíždí Georg Friedrich Händel poprvé do Londýna, žije divadelní a operní scéna metropole svým osobitým a od Evropy odlišným životem. Divadla měla statut komerčních společností závislých na každodenních příjmech ze vstupného. Opera nebo spíše *semi-opera* byla financována a provozována anglickými divadelními společnostmi jako součást jejich repertoáru. Provozování pouze operní společnosti se později ukázalo jako velmi obtížné. Opera byla hrána během sezóny tj. od listopadu/prosince do června pouze dvakrát týdně (v úterý a sobotu) a čítala zhruba 50 představení, což v porovnání s ostatními divadelními žánry pohybujícími se kolem 180 až 200 představení bylo velmi málo. Nadto anglická divadla hrála po celý rok a rovněž ve dnech provozování oper.

Ve 20. letech 18. století mnohá divadla v rámci večera provozovala spolu s divadelními hrami také různé druhy hudebních produkcí – písně během přestávek, tance a instrumentální koncerty po skončení divadelní hry. Vášeň a touha po *ballad-opera* se lavinově rozšířila po roce 1728 díky úspěchu *Žebrácké opery* Johna Gaye.

Ceny vstupenek na operu byly mnohonásobně vyšší. Maximální cena za divadelní představení při výjimečných příležitostech dosahovala 5 liber a byla považována za extrémně vysokou.

druh vstupenky	cena vstupenky	
	divadlo	**opera (1720)**
sedadlo v lóži	4 šilinky	10 šilinků 6 pencí
místo v přízemí	2 šilinky 6 pencí	10 šilinků 6 pencí
první galerie	1 šilink 6 pencí	5 šilinků
druhá galerie	1 šilink	5 šilinků

Průměrné náklady operního představení ve 20. letech 18. století byly 240 £ za večer a musely být amortizovány během 50 představení (240 × 50 = 12 000 £). Opera se těšila společenské pozornosti, avšak její finanční rámec se pohyboval zcela mimo realitu a byl krátkodobě i dlouhodobě neudržitelný.

Příjmy nebyly dostatečné, aby pokryly výdaje. Největší výdaje vždy představovaly **honoráře zpěváků**. Owen Swiney v roce 1708 angažoval nejslavnějšího kastráta (soprán) té doby Itala Nicoliniho (1673–1732) za 800 guineí ročně, což odpovídalo 840 £ v době, kdy nejvyšší roční platy se pohybovaly okolo 130 £ (viz tabulka s platy v roce 1710). Ještě více ohromující byly honoráře vyplácené dalším zpěvákům: hvězda mezi italskými kastráty (alt) Senesino (1686–1758), italská sopranistka Francesca Cuzzoni (1696–1778), pět let členka Händelovy operní společnosti, a italská mezzosopranistka Faustina (Faustina Bordoni, 1697–1781), od r. 1730 manželka německého skladatele Johanna Adolpha Hasseho, všichni tři dostávali 1 500 £ ročně, tj. více než desetinásobek nejvyšších platů!

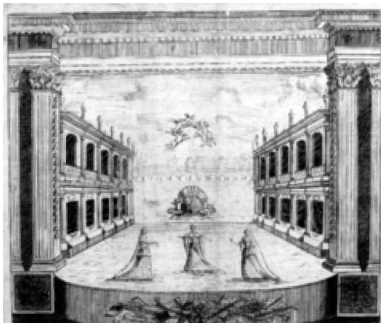
Naproti tomu divadla vykazovala vysoké příjmy, aniž by byla do takové míry závislá na přízni publika, a jejich cash flow (hladina peněz, které přitékají a odtékají z podniku) byl tak vysoký, že si mohla dovolit najímat drahé zpěváky a tanečníky a investovat velké peníze do nákladných a fantastických dekorací a scén. Drury Lane nebo Lincoln's Inn

Field měly náklady na představení pouhých 40 £, které mohly amortizovat během 180 představení za sezónu. Drury Lane vykazovalo v té době čistý roční zisk 3 000 £. Rovněž jejich orchestry byly daleko menší než operní. Divadla tak představovala velké lákadlo a příliš silného protivníka v souboji o přízeň publika.

Repertoár divadel se opíral o klasiky a prověřené herecké osobnosti. Divadla připravovala běžně 50 až 60 klasických her za rok a po představení následovalo ještě další představení (afterpiece), čímž se zdvojnásobil příjem ze vstupného za jeden večer. Operní společnosti obvykle vyprodukovaly 6 až 10 nových oper za sezónu (celkem cca 50 představení), z nichž většina byly novinky, jejichž atraktivnost pro publikum závisela na dovozu nejlepších zpěváků. Novost byla alfou a omegou pro získání a udržení si publika, jelikož mnoho předplatitelů navštěvovalo všechna představení.

Z našeho pohledu se jeví velmi zvláštním dobový způsob **propagace**. Divadla vylepovala velké plakáty na ulicích, užívala placenou inzerci v novinách a distribuovala letáčky v kavárnách, tavernách a nóbl podnicích. Operní společnosti inzerovaly hlavně na předních místech v novinách. Dochovalo se bohužel jen málo divadelních plakátů a ani jeden operní. Text inzerce oznamující premiéru Händelovy opery *Alessandro*, HWV 21, zněl takto: „V královském divadle na Haymarketu bude toto úterý, tj. 5. května (1726), provedena nová opera s názvem ALEXANDER. Žádný z předplatitelů ani jiné osoby mající předplatné nebudou vpuštěny bez předložení vstupenky u první pokladny. Galerie (stojí) 5 šilinků. Nikdo z návštěvníků nebude vpuštěn do prostorů za scénou. Začátek přesně v 7 hodin. Vchod do přízemí a lóží bude otevřen v 5 hodin.“ [7] O skladateli – Händel byl v té době známou a váženu osobností londýnského života – libretistovi či zpěvácích ani zmínka. Kdo by mohl z našeho pohledu uhodnout, že právě tato opera byla londýnským dlouho očekávaným debutem slavné sopranistky Faustiny? Dvojjazyčná libreta obvykle jmenují skladatele, ale není to pravidlem. Ani divadla se nechovala jinak: kromě dobových hvězd, jako byl Shakespeare, Jonson a Dryden, se jména autorů na plakátech neuváděla.

A jaká byla **atmosféra** dobových operních představení? První články, které by se daly zvát recenzemi, se začaly objevovat až téměř po padesáti letech od zániku Královské hudební akademie (1728). Podle pozdějších zpráv lze usuzovat, že v průběhu celého 18. století se londýnské publikum chovalo a pohybovalo během představení zcela bez



Interiér Drury Lane 1674

Interiér Drury Lane 1795

zábran: pozdní příchody, odchody v kteroukoliv dobu, volné přemísťování, hlasité rozhovory mezi přáteli v lóžích, to vše bylo na „hracím pořádku". Opravdoví znalci opery pak sloužili jako arbitři doporučující, co si má publikum, žádostivé takových rad, poslechnout, aby mu neuniklo nic důležitého. Opera se v 18. století stala v Londýně módní záležitostí a ukazovala na orientaci v dobovém dění a společenskou prestiž jejích návštěvníků. Dlužno podotknouti, že hvězdnost těch nejlepších operních produkcí k nám září přes staletí dodnes.

Krátce po svém nástupu na trůn vydal Charles II (Karel II., vládl 1660–1685) 21. srpna 1660 **dva divadelní patenty** (Letters Patent) udělující exkluzivní právo na provozování divadla (oficiální drama) a vedení vlastní divadelní společnosti. Jejich držiteli se stali Thomas Killigrew a William Davenant. Pod vlivem konkurenční Davenantovy Duke's Company působící v modernějším a lépe vybaveném Lisles's Tennis Court přestavěném na Lincoln's Inn Fields Theatre, nechal **Thomas Killigrew** postavit v roce 1663 v západní části Covent Garden ve Westminsteru nové divadlo Theatre Royal in Bridges Street nazývané také King's Playhouse. Později známé jako **Theatre Royal Drury Lane** je nejstarším dodnes fungujícím divadlem postaveným v Londýně (od svého založení bylo třikrát přestavěno). Divadlo bylo vybaveno nejmodernější technikou, pohyblivou scénou s křídlovými a závěsnými dekoracemi, které mohly být plynule vyměňovány mezi, ale dokonce i během jednotlivých aktů. Pokud nebyly užívány, byly schovány po stranách hlavního oblouku scény, která oddělovala jeviště od hlediště, což byl nový vizuální (dnes zcela běžný) fenomén přinesený do Anglie z kontinentu. Prostorná „forbína" vybíhala směrem do publika, jako tomu bývalo běžné v anglických divadlech alžbětinského období, a umožňovala hercům překlenout vzdálenost mezi scénou a publikem.

I přes technické možnosti svého divadla se **King's Company**, která zdědila práva na repertoár původní divadelní společnosti King's Men (kterou založil a kde většinu svého života působil William Shakespeare), věnovala spíše mluveným dramatům, zatímco Duke's Company provozovala kromě toho také operu a představení s bohatou výzdobou a scenériemi, jak začalo být v té době módou. Drury Lane shořelo v roce 1672, což mělo katastrofické a dlouhodobé následky na finanční situaci King's Company. Vzhledem k silnému konkurenčnímu tlaku Duke's Company byla společnost nucena ihned investovat do výstavby nového divadla, které bylo otevřeno 26. března 1674

pod názvem **Theatre Royal in Drury Lane**. Nové luxusní divadlo bylo postaveno pravděpodobně podle plánů významného anglického architekta a astronoma Christophera Wrena (1632–1723) a kromě prostorného sálu s kapacitou 2000 diváků (!) bylo vybaveno komplexní strukturou zkušeben, šaten, skladů kostýmů a dekorací, archivem textů provozovaných her, archivem hudebnin, místnostmi určenými k opisování partů, archivem účetních knih a kancelářemi, kam se vešlo dalších 70 osob a zhruba 50 techniků, kteří obsluhovali chod divadla během představení. Jeviště bylo 45 stop (13,7 m) široké a 30 stop (9,1 m) hluboké. Podlaha se zvedala od rampy k horizontu jeviště pod úhlem 1 palec (2,54 cm) na 24 palců (61 cm), takže herec stojící na konci jeviště byl o 38 cm výš než herec na rampě. Na podlaze byly kolejnice pro posouvání křídlových dekorací a četná propadla. Rampa byla po celé délce lemovaná světelnou rampou ze svíček, po obou stranách jeviště byly dva velké kruhové svícny, které dělaly světelnou „protistěnu“ rampě, jinak oslňující publikum.

Sedadla byla rozdělena do sektorů s těmito cenovými relacemi:

druh sedadla	cena	druh publika
lóže	5 šilinků	šlechta, bohaté panstvo/nižší šlechta
přízemí	3 šilinky	panstvo, kritici, učenci
1. galerie	2 šilinky	obchodníci
2. galerie	1 šilink	služebnictvo, lid

Druhou společností, která vznikla z divadelního patentu, byla **Duke's Company**, jejímž garantem a patronem byl králův mladší bratr, vévoda z Yorku, a budoucí král James II (Jakub II., vládl 1685–1688). V jejím čele stál **Sir William Davenant** (1606–1668), který byl v roce 1638 jmenován dvorním básníkem (Poet Laureate). V roce 1661 se společnost přestěhovala do nově otevřeného divadla **Lincoln's Inn Fields Theatre**, podle Davenantovy společnosti také nazývaného Duke's Theatre nebo Duke's Playhouse, které bylo přestavěnou míčovnou Lisle's Tennis Court. Nacházelo se v Lincoln's Inn Fileds, dnešním největším veřejném londýnském parku, a šlo o první anglické divadlo s pohyblivými a výměnnými scenériemi a prvním bloukem na začátku jeviště. Kulisy se posunovaly

pomocí drážek a mohly být hladce vyměňovány mezi jednotlivými akty i během nich. Kromě anglicky mluvených her se Lincoln's Inn Fields Theatre zaměřovalo také na lehčí hudební žánry v angličtině – zpěvy, tanec, pantomimu, *masques*, instrumentální interludia – a celou škálu oper v angličtině i na quasi italskou operu v anglických překladech. První produkcí byla Davenantova pět let stará opera Siege of Rhodes, drama s hudbou pěti skladatelů (Henry Lawes, Matthew Locke ad.), která je považována za první anglickou operu. Opera se stala přes noc senzací (hrála se 12 dní za sebou), za níž se doslova hnal celý Londýn.

Po Davenantově smrti (1668) vedl společnost její přední herec **Thomas Betterton** (1635–1710). V roce 1671 přesídlila Duke's Company z Lincoln's Inn Fields Theatre do nového divadla **Dorset Garden**, které Betterton spolu s Davenantovou rodinou nechal postavit za 9000 £ na pozemku na břehu Temže pronajatém za 130 £ ročně na 39 let (do roku 1709) od hrabat z Dorsetu. Divadlo bylo vybaveno dokonalou strojovnou určenou k manipulaci s dekoracemi (tahy a dráhy pro výměny scenérií), létací mašinérií pro nejméně 4 samostatně se ve vzduchu pohybující osoby či objekty zaplňující celou scénu, jako například mrak nesoucí velkou skupinu hudebníků, a četnými propadly. Ve své době patřilo k nejluxusnějším, technicky nejvybavenějším divadlům a poté, co v roce 1672 shořelo Královské divadlo v Drury Lane, se stalo hlavní londýnskou divadelní scénou. Po spojení King's a Duke's Company v roce 1682 s nově vzniklou **United Company** se Dorset Garden zaměřovalo především na provozování opery, hudby a spektáklů, zatímco Theatre Royal v Drury Lane, kam se United Company přestěhovala, bylo užíváno pro divadelní hry.

V roce 1693 byl Betterton nucen přenechat manažerskou pozici United Company právníku **Chrisopheru Richovi** (1657–1714), pod jehož vedením došlo v roce 1695 k rozštěpení. Betterton odešel a zformoval novou divadelní společnost, pro níž získal krátkodobou licenci od krále Williama III. (vládl 1689–1702). V letech 1695–1705 působila Bettertonova společnost v nově zrestaurovaném **New Lincoln's Inn Fields Theatre**. Po přesídlení Bettertonovy společnosti v roce 1705 do nově postaveného divadla Queen's Theatre na Haymarketu byla budova Lincoln's Inn Fields Theatre opuštěná až do roku 1714, kdy ji Christopher Rich, (vytlačený po 16 letech z Drury Lane) nechal zbořit a na jejím místě postavil nové divadlo s kapacitou 1200 až 1400 míst. Rich ve stejném

roce zemřel a vedení společnosti přebral jeho syn **John Rich** (1692–1761), významný divadelní manažer známý výpravnými a úspěšnými produkcemi. Byl to rovněž vynikající tanečník a mim (vystupoval pod pseudonymem Lun) považovaný za otce pantomimy původně provozované s hudebním doprovodem, kterou začlenil do anglického divadla, kde měla své místo v rámci divadelních představení až do roku 1939. Se svou Duke's Company 29. ledna 1728 s velkým úspěchem provedl baladickou tříaktovou *Žebráckou operu* (*Beggar's Oper*) anglického básníka a dramatika Johna Gaye s hudbou německého skladatele Johanna Christopha Pepusche (1667–1752) žijícího od roku 1700 v Londýně. Pepusch byl významnou osobností londýnského hudebního života. V roce 1710 se stal zakládajícím členem Akademie vokální hudby (Academy of Vocal Music) přejmenované v roce 1726 na Akademii staré hudby (Academy od Ancient Music), jejímž ředitelem byl až do své smrti. Stejně jako Händel i Pepusch pracoval pro vévodu z Chandosu a pobýval v jeho paláci Cannons severozápadně od Londýna. Baladická opera byla satirická divadelní hra s operními prvky, ovšem bez recitativů, v případě *Žebrácké opery* čítající 69 árií a písní a pouze tři taneční čísla. Dílo se stalo hitem a, jak se s oblibou říkalo, «made Gaye rich and Rich gay» (učinila Gaye bohatým a Riche „veselým"). Profit vzešlý z jejího provádění umožnil Richovi vybudovat ve východní části Westminsteru na místě staré klášterní zahrady (convent garden) nové Královské divadlo **Covent Garden** (Theatre Royal Covent Garden), jehož návrh pochází od architekta Edward Shepherda (zemřel 1747), stavitele zámku Cannons vévody z Chandosu. Divadlo bylo slavnostně otevřeno 7. prosince 1732. Covent Garden zažilo v roce 1734 své první baletní představení-pantomimu, jímž byl *Pygmalion* v choreografii a provedení slavné francouzské tanečnice **Marie Sallé** (1707–1756), jedné z prvních žen choreografek, jejíž umění obdivoval také Voltaire a která pravidelně hostovala v Londýně. Sallé anticipovala taneční reformy provedené Jean-Georgesem Noverrem (1727–1810): jako první si dovolila odložit dobové těžké taneční kostýmy a tančit pouze v živůtku a sukni z mušelínu zřasené po vzoru antických soch. Pro své umění a dokonalé mravy byla přezdívána Vestala (vestálky – starořímské kněžky zasvěcené Vestě, bohyni domácího krbu, které po dobu své „služby" zachovávaly celibát). Přítelkyně Georga Friedericha Händela, Marie Sallé tančila v mnoha jeho operách: *Rinaldo*, HWV 7a (1711), *Il pastor fido*, HWV 8a (1712), *Ariodante*, HWV 33 (1735), *Alcina*, HWV 34 (1735), z nichž poslední dvě měly premiéru v Covent Garden.

Již v roce 1719, ještě za působení Duke's Company v Lincoln's Inn Fields Theater, byl Händel jmenován hudebním ředitelem společnosti. Jeho první opery byly ale hrány až v roce 1735 právě v Covent Garden. Kromě zmíněných děl zde byly provedeny opery *Atalanta*, HWV 35 (1736), *Arminio*, HWV 36 (1737), *Giustino*, HWV 37 (1737) a *Berenice*, HWV 38 (1737). Ještě více se Händel v Covent Garden prezentoval svými **oratorii**. Královskou premiéru zde měl v roce 1743 *Messiah*, HWV 56 (*Mesiáš*), který stojí na počátku tradice uvádění oratorií v době půstu. V letech 1743–1752, s výjimkou roku 1745, zde Händel provedl svých 13 oratorií:

1743 – *Samson*, HWV 57
1744 – *Semele*, HWV 58
1744 – *Joseph and his Brethern*, HWV 59
1746 – *Occasional Oratorio*, HWV 62
1747 – *Judas Maccabaeus*, HWV 63
1748 – *Josuha*, HWV 64
1748 – *Alexander Balus*, HWV 65
1749 – *Susanna*, HWV 66
1749 – *Solomon*, HWV 67
1750 – *Theodora*, HWV 68
1751 – *The Choice of Hercules*, HWV 69
1752 – *Jephtha*, HWV 70.

Posledním oratoriem provedeným v Covent Garden a za Händelova života bylo oratorium **The Triumph of Time and Truth**, HWV 71, v roce 1757.

Provozování oratorií znamenalo velmi výraznou změnu v hudebním životě Londýna. Oratorium zahrnovalo proti opeře několik „výhodných" aspektů: anglické libreto, domácí = méně drahé, vzhledem k náboženským tématům bylo jeho provozování vhodné i v době půstu, kdy byla divadla zavřená a provozování divadelních her i oper nebylo dovoleno (zákaz produkcí v době půstu se nevztahoval pouze na koncertní provoz), a náklady na jeho provoz byly daleko nižší než u opery a jejich návratnost vysoká.

Kromě Covent Garden se oratorium hojně provozovalo také v Drury Lane. Z dochovaných účtů víme, že Händel platil Johnu Richovi v letech 1735–1736 nájemné ve výši

19 £ 5 šilinků 8 pencí za pronájem divadla na Popeleční středu a Velký pátek, na rozdíl od období běžného divadelního provozu, kdy platil 52 £ 5 šilinků 8 pencí, tedy o 33 £ více. Tím Richovi kompenzoval výdaje za jeho umělce, jež tu noc měli volno ale které Rich i tak musel platit. Potenciální profit při provozování oratoria nebyl zanedbatelný. V roce 1736 se vstupenky na oratorium v Covent Garden pohybovaly v těchto cenových relacích, kdy při vyprodaném sále bylo možné vydělat až 500 £ za večer:

Druh sedadla	Cena
přízemí a lóže	10 šilinků 6 pencí
I. galerie	4 šilinky
II. galerie	2 šilinky 6 pencí

Divadlo, s nímž byl za svého Londýnského působení nejvíce spjat Georg Friedrich Händel bylo **Queen's Theatre** (Královnino divadlo), dnes **Her Majesty's Theatre,** na Haymarketu v západní části Westminsteru vybudované dramatikem a architektem **Johnem Van-brughem** (1664?–1726) v roce 1705 za účelem provozování italské opery. Vanbrughovou ideou bylo rozbití duopolu patentních divadelních společností. Za 2 000 £ koupil pozemek bývalých koníren. Peníze na jeho nákup sehnal ve formě předplatného (subscription) na nový divadelní (a jak jistě doufal – i lukrativní) podnik. Optimisticky předpokládal, že výnosy se budou dělit mezi dramatiky, herce a subscribenty. Dne 14. prosince 1704 obdržel od královny Anny povolení k sestavení divadelní společnosti a divadlo bylo slavnostně otevřeno 9. dubna 1705 operou Jakoba Grebera *Gli amori d'Ergasto*. Opera propadla, budova se ukázala jako příliš velká pro mluvené slovo (Bettertonovi herci přesídlili během léta do Lincoln's Inn Fields Theatre) a divadlo přežívalo svou první sezónu. V roce 1705 začal Vanbrugh se stavbou Blenheimského paláce, což se nepříznivě odrazilo na chaotickém vedení divadla, a v květnu 1708 byl nucen z finančních důvodů velmi nevýhodně odprodat pronájem divadla na čtrnáct let Owney Swineymu. V prosinci předešlého roku vydal Lord Chamberlain nařízení, že veškerá operní představení se napříště smí konat pouze v Her Majesty's Theatre na Haymarketu.

Rinaldo, HWV 7a/b, první opera zkomponovaná speciálně pro Londýn mladým Georgem Friedrichem Händelem, měla 24. února 1711 premiéru v divadle na Haymarketu, a to ve hvězdném obsazení dvou největších kastrátů té doby – Nicoliniho (Rinaldo) a Valentina Urbaniho (Eustazio). Opera zaznamenala velký úspěch. Navzdory tomu výdaje rostly a Swiney byl nucen před věřiteli uprchnout na kontinent a do Anglie se už nikdy nevrátil. Händel zde v letech 1711–1739 premiéroval 28 ze svých 36 oper. Dalších 6 oper mělo premiéru v Covent Garden v letech 1735–1737 a dvě opery v Lincoln's Inn Fields Theatre v letech 1740–1741. Po útěku Swineyho se managementu ujal **Johann Jacob Heidegger** (1659–1749), jehož společníkem byl v letech 1729–1734 Georg Friedrich Händel.

V 17. století se na kontinentu vypěstovalo (a dá se říci, že i ustálilo) několik modelů provozování a financování operních představení:

1/ **patron**, který platil za představení pro soukromé účely

2/ **impresário**, který mohl mít partnery, ale v každém případě do produkce vkládal a riskoval vlastní peníze

3/ **kombinovaný model** = impresário vkládající vlastní peníze a zároveň profitující z peněz předplatitelů.

Naproti tomu posledním modelem, na kontinentu ne zcela běžným, byla

4/ **divadelní společnost** investující do operní produkce vlastní kapitál, což představovalo nejradikálnější a nejriskantnější způsob.

A právě na posledním modelu bylo v Londýně ve 2. polovině 17. století postaveno provádění operních představení (jednalo se o *semi-operas*), která byla financována výhradně divadelními společnostmi. Mezi nejvýznamnější scény, které nabízely *semi-operas*, patřila Dorset Garden, kde sídlila Bettertonova Duke's Company. Hudba v nich hrála svou podstatnou roli, ale daleko větší důraz byl kladen na vizuální stránku: fantaskní dekorace, bohaté kostýmy a dokonale propracované divadelní efekty. Škála investic do těchto produkcí byla ohromující a dosahovala částek až 4 000 £ za jednu produkci, a to v době, kdy výdaje za celou sezónu (cca 180 představení) se pohybovaly okolo 6 000 £. Až na výjimky byla společnost schopná *semi-operní* produkce financovat z vlastních příjmů, které dosahovaly průměrně 10 až 15 £ denně (srovnání s tabulkou platů: průměrný roční příjem učitele vycházel na začátku 18. století na 15 £). Jak

ukazuje návštěvnost hudebních produkcí, *semi-opera* a další hudební žánry se na konci 17. století těšily velké přízni publika. Od počátku 18. století narůstal také zájem o cele zpívanou italskou operu, která patřila na kontinentu v té době k velmi módním a vyhledávaným zábavám. Otázkou bylo, kdo převezme nad italskou operou patronát. Král William III. neměl o operu zájem a královna Anna, přestože hudbu měla ráda, neinklinovala k návštěvám operních představení. Lze si představit, že podle kontinentálního vzoru by šlechta mohla plnit funkci patrona opery a financovat privátní představení na svých sídlech, ale žádná taková tradice ve Velké Británii neexistovala. Založení nové operní společnosti vyžadovalo získání královského patentu, který doposud směly užívat jen dvě divadelní společnosti s patenty z roku 1660.

Úspěchy italské opery v Londýně z let 1711–1717 byly podmíněné více méně osobou slavného italského kastráta Nicoliniho. Avšak v sezóně 1716–1717 nebyla provedena žádná nová opera, byly opakovány Händelovy opery *Amadigi* a *Rinaldo* doplněné několika pasticci. Nicolini, vědom si bezesporu složitosti ekonomické situace, do níž se opera postupně dostala, přišel s návrhem zavést v Londýně italský (benátský) systém financování opery založený na předplatném jednotlivých lóží, který vycházel z kalkulace:

20 lóží po 50 guineách/rok = 1 000 guineí

100 předplatitelů po 20 guineách/rok = 2 000 guineí.

Navzdory svému zlepšovacímu návrhu odjel Nicolini na konci sezóny zpět do Itálie a do Londýna se nikdy nevrátil. Do roku 1720, první operní sezóny Královské hudební akademie, se italská opera v Londýně neprovozovala.

Idea založení **Královské hudební akademie** se objevuje v letech 1717–1718 v uměleckých kruzích soustředěných kolem hraběte Burlingtona (1694–1753) a vévody z Chandosu (1679–1744), kteří byli vlivnými muži, patrony a aktivními milovníky umění (oba podporovali a zaměstnávali Georga Friedricha Händela po jeho přesídlení do Anglie). První zmínky o přípravách pocházejí z roku 1719, kdy v archiváliích Lorda Chamberlaina čteme 27. února 1719 o „*návrhu několika gentlemenů založit Hudební akademii*“[8]. Lord Chamberlain vydal dne 14. května 1719 dokument opravňující Händela k angažování zpěváků v Itálii, Německu a jiných místech, kteří by byli vhodní pro anglickou scénu. Händel se vydal přes Halle do Drážďan na dvůr saského kurfiřta **Friedricha Augusta II.** (August II. Silný, 1670–1733). Ten angažoval nejpřednější umělce té doby, mezi něž

patřil Antonio Lotti, Johann David Heinichen a také slavný kastrát (alt) Senesino (působil zde od roku 1717), který pobíral 7 000 tolarů ročně, což odpovídalo 1 575 £ šterlinků (1 £ šterlinků = 40 říšských tolarů), a Matteo Berselli, další z významných kastrátů, druhý dvorní sopranista, pobíral 4 500 tolarů (1 012 £ šterlinků 10 šilinků). K tomu navíc dostávali zdarma ubytování, otop, světlo a kočár. Pro nový Londýnský podnik se však podařilo získat pouze významnou italskou sopranistku Margheritu Durastanti (?–1734), kterou Händel znal ze svého italského pobytu (v roce 1708 zpívala roli *Maddaleny* v jeho oratoriu *La Resurrezione* a v témže roce hlavní roli v opeře *Agrippina*) a která se později, již jako mezzosopranistka, specializovala především na mužské role. Spolu s ní přijeli do Londýna v roce 1720 na druhou sezónu Královské hudební akademie také další zpěváci, které s největší pravděpodobností Händel angažoval při své cestě: Giuseppe Boschi (bas, zpíval také v Händelově opeře *Agrippina*), Matteo Berselli a sopranistka Maddalena Salvai. V mezičase angažoval v Londýně Johann Jaccob Heidegger, pověřený řediteli akademie, další zpěváky: tenoristu Baldassariho, sopranistky Catterinu Galeratiovou a Anastasiu Robinsonovou. Senesina se podařilo pro Londýn získat díky jeho dvěma přátelům, jimiž byli modenský atašé v Londýně Giuseppe Riva a básník a libretista Paolo Rolli[9], italský sekretář Královské hudební akademie. Kromě Händela se kolem Královské hudební akademie pohybovali také dva italští skladatelé: Giovanni Battista Bononcini (1670–1747), který přišel do Londýna z Říma na podzim 1720, a Attilio Ariosti (1666–1729), jenž žil v Londýně od roku 1716.

Královská hudební akademie (**Royal Academy of Music**) byla založena v Londýně v roce 1719 jako první operní společnost v anglicky mluvících zemích. Jejím vzorem byla jistě kromě jiného o několik let starší francouzská Královská hudební akademie (Académie Royale de Musique) z roku 1669. Obě společnosti měly za úkol provozovat operu, obě byly podporovány svými panovníky-zakladateli: francouzským králem Louisem XIV (Ludvík XIV., vládl 1643–1715) a anglickým králem Georgem I (Jiří I., vládl 1714–1727).

Královský patent[10] (Royal Letter Patent) udělující 58 zakládajícím členům (List of Subscribers) a jejich nástupcům vládní výsadu na provozování opery a hudebních produkcí a podnikání kroků k této činnosti nezbytných byl vydán 27. června 1719 na dobu 21 let. Králův roční příspěvek společnosti byl stanoven na 1000 £. Součástí patentu byla oprávnění a ustanovení potřebná pro fungování společnosti, v jejímž čele stojí

guvernér (Governor) – jednou provždy jím byl stanoven Lord Chamberlain s právem veta ve všech věcech týkajících se společnosti; při nerespektování tohoto nařízení hrozilo odnětí královského roční podpory – zástupce guvernéra (Deputy Governor) vykonávající ve skutečnosti pravomoci guvernéra a nejméně 15 (avšak ne více než 20) ředitelů (Directors) s jednoročním mandátem. Minimální počet usnášeníschopných hlasů je stanoven na 5 a volit smějí členové společnosti, jejichž základní podíl v době volby je minimálně 200 £ a více. Valná hromada se koná nejméně jednou za 3 měsíce, shromáždění ředitelů minimálně jednou do měsíce. Čas od času je guvernérem nebo jeho zástupcem vydáno nařízení, aby členové společnosti přispěli mimo běžné předplatné sumou, která může být stanovena v jakékoliv výši; pokud kdokoliv z členů odmítne určenou sumu ve stanoveném termínu zaplatit, je vyloučen ze společnosti, které tím okamžikem bez nároku propadá jeho původní vklad!

Patent opravňuje členy RAM k aktivitám vedoucím k úspěšnému zajištění jejích cílů:

– zaměstnávat a najímat umělce, které vyžaduje jejich provoz
– provozovat operu v jakýchkoliv k tomu vhodných prostorách
– nastavit ceny vstupenek dle vlastního uvážení vzhledem k nákladnosti provozu opery
– propouštět osoby vyvolávající skandály a vzpoury.

Ve své podstatě byla Královská hudební akademie akciovou společností (joint-stock company). Vklad každého člena byl 200 £, což představovalo 1 akcii společnosti. Za svůj vklad obdržel akcionář 2 stříbrné permanentky k libovolným návštěvám opery. Pouze pět členů vložilo více, než byla hodnota jedné akcie. Základní jmění tak dosáhlo výše 15 600 £. Idealisticky předpokládaný zisk každého jednotlivého akcionáře byl 5 až 25 % z vloženého kapitálu ročně! Rada ředitelů vydávala příležitostné výzvy akcionářům k zaplacení cca 5 % z částky jejich vkladu, která měla sloužit k udržení chodu společnosti. Takovýchto výzev bylo v letech 1720–1728 vydáno 21, což znamená 2 až 3 výzvy za rok. V listopadu 1721 bylo navíc zavedeno předplatné. I přes tato opatření musela Královská hudební akademie z finančních důvodů své působení v roce 1728 ukončit. Finanční rozvaha, z níž vycházela ekonomika Královské hudební akademie, byla založena na téměř naivním předpokladu plně vyprodaného každého představení. Nedochovaly se přesné kalkulace, ale z fragmentů a záznamů se dá usuzovat, že celkový předpoklad příjmů za sezónu se očekával ve výši 11 000 liber ve složení:

předplatitelé	4 000 £
volný prodej vstupenek	5 000 £
královská roční podpora	1 000 £
další příjmy	1 000 £.

Sezónní předplatné fungovalo na různých bázích. V roce 1721 bylo zavedeno jednotné předplatné, které se praktikovalo do 90. let 18. století: 20 guineí (odpovídá 21 £) za 50 operních představení. To znamená, že 200 předplatitelů ročně vyneslo divadlu 4 000 guineí (odpovídá 4 200 £). Počet předplatitelů je znám až v sezóně 1732–33, kdy z celkového počtu 140 předplatitelů 122 platilo 15 guineí (odpovídá 15,75 £).

První sezona Královské hudební akademie byla zahájena 1. března 1720 a trvala pouze do června téhož roku. Otevřena byla operou *Numitore* Giovanniho Porty na libreto Paola Rolliho. Kromě sedmi provedení opery *Numitore* se v této sezóně hrály další dvě opery: Händelův *Radamisto* s Margheritou Durastantiovou v hlavní roli, který se prováděl devětkrát, a *Narciso* Domenica Scarlattiho se šesti provedeními. K Händelovu *Radamistovi*, HWV 12a, se dochoval autograf, několik rukopisných kopií a tištěná partitura vydaná jedním z prvních muzikologů – Karlem Franzem Friedrichem Chrysanderem (1826–1901), který se zasloužil o první souborné vydávní Händelových děl. Chrysander je mimo jiné také objevitelem autografu *Mše h moll* Johanna Sebastiana Bacha.

Následující tabulka uvádí předpokládané výdaje Královské akademie v první sezóně v roce 1720–1721 dle dochovaných záznamů, dnes uložených v Portland Papers (University of Nottingham, UK).

Předpokládané výdaje Královské hudební akademie v sezóně 1720–1721	
výdaje za	**honorář v £**
zpěváci	6 400
tanečníci	1 000
nová opera (skladatel)	400
libreto	200

kostýmy a kulisy	2 500
výdaje na provoz (honorář orchestr, technici, uvaděči)	2 500
personál divadla	300
nájem divadla	400
celkem	13 700 £

Jaké byly skutečné výdaje Královské akademie v této sezóně, není známo. Předpokládá se, že rozdíl mezi příjmy a výdaji převyšoval 3 000 £. Händelův honorář je také neznámý. Za Druhé akademie pravděpodobně dostával 1 000 £ ročně, což zahrnovalo práci skladatele, dirigenta a hudebního ředitele.

Händel uvedl v divadle na Haymarketu v rámci Royal Academy of Music v letech 1720–1728 celkem 13 premiér celovečerních oper na italská libreta:

rok	**opera**	**solisté**
1720	*Radamisto*	Senesino, Durastanti, Boschi, Salvai, Lagrande, Berselli
1721	*Floridante*	Senesino, Boschi, Berselli, Salvai, Robinson
1723	*Ottone*	Senesino, Cuzzoni, Boschi, Durastanti, Berenstadt, Robinson
1723	*Falvio*	Berenstad, Senesino, Cuzzoni, Durastanti, Boschi, Robinson
1724	*Giulio Cesare*	Cuzzoni, Durastanti, Senesino, Berenstadt, Robinson, Boschi
1724	*Tamerlano*	Cuzzoni, Senesino, Boschi, Borosini, Pacini, Dotti
1725	*Rodelinda*	Cuzzoni, Senesino, Boschi, Borosini, Pacini, Dotti
1726	*Scipione*	??
1726	*Alessandro*	Senesino, Bordoni. Cuzzoni, Boschi, Baldi, Dotti, Antinori
1727	*Admeto*	Bordoni, Cuzzoni ad.
1727	*Riccardo Primo*	Senesino, Bordoni. Cuzzoni, Boschi, Baldi, Palmerini, Dotti
1728	*Siroe*	Bordoni, Cuzzoni, Senesino, Boschi, Baldi, Palmerini
1728	*Tolomeo*	Senesino, Cuzzoni, Bordoni, Baldi, Boschi

Po krachu Královské akademie získali Händel a Johann Jacob Heidegger 5leté povolení k užívání kostýmů a dekorací a dále provozovali v divadle na Haymarketu tzv. **Druhou Akademii** (**Second Academy**) v letech 1729–1734. Není jisté, zda Händel s Heideggerem stáli v čele skupiny soukromých vlastníků nebo zda působili jako samostaní manažeři, tedy dva společníci nesoucí tíhu celého podniku a mající za sebou oporu v movitých patronech. Druhá varianta se však zdá být pravděpodobnější, třebaže žádná smlouva o jejich spolupráci není doložena. Svolení k pronájmu výše zmíněných dekorací a kostýmů vypršelo v létě roku 1734. K tomuto se mohl přidat fakt, že společnost, ačkoliv nebyla extrémně proděléčná, nebyla rozhodně výdělečná, a že ani Händel ani Heidegger nechtěli pokračovat touto cestou a dále se dostávat do tísnivé finanční situace. To by také vysvětlovalo, proč Händel v roce 1734 opouští Haymarket a přijímá nabídku Johna Riche na provozování jeho oper v Covent Garden a zároveň proč se o několik let později, v letech 1737–1738, opět do Haymarketu vrací a znovu s Heideggerem spolupracuje. Mnohokrát opakované úvahy o Heideggerově zradě Händela a vzájemné roztržce nejsou založeny na prokazatelných faktech a jejich následná spolupráce svědčí spíše pro praktické důvody jejich rozchodu.

O financování Druhé akademie není mnoho souvislých dokladů a podle těch, které jsou k dispozici, se odhaduje, že příjmy se mohly pohybovat okolo 8 000 £ a výdaje okolo 8 500 £. Schodek nebyl vysoký, avšak dlouhodobé subvencování podniku ze soukromých peněz jak Händela, tak Heideggera také nebylo zanedbatelné, pokud se tento odhad blíží realitě. Zhruba 50 % příjmů plynulo z prodeje lístků jednotlivým a nahodilým návštěvníkům, 25 % z předplatného od 122 až 170 předplatitelů (170 předplatitelů je doloženo v sezóně 1731–1732). Král, stejně jako první akademii, poskytoval také Händelovi a Heideggerovi roční příspěvek 1 000 £. V sezóně 1733–1734 byly provedeny Händelovy opery *Arianna in Creta*, HWV 32 (16 představení), *Il pastor fido*, HWV 8 (13 představení), a *Arbace* (pasticcio, s hudbou Leonarda Vinciho a dalších skladatelů, 9 představení). Opera se hrála dvakrát týdně, tzn. 8 představení do měsíce. K tomu Händel provedl 10 oratorií během 60 večerů. Tato sezona znamenala pro Heideggera a Händela velké ztráty, čemuž nasvědčuje králův příkaz, že 1 000 £ určených na operu má být vyplaceno přímo Mr. Händelovi a ne Royal Academy of Music, a dále zápis v královských účetních knihách: „*1 000 £ na pokrytí dluhů opery...*“. Z téhož roku (1734)

pochází Händelův výběrní lístek z Bank of England na částku 1 300 £ (druhý největší výběr zaznamenaný v tomto roce). Společnost provedla poslední představení 6. července 1734 a v srpnu téhož roku už Händel věděl, že se svojí společností bude dále působit v Covent Garden.

Händel a Heidegger provedli během 6 sezón v letech 1729–1734 celkem 7 Händelových premiér (s librety v italštině):

rok	opera	sólisté
1729	*Lotario*	Strada, Bernacchi, Balino, Merighi, Bertolli, Riemschneider
1730	*Partenope*	Strada, Bernacchi, Balino, Merighi, Bertolli, Riemschneider
1731	*Poro*	??
1732	*Ezio*	Senesino, Strada, Bagnolesi, Bertolli, Pinacci, Montagna
1732	*Sosarme*	Senesino, Strada, Bagnolesi, Bertolli, Pinacci, Montagna, Campioli
1733	*Orlando*	Senesino, Strada, Bertolli, Gismondi, Montagna
1734	*Arianna in Creta*	Strada, Durastanti, Carestini, Negri, Scalzi, Waltz

John Rich, ředitel divadla v Covent Garden, byl známý nejen svou šetrností, ale také svým veřejně vysloveným (a zaznamenaným), ne příliš příznivým názorem na italskou operu. Byl si vědom nákladného provozu, drahých italských hvězd, potřeby získat a udržet si dostatečný počet předplatitelů, jazykové bariéry a navíc, dle jeho soudu, nevhodných témat! Sám aktivní herec oblíbené pantomimy, zdá se, tíhl více k lehčím žánrům zábavy, než jakou poskytovala italská opera.

Rich spravoval a financoval dvě divadla zároveň: Lincoln's Inn Fields Theatre a Covent Garden otevřené 7. prosince 1732. Je jisté, že za pronájem Lincoln's Inn Fields Theatre musel jeho majitelům platit, ať už tam představení provozoval či nikoli, a je jisté, že divadlo nechtěl opustit. Záhadou zůstává, proč navíc nechal postavit Covent Garden, na jehož stavbu sehnal 15 000 £ (proinvestoval pouze 5 650 £) a které se svými dispozicemi ani kapacitou příliš nelišilo od Lincoln's Inn Fields Theatre. Z Richových účetních knih sezóny 1732–1733 a obdobně finančně vycházející sezóny 1735–1736 se

dozvídáme, že sezóna (trvala od září do června) zahrnovala 122 představení, z nichž 42 bylo benefičních (podíl na zisku se dělil mezi herce, kterým tímto manažeři divadla navyšovali jejich základní a nižší platy; management strhával pouze náklady na provoz divadla cca 50 £). Ve zbývajících 80 představeních vydělal Rich 6 153 £, což znamenalo průměrně 77 £ za představení. Po odečtení nákladů na provoz ve výši 50 £ za představení zůstalo v pokladně 2 100 £ čistého zisku na pokrytí Richova platu, příležitostných výdajů a pokrytí nových produkcí. I při opravdu nákladných nových produkcích mohl Rich vydělat pro sebe 1 000 £.

Co bylo důvodem pozvat Händela do Covent Garden a proč Rich raději Händelovi nepřenechal k působení Lincoln's Inn Fields Theatre, které nebylo v té době pravidelně využíváno, zůstává zatím nevysvětleno stejně jako forma jejich dohody a finanční odpovědnosti. Žádná smlouva se nedochovala. Z Richova dopisu vévodovi z Bedfordu v roce 1737 se dozvídáme pouze to, že

„…v posledních třech letech utrpěl tak velké finanční ztráty provozem opery s panem Händelem, že není schopen platit ani základní nájem divadla". Zda je to pravda, se můžeme dohadovat, ale z dopisu vyplývá, že se Rich s největší pravděpodobností na financování Händelových oper podílel, tudíž i na jejich zisku, a že jejich spolupráce měla nejspíš určitou formu společnicvtí. Richovo účetnictví také ukazuje, že financování divadelního provozu a oper vedl odděleně od divadelního. Händel za provoz oper platil Richovi náklady ve výši 52 £ 5 šilinků a 8 penny, z nichž lze odvodit, že Rich tím pokrýval náklady ve výši:

nájem	12 £
služebnictvo obstarávající chod divadla	7 £ 5 šilinků 8 penny
herci	33 £.

Rich musel platit své herce, i když v těchto dnech nehráli, jinak by přišli o téměř 1/3 svých ročních příjmů.

Předpokládal snad Rich, že mu provoz opery vynese přinejmenším společenskou prestiž a že vydělá na oratoriích prováděných v době půstu, kdy se z nařízení Lorda Chamberlaina nemohlo hrát divadlo? Z toho jediného by vyplýval důvod k profitu a důvod spojení Riche a Händela. Je jisté, že Händel v sezóně 1733–1734 a 1734–1735 prodělal

značné finanční částky. Následující sezona 1735–1736 byla kratší (pouze 10 představení). Možná i proto se rozhodl za všech okolností zajistit celou sezónu 1736–1737. Z 12 děl, která provedl, bylo 9 oper. Nedá se říci, že by sezona byla úspěšná. Händel na konci sezóny 1737 jistě neoplýval bohatstvím, avšak je známo, že žil velkoryse a dost možná, že jeho dluhy nebyly dluhy vytvořené jen operním provozem. Koncert, který se konal v Händelův prospěch po jeho návratu do divadla na Haymarketu, mohl být koncertem, jímž měly být Händelovy zaplaceny pohledávky za jeho působení v sezóně 1737–1738, o níž se ví, že nebyla příliš lukrativní.

Ve třech společných sezónách provedl Rich a Händel 6 premiér oper s italskými librety:

rok	opera	sólisté
1734	*Oreste*	Carestini, Young, Strada, Baerd, Negri, Waltz
1735	*Ariodante*	Carestini, Strada, Baerd, Negri, Waltz
1735	*Alcina*	Strada, Young, Carestini, Savage, Baerd, Negri, Waltz
1736	*Atalanta*	Waltz; celkem 8 provedení
1737	*Arminio*	Annibali, Strada, Conti, Baerd, Negri, Bertoli, Reinhold
1737	*Giustino*	Strada, Annibali, Conti, Baerd, Negri, Bertoli, Reinhold, Savage
1737	*Berenice*	Strada, Annibali, Conti, Baerd, Negri, Bertoli, Reinhold

Je jisté, že Händel i Rich museli mít oporu v předplatitelích. Jedním z nich byl také **Frederick Louis, princ z Walesu** (1707–1751), nejstarší syn anglického krále George II (Jiří II., vládl 1727–1760) a vnuk hannoverského kurfiřta George I (Jiří I., vládl 1714–1727), do jehož služeb vstoupil Georg Friedrich Händel v Itálii v roce 1710. Princ byl velkým milovníkem umění (zvláště malířství), zdatným hráčem na violoncello a patřil svého času k nejvýznamnějším podporovatelům umění ve Velké Británii, především divadelních a operních produkcí. Rodinné poměry mezi Georgem I a jeho synem Georgem II nebyly příliš láskyplné, stejně jako mezi Georgem II a jeho synem Frederickem Louisem, který podporoval a financoval na svém sídle v Leicestru opoziční politický dvůr

I am myself alone. Karikatura Händela podle rytiny Josepha Goupyho, 1754.

a který se skupinou svých příznivců a královských odpůrců stál u zrodu operní společnosti **Opera of Nobility**. Její vznik v roce 1733 v Lincoln's Inn Fields Theatre představoval silné konkurenční ohrožení Händelových produkcí podporovaných králem nejdříve v Theatre Royal na Haymarketu (Druhá akademie) a od roku 1734 v Covent Garden. Avšak podrobná studie účetnictví Fredericka Louise ukazuje, že jeho podpora formou předplatného (většinou 250–500 £) směřovala v letech 1733–37 částečně také k Händelovým provedením oper a oratorií (v rámci 8 sezón věnoval jen na oratoria 1 120 £) jak v Theatre Royal na Haymarketu, Covent Gardent, tak i v Lincoln's Inn Fields Theatre. Rivalská společnost Opera of the Nobility obdržela od prince Waleského ve 4 sezónách podporu 1 000 £ a v dalších třech podporu 1 042 £. Udělené finance by měly být spojovány s reálnou návštěvností jednotlivých představení, která mohla být ovlivněna řadou dalších okolností ať soukromého či veřejného rázu. Je třeba vzít také v úvahu, že částky, jimiž byla podporována opera, byly vyšší než částky stanovené pro méně nákladné produkce oratorií.

V sezóně v 1738–1739 navštívil Frederick Louis 7 představení Händelových oratorií:
3krát oratorium *Saul*
2krát oratorium *Alexander's Feast* (1krát sám)
2krát oratorium *Israel in Egypt*
a zaplatil celkem 7 představení po 10 £ 10 šilincích = 73 £ 10 šilinků.

Händel zkomponoval pro jeho svatbu v roce 1736 operu *Atalanta*, HWV 35, a na objednávku novomanželů se v listopadu v Covent Garden uskutečnila dvě představení: *Alcina* a *Atalanta*. Tyto informace by mohly a snad i měly sloužit k poopravení dlouho pěstovaného obrazu Fredericka Louise jako zarputilého Händelova nepřítele, třebaže napětí mezi Operou of the Nobility a Händelovou vlastní operní společností se komentovalo i v dobové korespondenci.

Mezi statistickými výpočty a výčty historických událostí se skrývá nebezpečí, že zapomeneme vnímat aktéry popisovaných událostí jako živé lidi a proměníme je v našich myslích v položky a tabulky. Nesmíme zapomínat na lidské emoce, radosti i strasti, kterými (stejně jako dnes) žili lidé minulých staletí od vrátného v Covent Garden až po anglického krále. I Händel byl člověk se svými tužbami, sny a tajemstvími. Avšak realita, ve které Händel

a jeho současníci žili a pracovali, byla v mnoha ohledech daleko tvrdší než naše současnost a snad právě proto si dokázali tito lidé hluboce vážit každé vteřiny své existence, a to s vědomím její pomíjivosti. Takové vědomé sdílení přítomnosti se pak odráželo v jejich neobyčejně intenzivní práci, vzájemné komunikaci, každodenním životě a pochopitelně i v umění. Nahlédněme na závěr do tváře Georga Friedricha Händela – nikoliv jako jednoho z největších géniů dějin hudby a nezdolného operního producenta, ale jako vděčného stárnoucího světoběžníka, který se těší ze zprávy o svém dávném příteli, kterého považoval léta za mrtvého. Georgu Philippu Telemannovi je adresován dopis z prosince roku 1750[11]:

„*Blahopřeji Vám k dokonalému zdraví, jehož se Vám i přes blížící se stáří dostává, a přeji Vám z celého srdce stálosti veškerých radostí života ještě mnoho let. Pokud Vaše záliba v exotických květinách nepolevila a pokud by Vám tato snad dopřála prodloužení Vašich dnů a Váš život omladila, pak si dovoluji s upřímnou radostí trochu k tomu přispěti. Dovoluji si Vám darovat a poslat (na přiloženou adresu) krabici s květinami, o nichž mě jeden znalec ujistil, že jsou vybrané a okouzlující jedinečnosti; pokud ten mluvil pravdu, pak obdržíte nejlepší rostliny z celé Anglie; roční období je příznivé a tak Vám ještě vykvetou. Vy sám pak budete nejlepším soudcem a já očekávám Váš úsudek. Nenechte mě proto příliš dlouho čekat na přátelskou odpověď na tento dopis.*

Zůstávám v nejhlubším přátelství s veškerou vřelostí, Monsieur,

Váš oddaný a poslušný služebník
George Frideric Handel“

Poznámky:

[1] *Remarks on Several Parts of Italy etc.*, 1705 anglického básníka a esejisty Josepha Addisona (1672–1719), citace z knihy Chrisopher Hogwood: Georg Friedrich Händel © 1992, Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, str. 51.

[2] **scudo** (mn. č. scudi) je obdoba francouzské mince écu: écu d'or (zlaté écu) a écu d'argent (stříbrné écu) a španělské mince escudo. Ecu se ve Francii užíval od 13. století, za vlády Ludvíka IX. (1214—1270). V Itálii se měna lišila podle území. Papežské ecu (Řím) bylo užíváno až do poloviny 19. století (1866).

[3] Ursula Kirkendale: Händel bei Ruspoli: Neue Dokumente aus dem Archivio segreto Vaticano, 2004, Bärenreiter, Händel-Jahrbuch 2004.

[4] Nicola Franceso Haym byl italský skladatel, violoncellista, libretista a impresário. V letech 1694–1700 působil jako violoncellista v orchestru kardinála Pietra Ottoboniho v Římě. V roce 1700 odešel do Londýna, kde se v letech 1705–1706 zasazoval o provádění italských oper. V roce 1713 jako sekretář Královské hudební akademie vešel v kontakt s G. F. Händelem, jenž použil jeho libreta napsaná po roce 1728 ve svých operách *Teseo, Radamisto, Giulio Cesare, Tamerlano a Rodelinda*.

[5] Aaron Hill, anglický dramatik a básník, byl autorem 17 her, z nichž některé byly adaptacemi her Voltairových. Ve svých 24 letech se stal manažerem Theatre Royal Drury Lane. Posmrtně vyšly v roce 1753 tiskem jeho eseje, dopisy a básně a o 7 let později také jeho dramata.

[6] Pierre Marteau's Publishing House, autor projektu: Dr. Olaf Simons, Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg, převzato se souhlasem autora, http://www.pierre-marteau.com/.

[7] Burrows, Donald: The Cambridge Companion to Handel, 1997, Cambridge University Press, 1. vydání.

[8] J. Merill Knapp: *Handel, the Royal Academy of Music, and Its First Opera Season in London (1720)*, 1952 (April), The Musical Quarterly, Vol. 45, No. 2, str. 145–167.

[9] Paolo Rolli, vůdčí osobnost italské kolonie v Londýně, byl více než třicet let spjat s italskou operou, v jejímž světě byl velmi vlivnou osobností. Jako libretista nedosahoval kvalit Metastasia či Zena, ale patřil do jejich okruhu.

[10] Dva originály Královského patentu jsou uloženy v Londýně: první je uložen v Public Record Office pod číslem PRO C66/3531, No. 3 a druhý v Treasury Records v King's Warrant Book pod číslem PRO, T 52/30, pp. 404–10.

[11] Chrisopher Hogwood: Georg Friedrich Händel. 1992, Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, s. 367–368.

Bibliografie:

BASELT, Bernd. *Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels* (HWV). Zusammengestellt von Bernd Baselt. Leipzig: Kleine Ausgabe, 1986.

BRAUN, Werner. *Georg Friedrich Händel und Gian Gastone von Toskana*. Bärenreiter, Händel-Jahrbuch 1988.

BURROWS, Donald. *The Cambridge Companion to Handel*.1. vydání, Cambridge University Press, 1997.

BURROWS, Donald; FUNHILL, Rosemary. *Music and Theatre in Handel's World. The family papers of James Harris, 1732*–1780. Oxford, 2002, s. 31–32.

HICKS, Anthony. *Handel, Georg Frideric*. Grove Music Online, Oxford University Press, 2008.

HOGWOOD, Chrisopher. *Georg Friedrich Händel*. Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, 1992.

HUME, Robert D. Handel and Opera Management in London in the 1730s. *Music & Letters*, 1986 (October), Vol. 67, No. 4, s. 347–362.

HUME, Robert D. The Sponsorship of Opera in London, 1704–1720. *Modern Philology*, 1988 (May), Vol. 85, No. 4, From Restoration to Revision: Essays in Honor of Gwin J. Kolb and Edward W. Rosenheim, str. 420–432.

JOHNSTONE, H. Diack. *Handel's London – British musicians and London concert life*, s. 64–77.

KIRKENDALE, Ursula. *Händel bei Ruspoli: Neue Dokumente aus dem Archivio segreto Vaticano,* 2004, Bärenreiter, Händel-Jahrbuch 2004.

KNAPP, J. Merill. Handel, the Royal Academy of Music, and Its First Opera Season in London (1720). *The Musical Quarterly*, 1952 (April), Vol. 45, No. 2, s. 145–167.

MAINWARING, John. *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel.* Travis And Emery Music Bookshop, 2007.

MILHOUS, Judith. Opera Finances in London, 1674–1738. *Journal of the American Musicological Society*, 1984 (Autumne), Vol. 37, No. 3, s. 567–592.

MILHOUS, Judith; HUME, Robert D. Handel's Opera Finances in 1732–1733. *The Musical Times*, 1984 (February),Vol. 125, No. 1692, s. 86–89.

MILHOUS, Judith; HUME, Robert D. *Handel's London – the theatres*, s. 55–63.

MILHOUS, Judith; HUME, Robert D. The Charter for the Royal Academy of Music. *Music & Letters*, 1986 (January), Vol. 67, No. 1, s. 50–58.

MILHOUS, Judith; HUME, Robert D. The Silencing of Drury Lane in 1709. *Theatre Journal*, 1980 (December), Vol. 32, No. 4, s. 427–447.

TAYLOR, Carole. Handel and Frederick, Prince of Wales. *The Musical Times*, 1984 (February), Vol. 125, No. 1692, s. 89, 91–92.

The European Manzine for June 1791-1792, London, str. 421–424, přístup z http://books.google.cz/books?id=n1s3AAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions_r&cad=1_2#PPA4,M1

Pierre Marteau's Publishing House. Autor projektu: Dr. Olaf Simons. Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg, http://www.pierre-marteau.com/

Veronika Hyksová (1976) studovala flétnu na Pražské konzervatoři a Hudební management na HAMU. Od roku 2005 je manažerkou barokního orchestru Collegium 1704 a vokálního souboru Collegium Vocale 1704.

Zrcadlová forma jako originální přínos 20. století do tradiční soustavy hudebních forem

Jaroslav Smolka

Abstract: Music of the 20th century has not presented many new basic types of musical forms. However, the formation of what is called mirror form (for the purposes of this article) was created in this period. Older music theory used the term mirror mainly in the theory of musical forms referring to relations of much more compact units. Here we mean a form working with mirror sequences of single tones or simultaneities and not bigger aggregates such as measures, sections or larger parts of a form. It is not an exact acoustic application of the optical phenomenon of mirroring, but is the closest that possibly analogically resembles live musical performance. The first cases of this method can be seen in the works of the first and second decade of the century while in the second half of the 20th century, the occurrence of mirror form is obvious in the works of many composers, both Czech and across the world. This article deals with the possibilities of its practical use in composition and analyses of such works and sections of compositions.

Keywords: music theory, musical form, mirror form, 20th century music

Asi roku 1958 založil Prof. Karel Risinger při Sekci hudební vědy tehdejšího Svazu českých skladatelů a koncertních umělců Hudebně teoretickou skupinu, která se záhy stala významným diskusním fórem tohoto oboru. Neprobíraly se v ní problémy politické ani estetické, nestrašilo se socialistickým realismem, ale pořádaly se tu diskuse, přednášky a semináře, ve kterých si čeští hudební teoretikové hlavně sdělovali své pracovní výsledky a postoje k problémům oboru. Dálo se tak po dobu celého zbytku totality a v 90. letech se tato činnost přenesla do nově založeného Semináře hudební teorie na Hudební fakultě AMU.

8. prosince 1983 v rámci činnosti původní skupiny uspořádal Prof. Karel Risinger Hudebně teoretický seminář, připomínající nedožitá výročí Aloise Háby, Karla Janečka, Emila Hradeckého, Bohumila Duška a životní jubilea Jiřího Válka, Jaroslava Volka a Jaroslava Smolky. Přednost tu měly referáty, připomínající vědecké přínosy zmíněných zesnulých jubilantů a původní nové práce oněch tehdy ještě žijících. Jako takový jsem tam přednesl svůj referát i já, nejmladší z nich. Text byl tehdy zahrnut jen do interního cyklostylovaného sborníku z oné konference, veřejně nedistribuovaného a rozdaného jen jejím účastníkům. Po 27 letech jsem tuto práci přehlédl, doplnil o bibliografické odkazy a předkládám zde dnešní hudebně teoretické veřejnosti.

Poté, co 17. a 18. století vytvořilo základní dodnes živé petrifikované a etablované typy hudebních forem, co 19. století ukázalo možnosti jejich uvolňování, aplikování či kombinování a 20. století přineslo i jejich popírání a snahu o vytváření stále nových, jedinečných a nezobecňovaných forem, mohlo by se zdát, že repertoár základních formových typů byl už dávno vyčerpán a uzavřen. Mohl by to potvrzovat i stav dosavadní literatury o hudebních formách: ta už po víc jak půldruhého století neregistrovala žádnou novou základní formovou kategorii.[1]

A přece hudba 20. století aspoň jeden takový základní typ hudební formy vytvořila a rozvíjí jej v tvorbě řady autorů už v časovém rozmezí nejméně 90 let. Je to útvar, který zde pracovně nazývám **zrcadlová forma**.

Vlastní princip zrcadlovosti, zrcadlení apod. je ovšem v hudbě dávno znám a bohatě používán: při tvorbě témat a jejich odvozenin, při kvalifikaci stupnic, modů i souzvukových struktur, při řazení částí některých hudebních forem. Proto si nejprve stratifikujme

a specifikujme možnosti zrcadlení v hudebních strukturách vůbec. Při praktickém užití ve skladbě nabízí tónový materiál dvě základní možnosti *metaforické* aplikace jevu, který je z optiky znám jako zrcadlení – tj. věrný přenos (= obdobné uspořádání) jednotlivin při zpětném postupu ve vztahu k určitému středu, do nějž položíme (v našem případě pomyslnou) zrcadlící rovinu. Jedním z nich je **zrcadlení horizontální,** jež má význam zejména pro melodiku, harmonii, polyfonii a vůbec pro kvalifikaci některých struktur výběru tónového materiálu. Druhým je zrcadlení **vertikální**. To je při úvahách o možnostech hudebního formování primární, protože se týká zrcadlových obdob v časovém průběhu skladby – tedy vlastního métier nauky o hudebních formách.

Výše jsem naznačil, že aplikace pojmu zrcadlení v hudbě má jen metaforickou hodnotu. Přesné přenesení fenoménu vertikálního zrcadlení z optiky do hudby je totiž možné jen jako elektroakustická operace (např. při přehrání jejího analogového nebo digitálního záznamu ve zpětném směru): obrací se při něm nejen pořadí jednotlivých tónů, akordů, hlasových linií apod., ale i vnitřní dění v rámci znění jednotlivých tónů či akordů. Například zvukové signály perkusního charakteru, jakými jsou i tóny klavíru, v takovém zrcadlovém obratu pak začínají nejslabším signálem doznění, sílí a končí vlastním efektem úderu. To je něco, čeho nelze při živém provozování hudby dosáhnout.

Starší hudební teorie naopak používala zejména v nauce o hudebních formách termínu „zrcadlový“ ve vztahu k relacím mnohem celistvějších jednotek. Zrcadlovou reprízou se např. rozumí taková repríza v sonátové větě, kdy je vyměněno pořadí témat, takže vedlejší se vrací před hlavním.[2] Takového velmi volného významu slov „zrcadlo, zrcadlení, zrcadlový“ zde nebudeme při dalších úvahách užívat. V hudbě 20. století se totiž jako nový jev uplatnila forma, pracující se zrcadlovými sledy posloupností jednotlivých tónů nebo souzvuků – a nikoliv se zrcadlovými pozicemi větších uskupení, jako jsou takty, dílce či díly formy apod. Jak jsem vysvětlil: není to přesná akustická aplikace optického fenoménu zrcadlení, ale při živém provozování hudby je to jeho nejbližší, nejvěrnější možná obdoba.

Také v tomto smyslu hudební praxe se zrcadlovými tónovými posloupnostmi už dávno pracovala a hudební teorie je reflektovala; dlouho však sloužily jen jako prostředky tematické práce – zejména v rámci hudebně myšlenkově semknuté polyfonie. Jako račí inverzi (česky přesně: račí obrat, raka původního tvaru) znala tento postup už nizozemská

vokální polyfonie, později barokní instrumentální polyfonie a v návaznosti na ni pozdější autoři, např. i Ludwig van Beethoven; ve smyslu výběru posloupně i souzvukově uplatněného tónového materiálu jej znovu vysunula do popředí zájmu dodekafonie. Totéž platí samozřejmě o prosté inverzi, uplatňující horizontální zrcadlení a o inverzi raka či raku inverze, jež spojují zrcadlový obraz horizontální i vertikální. V dávnější minulosti se všech těchto postupů užívalo pouze jako operací pro přípravu tematického materiálu, který byl ve skladbě uplatňován jako odvozeniny tématu; při vlastním formovacím strukturování byly podřizovány petrifikovaným posloupnostem kánonu, fugy či jiných forem. Vlastní formogenní dosah ve smyslu základního zřetele při utváření hudebních forem (s výjimkou drobných hříček typu račích kánonů), pro uspořádání větších hudebních ploch v rámci věty cyklické skladby nebo rozlehlejšího skladebného celku nikdy neměly. Právě v tom spočívá novátorství jevu, který zde označuji jako zrcadlovou formu v hudbě 20. století. Ta užívá zrcadlového efektu nikoliv pro pouhé přetváření tematického materiálu či pro jiné dílčí operace, ale je založena na celistvé konfrontaci hudební plochy jako modelu a jejího zrcadlového obrazu.

Nevytkl jsem si sledovat při této časově omezené příležitosti tuto formu historicky – proto jen málo o jejím výskytu. Její první užití jsem našel v předdodekafonních skladbách autorů II. vídeňské školy: v 18. z cyklu melodramů Arnolda Schönberga Pierrot lunaire z roku 1912 a později například ve druhé větě Komorního koncertu pro klavír, housle a 13 dechových nástrojů Albana Berga z roku 1924. Z ostatních mistrů první poloviny 20. století jí užíval zejména Paul Hindemith, kdežto Béla Bartók pracoval spíš jen s volným řazením zrcadlovými operacemi vzniklých tematických tvarů (v Hudbě pro smyčce, bicí a celestu, smyčcovém Divertimentu aj.). V druhé polovině 20. století je už výskyt zrcadlové formy patrný u četných autorů světových a českých.

Nejjednodušším případem zrcadlové formy je ovšem prosté, jednoduché pravidelné zrcadlo. Spočívá v tom, že se hudba určitým způsobem rozvíjí od začátku do poloviny a odtud se zrcadlovým pohybem vrací zpět při zachování všech rytmických, souzvukových a jiných relací, až dospěje ke konci jako zrcadlovému obrazu začátku. Příkladem takového postupu je skladba Incontri pro 24 nástrojů, kterou napsal roku 1955 Luigi Nono. Její 217titaktový celek je zbudován tak, že pomyslné zrcadlo je položeno do středu 109. taktu, který je sám rovněž přesně souměrný podle této zrcadlové osy. Celek se

vyvíjí přesně zrcadlově nejen co do tónových výšek, rytmů a instrumentace (také každý nástrojový part se odvíjí zrcadlově), ale i velmi členitá dynamika a častými výkyvy procházející tempová struktura (včetně údajů accelerando a rallentando, jež jsou zrcadlově záměnné) probíhají konsekventně zrcadlově.

Tento případ „čistého zrcadla" je poměrně vzácný. V zrcadlové formě bývá model od zrcadlového obrazu velmi často oddělen středovým nezrcadlovým hudebním děním. Říkejme mu – i při vědomí vší nepřesnosti, jež je nasnadě při právě jen metaforické obdobě optické a hudební zrcadelnosti – z optiky převzatým termínem **focus** (ohnisko). Dojmem ohniskové koncentrace působí zejména taková krátká oddělující intermezza ve skladbách či větách, kde model první poloviny má vzestupnou tektonickou linii a zrcadlový obraz tedy sestupnou; focus je pak zároveň vrcholem či součástí vrcholu. Takový stručný focus nemá povahu zvláštního středního dílu skladby a zásadně zachovává dvoudílnou povahu celku. Přitom focus bývá s oběma díly často pevně kompozičně propojen, takže celek působívá spíš dojmem jednolitého pravidelného tektonického oblouku. Dovolte, abych jako příklad takového řešení zrcadlové formy předvedl I. větu svého II. smyčcového kvartetu. Focus tvoří místo s akordy a glissandy mezi koncem taktu 39 a necelou polovinou taktu 43, odkud následuje přesný zrcadlový obrat hudby z taktů 39 až 1[3] (viz Notová příloha 1 – www.hamu.cz/pracoviste/ziva-hudba).

Focus ovšem může být v zrcadlové formě i delší, až po situaci, kdy vytváří samostatný střední díl; celek má pak základní rozvrh třídílný. Lze to vyjádřit schématem A_1 B A_2, přičemž A_2 je rakem (nebo též inverzí raka, viz dále) hudby A_1. Je-li střední dění výrazně delší a diferencovanější, než je obklopující hudba ve vzájemném zrcadlovém poměru, nelze už tuto skutečnost považovat za jednoznačně integrující pojítko a za rámec souvislé zrcadlové formy. Nicméně je to i v takovém případě stále ještě postup, výrazně scelující kompozici. Tak jsou řešeny např. Jana Klusáka Variace na Händlovo téma z roku 1966,[4] kde skladatel na začátku cituje ve vlastní orchestraci celou hudební strukturu Händlovy árie Harmonický kovář (Le forgeron harmonieux). Závěrečnou VII. variaci pak tvoří přesný račí postup Händlovy melodie i harmonické struktury a krátká koda. Toto místo je zajímavé i z jiného hlediska: je to jedinečné použití vertikálně zrcadlového (račího) obratu tradiční homofonní melodicko harmonické struktury v hudební literatuře vůbec.

Takovým rámcem v dimenzích mnohovětého cyklu je Preludium a Postludium, jimiž začíná a končí klavírní cyklus Ludus tonalis Paula Hindemitha z roku 1940.[5] Skladatel řešil Postludium jako zrcadlově inverzní obraz Preludia onoho zvláštního typu, kdy si obě věty přesně odpovídají notovým obrazem v poměru „vzhůru nohama".

Vraťme se k vlastnímu předmětu našeho zkoumání – k celistvým a jednoznačným zrcadlovým formám. I tady se v nezanedbatelné frekvenci na místě zrcadlového obrazu objevují postupy v poměru inverze raka. Takové je např. Largo, II. věta Obrazů pro 12 dechových nástrojů Jana Klusáka z roku 1960.[6] V průběhu díla je sice několik odchylek tónového složení, v nichž si model a zrcadlová repríza neodpovídají a velmi proměnlivé je také nástrojové obsazení jednotlivých souzvuků i pohyblivých figur; v téměř přísné inverzi však postupuje pohybová struktura. To stačí k zachování podoby račí inverze, komponované jako velmi přesná zrcadlová forma bez středového ohniska, s inverzí raka navazující v půli skladby bezprostředně na model.

A setkáme se dokonce se zrcadlovými formami, jejichž druhá – zrcadlící část je uvolněna tím způsobem, že postupuje střídavě v prostém račím (vertikálně zrcadlovém) pořádku a v postupu inverze raka. Taková je např. druhá, volná věta zmíněného už Komorního koncertu Albana Berga pro housle, klavír a 13 dechových nástrojů,[7] komponovaného u příležitosti padesátin Arnolda Schönberga a k nim mu také věnovaného. Průběh věty autor ve svém vlastním výkladu schematicky naznačuje takto

	Třídílná forma			***Inverze***		
	A_1	B	A_2	A_2	B	A_1
II.			protipohyb		zrcadlový obraz	
Adagio			A_1		předchozího B	
Taktů	30	12+36+12	30	30	12+36+12	30

a verbálně ji popisuje těmito slovy: „Výstavba adagia spočívá na trojdílné formě písňové, přičemž A_2 je protipohybem A_1. Opakování této prvé větné polovice o 120 taktech děje se račím postupem a to částečně ve volném zpracování zpětně postupujícího materiálu, částečně však, jako např. ve střední části B v přesném zrcadlovém obrazu."[8] – Také III. invence pro smyčce Jana Klusáka má zrcadlovou formu, v jejíž druhé polovině jsou některé partie zrcadleny prostým račím postupem, jiné jako inverze raka.

Jiným zvláštním případem zrcadlové formy jsou skladebné celky, založené na modelu a jeho račím obrazu, ale jen v některých složkách kompoziční faktury. Tak například Fuga tertia in F z už zmíněného cyklu Paula Hindemitha Ludus Tonalis (viz pozn. 5) se odvíjí jako model a přesné zrcadlo s velmi krátkým středovým „ohniskem“ na 2. a 3. době taktu 30. Vzhledem k tomu, že celek i při uplatnění zrcadlového formovacího hlediska zároveň zůstává i fugou – je to v tomto smyslu ambivalentní forma – nepřipustil skladatel na konci skladby zpětnou redukci počtu hlasů na dva a nakonec pouhý jeden, jak by si to vyžadoval konsekventní zrcadlový postup. K přesně zachovanému zrcadlovému obrazu tu přikontrapunktoval při předposledním nástupu tématu v račím obratu jeden a při posledním dva další hlasy, takže závěr fugy vyzní plněji, než při opětném návratu ke dvou- a jednohlasu (viz Notová příloha 2 – www.hamu.cz/pracoviste/ziva-hudba).

Ještě zvláštnějším uplatněním zrcadlového průběhu jen v části skladebné struktury je 18. melodram z cyklu Arnolda Schönberga Pierrot lunaire,[9] nazvaný Der Mondfleck. Jako model a jeho přesný zrcadlový obrat se rozvíjí vrstva 4 nástrojů – pikola, klarinet B, housle a violoncello. Volně, bez zrcadlových vazeb, probíhají vrstvy klavíru a zpěvně notované recitace. Zrcadlově traktovaná vrstva struktury má evidentně vztah k významu textu. Na začátku, uprostřed a na konci 19titaktového melodramu se vracejí slova „einen weissen Fleck des hellen Mondes“. Právě uprostřed v 10. taktu pochopí Pierrot tento světelný vjem špatně, považuje bílou skvrnu na svém oděvu za sádru a začne ji marně čistit. Špatné – obrácené – pochopení skutečnosti je tu tedy vyjádřeno zrcadlovým průběhem jedné vrstvy kompoziční struktury.

Je pochopitelné, proč se zrcadlová forma objevila až v hudbě 20. století a ne už v některé z předchozích epoch. Většina petrifikovaných hudebně formových typů spojuje dva základní nebo aspoň pravděpodobnostně převažující zřetele: jednak vzájemné poměry a rozvoj hudebních myšlenek, jednak průběh tektonické linie skladby. Z počátku zřejmě převládalo vědomí o důležitosti a závaznosti prvního hlediska – starší nauky o hudebních formách o tom aspoň jednoznačně svědčí. Postupem času se však stále jasněji prosazovalo i vědomí o tektonických náležitostech jednotlivých forem, jako je např. obvyklá jednosměrně narůstající kompoziční linie fugy, obvyklý způsob gradačního vlnění ve variacích, v sonátové formě v užším slova smyslu apod. Zrcadlová forma jako formový typ plně odpovídá kompozičnímu myšlení 20. století v tom, že při spojení

zřetele hudebně myšlenkového a tektonického vede k vyloučení opakování lineárních průběhů (račí postup a zejména inverze raka jsou velmi zprostředkované, prostým poslechem nesnadno identifikovatelné odvozeniny původního tvaru modelu); zato však vede k velmi věrné symetričnosti tektonické linie. Vzestupnému tektonickému průběhu modelu odpovídá sestupný zrcadlový obraz, každé zavlnění kompoziční linie v modelu nachází při přesném zrcadlení svůj symetrický protějšek i na odpovídajícím místě pokračování skladby. Tak zajišťuje přísná zrcadlová forma kompoziční linii symetricky sklenutou. To však může být i nevýhoda. Zatímco ideálem vyrovnaného tektonického průběhu je linie nesymetrická, uplatňující např. poměry zlatého řezu v relacích vzestupné a sestupné úvratě gradačního oblouku nebo spotřebovávající zase větší plochy na výrazové uklidnění třeba i kodového charakteru apod., nabízí přesné zrcadlení jen průběh zcela souměrný. I proto se často v kompoziční praxi vyskytuje zrcadlení volné. Možností uvolnění se samozřejmě nabízí celá řada. Místo přesného račího převratu modelu je možné přetvářet jej i s pomocí adicí nebo eliminací, různě koncentrovat či retardovat hudební dění atd. až po zcela novou volnou organizaci materiálu, který vznikl ze zrcadlové posloupnosti modelu. Celým cyklem takových uvolněných postupů je 9 orchestrálních miniatur Miloslava Kabeláče Zrcadlení, op. 49 z roku 1964.[10] Skladatel tady pojímá obsah pojmu zrcadlení mnohem šířeji, než jak zní náš výměr zrcadlové formy. Nicméně tu aspoň jedna miniatura odpovídá zrcadlové formě našeho typu: č. 2, kde při základním rozvrhu A_1 B A_2 je A_2 volným rakem A_1. Volnost spočívá v tom, že do zásadně račího uspořádání A_2 vzhledem k A_1 vnáší několik drobných změn; nejnápadnější je adice kody z volného použití motivického materiálu A.

Nakonec si dovolím dokumentovat ještě dva takové případy volného zrcadlení na ukázkách z vlastní tvorby. Ve 4. větě II. smyčcového kvartetu (viz výše pozn. 3) poskytuje vstupní díl třídílného celku (t. 1–10) materiál k volnému zpracování v zrcadlovém pořádku. Zatímco úvod a tři sólové linie z prvního dílu jsou v závěru zrcadlově traktovány jen s malými odchylkami tónových výšek a se zřetelně klidnějším rytmickým průběhem (v t. 26–30, 32–33, 35–36), je stažením tónového materiálu těsných imitací 4. a 7. taktu do akordů v taktech 31 a 34 vytvořena odlišná výrazová kvalita. Focus poměrně značného rozsahu, který je přibližně rovnoměrně dlouhým středním dílem, pracuje v t. 11–21 se zrcadlovostí horizontální. Zrcadlo je tu položeno do roviny čtvrttónového nižšího h

a pak nižšího g, na nichž se v zrcadlovém protipohybu vedené trojhlasy dvakrát sejdou (viz Notová příloha 3 – www.hamu.cz/pracoviste/ziva-hudba).

A naposled Toccata, 3. věta z II. klavírní sonáty Kontrasty.[11] Odvíjí se nejdřív v přesné zrcadlové formě s jednosměrným gradačním vzestupem modelu, krátkým vrcholovým ohniskem v t. 16–18 a jednosměrně degradačním přesným zrcadlovým obrazem modelu; po něm následuje ještě v posledních pěti taktech (t. 34–38) kodové doznění a zklidnění toccatového pohybu (viz Notová příloha 4 – str. 70–74).

Stručně závěrem: Zrcadlová forma je jednoznačně profilovaný a indikovaný formový typ hudby 20. století. I když zatím v tvorbě nedosáhla takové frekvence jako historicky etablované typy, prokázala za několik let fungování v kompoziční praxi dostatečnou životnost, specifičnost i elasticitu. Hudební teorie by s ní nadále měla počítat jako se skutečností, jež obohacuje nauku o hudebních formách o novou typovou kategorii.

[1] V české muzikologii ji reprezentují zejména knihy Jirák Karel Boleslav: Hudební formy, Praha [1]1924 až [6]1985, a Janeček Karel: Hudební formy, Praha 1955, viz i Slovník české hudební kultury, Praha 1997, heslo *hudební forma.* Tam je i obsáhlejší seznam jinojazyčné i české literatury o hudebních formách.

[2] Jako zrcadlovou reprízu charakterizoval např. Karel Janeček v Hudebních formách (viz pozn. 1), str. 351, příslušné místo 1. věty Sonaty eroiky pro klavír Vítězslava Nováka; její použití v symfonické básni Bedřicha Smetany Richard III. viz tamtéž, str. 362, a Jaroslav Smolka: Smetanova symfonická tvorba, Dílo a život Bedřicha Smetany sv. 5, Praha 1984, str. 63.

[3] Jaroslav Smolka: II. smyčcový kvartet, partitura a hlasy, Panton, Praha 1980

[4] Jan Klusák: Le forgeron harmonieux Variace na Händlovu árii, partitura Panton, Praha 1969

[5] Paul Hindemith: Ludus tonalis, Schott, London 1943. Poválečné přetisky i u tohoto vydání uvádějí také domovské město firmy Mainz, i když tam hudba německého emigranta v USA Paula Hindemitha nemohla za druhé světové války vycházet.

[6] Jan Klusák: Obrazy pro 12 dechových nástrojů, partitura Státní hudební vydavatelství, Praha 1967

[7] Alban Berg: Koncert pro housle, klavír a 13 dechových nástrojů, Universal Edition Wien, malá partitura 1925, velká partitura 1926

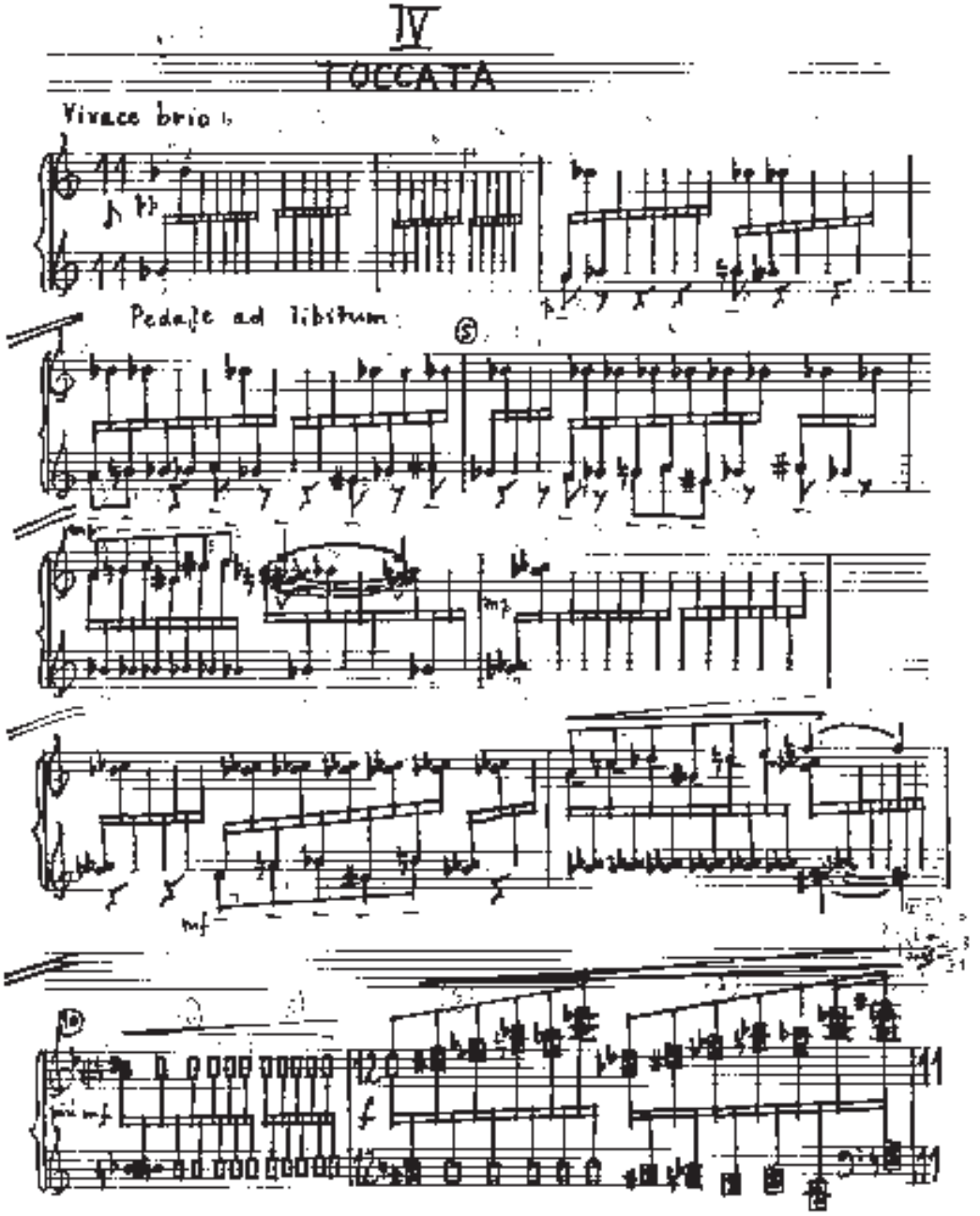
[8] V otevřeném dopise Arnoldu Schönbergovi z 9. 2. 1925, jehož český překlad byl uveřejněn v časopise Klíč roč. 2/1932, č. 6, str. 92-97.

[9] Arnold Schönberg: Pierrrot lunaire, partitura Universal Edition Wien, 1914

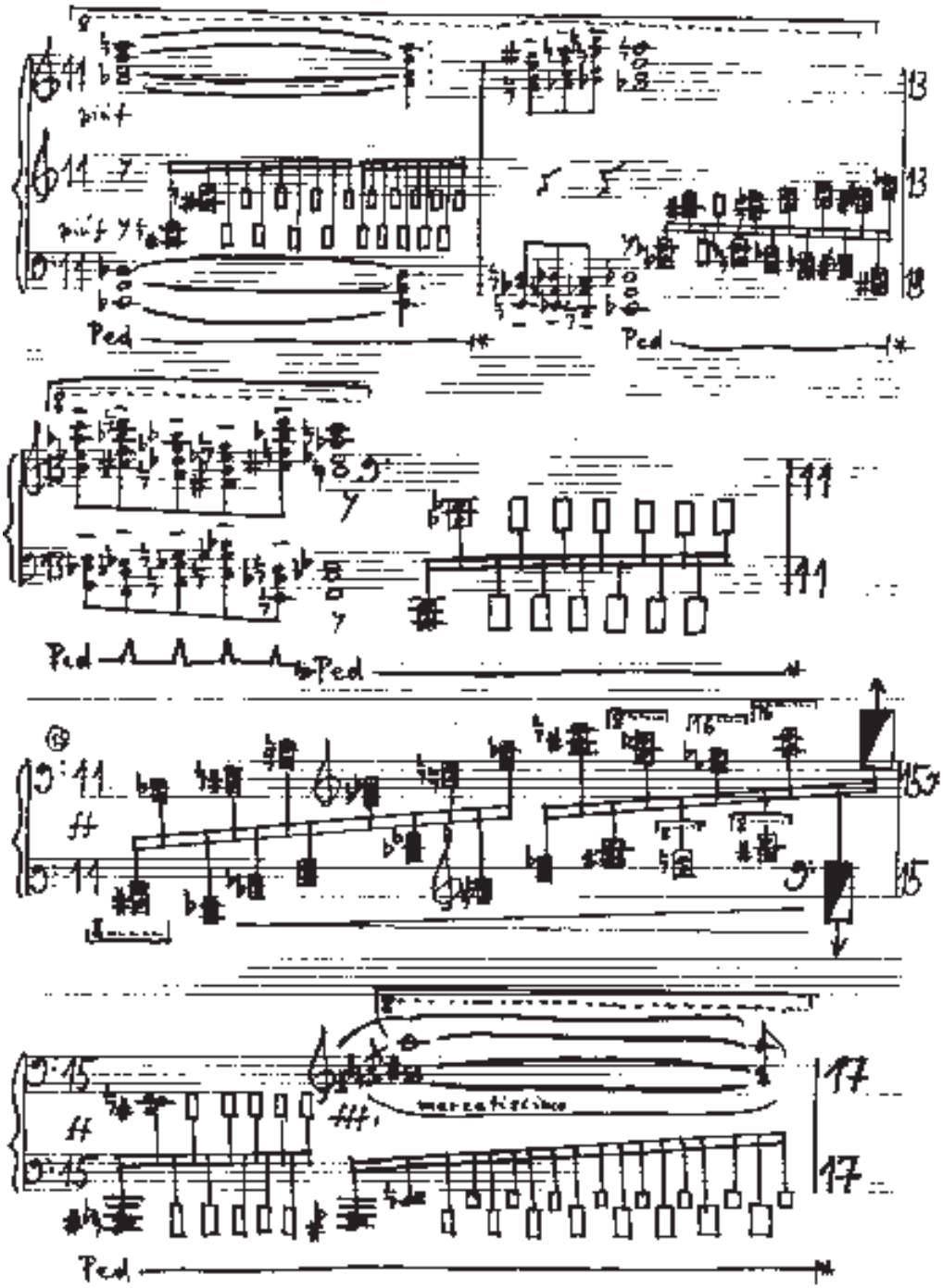
[10] Miloslav Kabeláč: Zrcadlení, partitura Editio Supraphon, Praha 1966

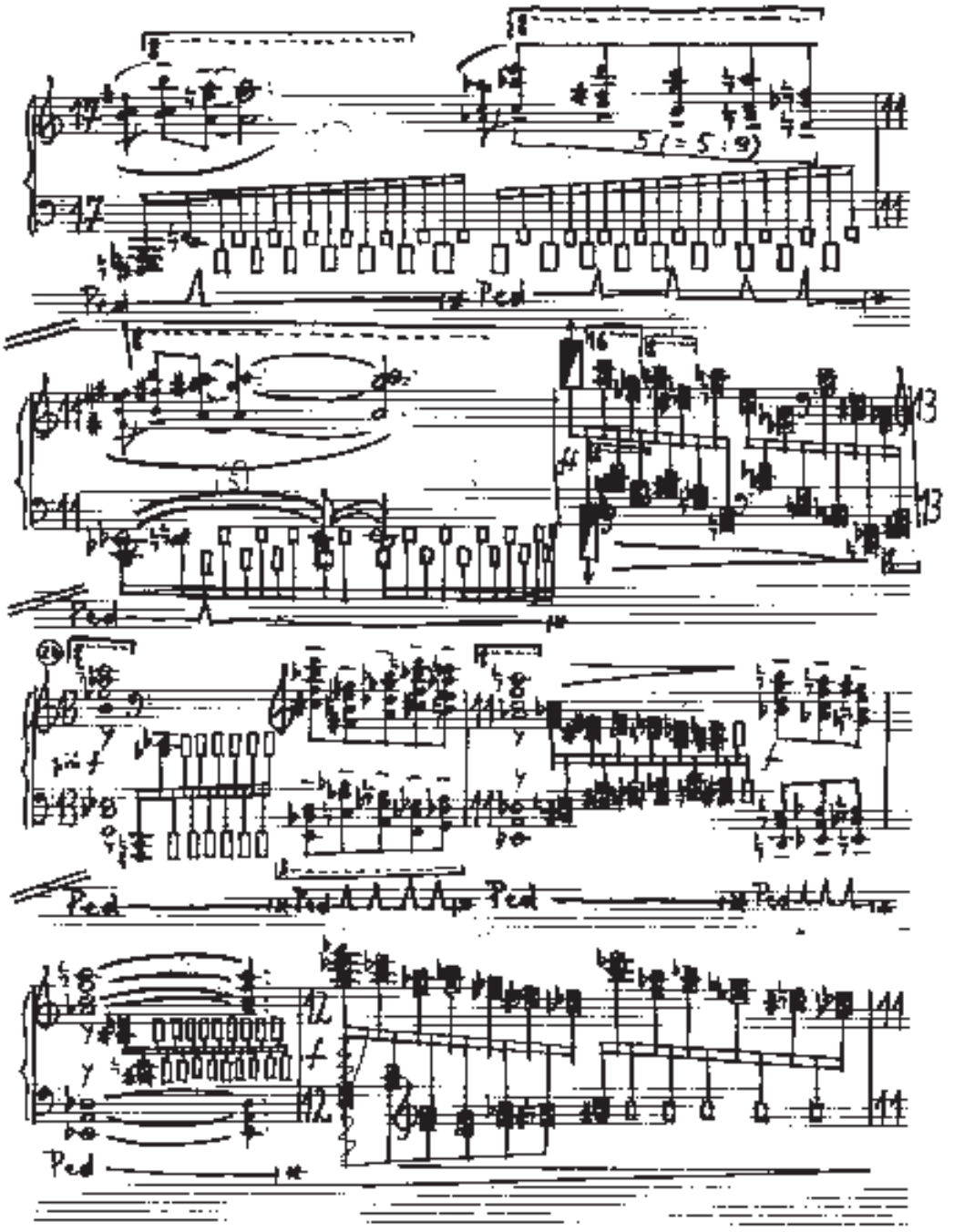
[11] Jaroslav Smolka: Kontrasty, II. sonáta pro klavír, autografy pětivětého a čtyřvětého znění. Toccatu obsahují jako III. větu obě znění skladby. Dílo nastudovali a veřejně provedli Radoslav Kvapil několikrát v květnu a červnu 1878 na zájezdu do Velké Británie a Irska, v české premiéře 7. 5. 1980 v Majakovského sále Kulturního domu železničářů (tj. v Národním domě) v Praze 2 na Vinohradech a pak ještě několikrát na různých místech; Patricia Goodson na koncertě Třídení plus Ateliéru '90 3. 12. 2003 v sále Galerie Hudební fakulty AMU v Praze; Daniel Wiesner na koncertě Třídení Ateliéru '90 3. 12. 2008 v sále Galerie Hudební fakulty AMU v Praze. Varianta této hudby je také ve varhanním cyklu z let 1980–82 Jaroslav Smolka: Metamorfózy, tisk Panton, Praha 1989, jako III. věta Toccata. Toto dílo vyšlo roku 1999 v interpretaci Dorothey Fleischmannové na CD Českého rozhlasu Vltava CR 0115-2 131 Česká soudobá hudba Ateliér I. Zrcadlovou formu má také I. věta tohoto varhanního cyklu Preludium.

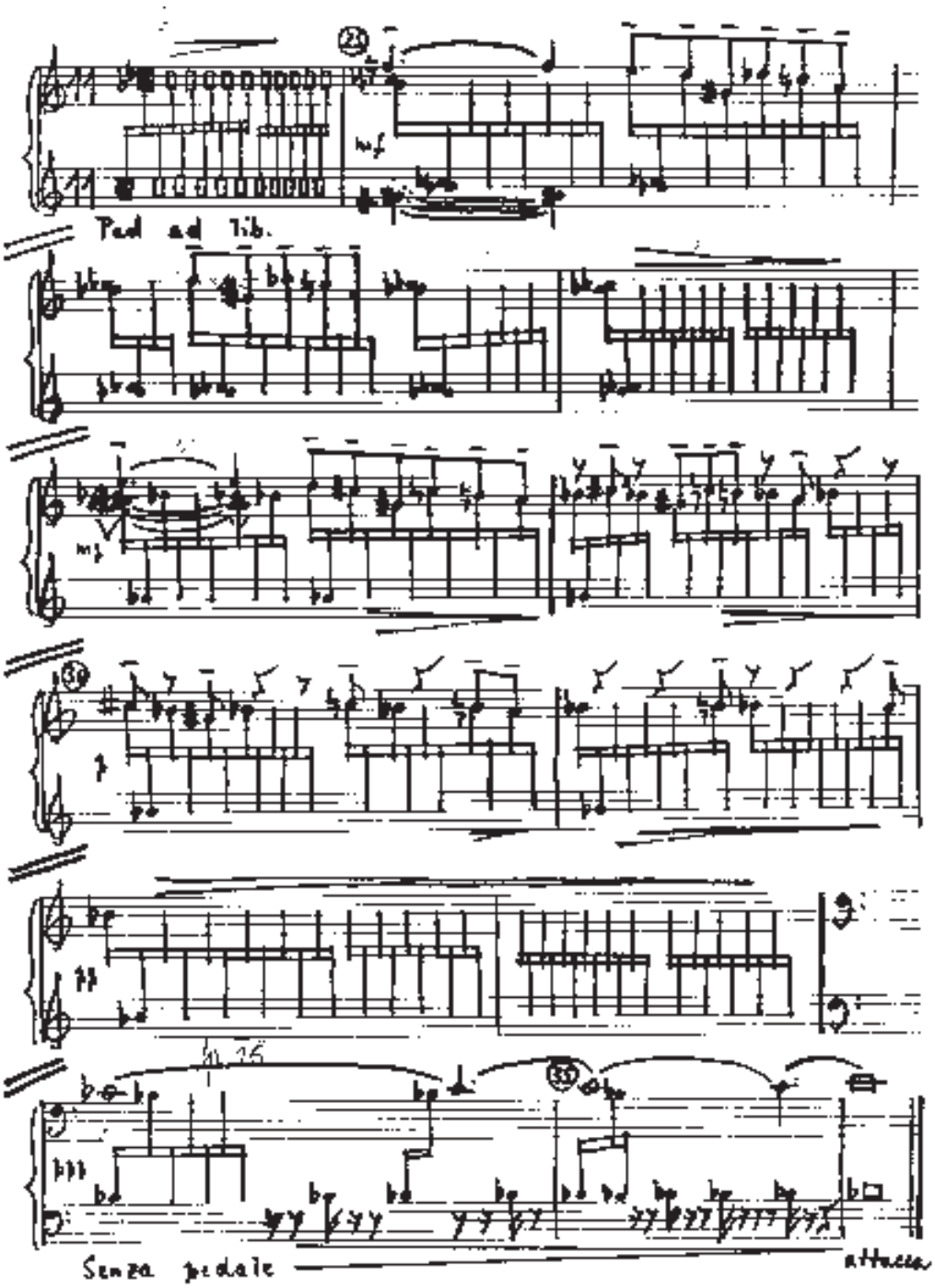
Jaroslav Smolka (nar. 1933) od 1962 dodnes přednáší na Hudební fakultě AMU v Praze. 1968 se habilitoval na docenta hudební teorie, 1982 byl jmenován docentem a 1991 profesorem dějin hudby na hudební fakultě AMU. 1991 se stal rovněž vedoucím Katedry teorie a dějin hudby. 1993 obhájil na Filosofické fakultě Masarykovy university v Brně doktorskou práci a získal titul doktor věd o umění (DrSc.). Od 1. 4. 1997 do 31. 7. 2004 vedl též Ústav hudební teorie Hudební fakulty AMU. Napsal 14 vydaných muzikologických knih, mj. hudebně teoretické Česká kantáta a oratorium, Fuga v české hudbě, monografie českých skladatelů Jana Dismase Zelenky, Ladislava Vycpálka, Karla Janečka, v rámci kolektivního projektu Dílo a život Bedřicha Smetany spisy Smetanova vokální tvorba, Smetanova symfonická tvorba aj., byl vedoucím autorských kolektivů Malé encyklopedie hudby a Dějin hudby. Publikoval velké desítky muzikologických studií a referátů pro symposia, konference a kolokvia, popularizačních textů o hudbě, hudebních kritik aj. Působí rovněž jako skladatel hudby symfonické, komorní, vokální, opery aj., realisoval a rekonstruoval díla českých barokních skladatelů, Bedřicha Smetany aj., vytvořil symfonické suity z oper Leoše Janáčka Výlety pana Broučka a Káťa Kabanová. Jako hudební režisér řídil nahrávání několika set snímků pro LP desky, CD, rozhlas a televizi.



Notová příloha 4


Ped
Ped
Ped
Ped
Ped


Ped
Ped
Ped
Ped
Ped
Ped
Ped


Ped ad lib.
Senza pedale
attacca

Cage selon Metzger

für Heinz-Klaus Metzger
zum 60. Geburtstag

{ }

Martin Erdmann

Abstract: This material was presented at the Darmstädter Ferienkurse in 1992. It highlights some features of Heinz-Klaus Metzger's writings on John Cage introducing some perspectives that have not been sufficiently previously followed. A pupil of Arnold Schoenberg's, Cage is viewed within the tradition of the Second Viennese School and therefore belongs among Webern, Berg, and Eisler, not Stockhausen and Boulez. Cage's experimental music has been interpreted as a consequence of Schoenberg's prohibition of tone repetition in the twelve-tone technique. Also Metzger was the first to state that after his abolition of compositional coherence Cage started to write coherent music again, but on a different level than before. Close observation of musical notation is crucial in Metzger's texts. In the piece called Music Walk dedicated to Metzger, Cage uses the graphic symbols of conventional Western notation, but assigns them different functions.

Keywords: John Cage, Heinz-Klaus Metzger, Arnold Schoenberg, *Music walk*

Vorträge, die aus Anlaß eines Geburtstages oder dergleichen gehalten werden, bergen häufig die Gefahr der Historisierung von Gedanken in sich, die der Jubilar irgendwann einmal mündlich oder schriftlich geäußert hat und die dann als der verdienstvollen Vergangenheit angehörend resümiert werden, obwohl ihre ganze Tragweite vielleicht noch gar nicht erschlossen worden ist.

Wenn ich nun diesen Vortrag mit der Feststellung beginne, daß Heinz-Klaus Metzger außerordentlich viel über John Cage geschrieben hat und daß ich mich in Anbetracht der relativ kurzen Zeit von zwanzig Minuten, die mir zur Verfügung stehen, um über das Thema Cage selon Metzger zu referieren, auf wenige Punkte beschränken muß, so ist dies, wie Carl Dahlhaus gesagt haben würde, nicht mehr als eine Trivialität. Ich nehme diesen trivialen Anfang aber in Kauf und wähle nicht historisierend im folgenden einige Punkte, die mir an Metzgers Schriften über Cage deshalb momentan besonders wichtig erscheinen, aus, weil sie im Hinblick auf Analyse und Interpretation der Werke Cages Perspektiven eröffnet haben, wie sie bisher noch nicht konsequent zu Ende gedacht worden sind.

John Cage gehört zu den ganz wenigen amerikanischen Komponisten, deren Werke in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg kontinuierlich gespielt werden. Seit dem Jahr 1949, als Cage für einige Monate nach Paris reiste und Pierre Boulez kennenlernte, wurde seine Musik mehr und mehr in Europa bekannt, zunächst eher durch Weiterreichen von Aufnahmen unter Komponisten und Konzerte in kleinen Zirkeln, später auch durch Aufführungen, die größeres öffentliches Interesse beanspruchten. Auf eine noch breitere Basis wurde die Cage-Rezeption dann 1958 durch des Komponisten Auftritt bei den Darmstädter Ferienkursen gestellt, und spätestens seit den Retrospektiven zu seinem sechzigsten Geburtstag 1972 gehört Cage wie selbstverständlich zu den wichtigsten Orientierungspunkten für alle, die an der Musik der unmittelbaren Gegenwart wie der letzten Jahrzehnte interessiert sind. Die Tatsache, daß der US-Amerikaner Cage in Europa mit seiner Musik mindestens so präsent ist wie in seinem Heimatland, eher noch mehr, wie man an den zahlreichen Festivitäten zum achtzigsten Geburtstag in diesem Jahr sieht, hat eine Situation geschaffen, deren musikhistorischer Einmaligkeit man sich meistens nicht bewußt ist.

Dieser Teil der europäischen Cage-Rezeption ist naturgemäß den vielen Komponisten, Konzertveranstaltern und Interpreten zu verdanken, die sich der Herausforderung des **scheinbar absolut** Neuen und Andersartigen der Musik Cages stellten. Was den theoretischen, reflektierenden Teil angeht, so läßt sich ohne jegliche Übertreibung sagen, daß Heinz-Klaus Metzgers Aufsatz *John Cage oder Die freigelassene Musik*, der in demselben Jahr entstand, in dem Komponist und Musikwissenschaftler sich – in Darmstadt – kennenlernten, und ein Jahr später in italienischer Übersetzung erschien, auf Jahre hinaus das einzige veröffentlichte Dokument blieb, das Cages Werke seit 1950 mit einer so profunden Kenntnis analysierte, wie sie nur aus genauester Partiturlektüre entstehen konnte. Es ist heute noch, mehr als dreißig Jahre nach der Niederschrift jenes Aufsatzes, frappierend zu lesen, mit welchem Scharfsinn Metzger an Cages Werken Beobachtungen vornahm, die nicht nur heute nicht überholt sind, sondern grundsätzliche Züge von Cages Werk bezeichnen, die sich später weiter ausprägten. Dabei stellte er Cage wie selbstverständlich in die Tradition der Zweiten Wiener Schule (und damit auch deren Tradition), so etwa, wenn er Cages experimentelle Musik – in der strikten, auch von Metzger stets gemeinten Bedeutung als Aktionen, deren Resultate unvorhersehbar sind – als legitime und geschichtsphilosophisch notwendige Fortsetzung des Schönbergschen Wiederholungsverbots deutete: „Wenn Cage demgegenüber das musikalische Werk als Prozeß, Praxis, Aktion bestimmt, so ist jedoch nicht zu übersehen, daß, was immer in traditioneller Musik Form hieß, schon dahin wollte. Worein Schönbergs Musik auf der Höhe der Objektbildung ihren ganzen Stolz setzte: so anspruchsvoll angelegt zu sein, daß man nicht immer schon vorher wissen könne, was komme, wird vom experimentellen Kunstwerk erst verwirklicht. Schönbergs Prinzip der Nicht-Wiederholung aber, der variïerten Reprise, wird von Cage auf die Aufführung des Werks selber angewandt. Dieses bleibt nicht länger mit sich selber identisch im primitiven Sinne einer Identität der Aufführungen untereinander, vielmehr einzig im angestrengteren der Identität der Konzeption.“ (S. 15.) (An dieser Stelle sei in Klammern angemerkt, daß die Denkfigur des Wiederholungsverbots, über die Cage sich öffentlich nie explizit ausgelassen hat, auch in späteren Werken, darunter weniger strikt experimentellen, auf mehreren kompositionstechnischen Ebenen eine herausragende Rolle spielt, so in *Song books* [1970] oder *Two*[2] [1989].) Mit der Konstruktion dieser

Tradition aber steht Cages Komponieren der fünfziger Jahre in der Nachfolge Schönbergs antipodisch zur seriellen Musik von Boulez und Stockhausen in der Nachfolge Weberns und Schönbergs. Dies bedeutete damals, 1958, nicht nur die eindeutige Anerkennung Cages als eines veritablen Komponisten, eine Haltung, deren Bedeutung man gar nicht hoch genug veranschlagen kann, angesichts des vielstimmigen Chors von Kritikern, die Cage für einen Clown, einen Scharlatan oder einfach einen Idioten hielten, jedenfalls nicht für einen Komponisten. Sondern diese Konstruktion bedeutete auch, daß für Metzger von nun an Cages Musik einen Maßstab vorgab, der an die weitere Entwicklung der europäischen Musik gehalten wurde, einen Maßstab, der freilich mit so hohen Ansprüchen verbunden war, daß die meisten europäischen Werke ein vernichtendes Urteil erhielten – gleich ob die Komponisten Rang und Namen hatten oder nicht; man lese dazu etwa den 1962 entstandenen, ebenfalls zunächst auf italienisch veröffentlichten Text *Das Altern der jüngsten Musik*, der nicht nur einen Schlußpunkt unter die Debatte mit Adorno setzt, sondern auch mit einer gewissen Endgültigkeit von den europäischen Komponisten nichts mehr erwartet, da das integrale Kunstwerk gescheitert sei, nicht ohne übrigens ausdrücklich zu monieren, wie „bescheiden [...] die europäische Musik die ungeheuerliche Herausforderung Cages, nämlich die totale Indetermination der Musik, [...] beantwortet“ habe (S. 123). Es war, denke ich, diese Europäisierung Cages, wie ich es nennen möchte, die die Grundlage dafür bildete, daß dieser in den ästhetischen Debatten über die neue Musik seit 1958 präsent blieb; zu sehr hatte seine Musik in Europa bereits Fuß gefaßt, nicht nur durch Aufführungen, sondern eben auch durch die beschriebenen theoretischen Maßnahmen, als daß man ihn hätte ignorieren können.

Dabei bestand eine wichtige Pointe dieser Europäisierung darin, daß Cage ja in der Tat Schüler von Schönberg gewesen war, eine Tatsache, die Metzger übrigens in *John Cage oder Die freigelassene Musik* nicht erwähnte, obwohl er sie schon damals gewußt haben mußte. Insofern handelt es sich bei Metzgers früher Cage-Deutung nicht nur um eine geschichtsphilosophische Konstruktion auf der Basis der Kritischen Theorie, sondern auch um die Auslegung eines empirischen Sachverhaltes von besonderer historischer Relevanz. Musikhistorikern müßte das zu denken geben, denn es hieße, Cage nicht in eine Reihe mit Stockhausen oder Boulez zu stellen, sondern mit Webern,

Berg oder Eisler, eine Perspektive, unter der die Geschichtsdarstellungen der Musik unseres Jahrhunderts ganz anders aussehen würden, als sie es tatsächlich tun.

Stattdessen läßt sich feststellen, daß in **allen** neueren Musikgeschichten, die Cage überhaupt etwas eingehender behandeln – soweit sie mir bekannt sind –, die Beschreibung des Gesamtwerks irgendwann in den siebziger Jahren verebbt, so als wäre mit der Vermeldung dessen, daß bis 1969 aus der Verwendung von Zufallsoperationen logisch die kompositionstechnische Unbestimmtheit hervorgegangen war, schon alles gesagt, und Cages Musik hätte seitdem keine Entwicklung mehr durchgemacht. Dabei war es wiederum Heinz-Klaus Metzger, der 1979 in seinem Aufsatz über *Cage's Variations VIII* auf eine ganz neue Perspektive der seit 1967 entstandenen Werke hinwies: „Von Zusammenhang, um dessen Negation es Cage während Lustren und Dezennien mit beispielloser Insistenz gegangen, muß angesichts seiner großen Spätwerke erneut, und in dialektischer Perspektive, geredet werden: er konstituiert – kompositorisch im doppelten Sinn, nämlich auf die Problemgeschichte des Komponierens wie auf die kompositorische Immanenz des je einzelnen Gebildes bezogen – das insgeheim doch gemeinsame, das verborgene tertium comparationis scheinbar so entgegengesetzter, ja ästhetisch inkompatibler Arbeiten wie der *Variations VIII*, die zum Indeterminiertesten zählen, was überhaupt an Musik ersonnen ward, und jener Quartets für Orchester, deren Partitur eher so aussieht, wie man heut vielleicht die Kunst der Fuge instrumentieren müßte, wenn man es könnte." (S. 24.) In der Tat hat Metzger hier zum ersten Mal einen Sachverhalt formuliert, der mir in bezug auf Cages Gesamtwerk von größter Wichtigkeit zu sein scheint, nämlich die Tatsache, daß Cage nach der Aufhebung des kompositorischen Zusammenhangs, welche ihre extremen Ausprägungen in unbestimmten Werken wie *Variations VI* und *Variations VII* (beide 1966) erreicht hatte, „wiedert zusammenhängende Kompositionen" (S. 25) schrieb, wie Metzger es selbst formulierte. Zugleich lenkte er aber auch den Blick darauf, daß der Komponist nach zwei Jahrzehnten entschiedenen kompositionstechnischen Fortschritts gleichzeitig Werke hervorbrachte, von denen man wegen ihrer stilistischen Verschiedenheit meinen könnte, sie seien in ganz unterschiedlichen Phasen seiner Entwicklung verfaßt, nämlich der, die durch permanente Aufhebung des kompositorischen Zusammenhangs oder, wie ich es nenne, Losigkeit charakterisiert ist und die etwa von 1950 bis 1969 währte, und der

davor liegenden, die spätestens 1932 begann. Die hier nur angedeutete Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ist ein Signum der gesamten Produktion Cages seit 1967, und sie wird, je älter der Komponist wird, desto mehr durch die zahlreichen, wenn auch häufig stark verschlüsselten Anspielungen auf eigene frühere Werke und auf andere, für ihn wichtige Komponisten wie Feldman und Satie noch verschärft.

Im übrigen zeichnet sich Metzgers Text *Cage's Variations VIII* durch eine Tugend aus, die schon in John Cage oder Die freigelassene Musik zu erstaunlichen Ergebnissen geführt hatte: die genaue Beobachtung der Notation und die daraus resultierende Erkenntnis, daß bei Cage Komposition und Notation zumeist untrennbar miteinander verbunden sind. Die schwere Lesbarkeit mancher Partituren von Cage, die häufig sogar zunächst als unnötige Kompliziertheit daherkommt, etwa wenn in der Sammlung *Music for piano* die Notenschlüssel von System zu System wechseln, ohne daß irgendeine Note geschrieben ist, ist unmittelbares Resultat des Schreibens von Musik, nicht des Sich-Vorstellens von Musik. Metzger bezeichnete dies 1958 als „musikalische Utopie aus der Konsequenz der sich – ohne Schielen auf akustische Ergebnisse, die sie bezeichnen könnte – rein entfaltenden Schrift." (S. 8.) Ich denke, es ist alles andere als zufällig, daß gerade der Musikwissenschaftler, der wie kein anderer seiner deutschen – akademischen oder nicht-akademischen – Kollegen den Verlust des jüdischen Geisteslebens in Europa dadurch unablässig erinnert, daß er hebräische und jiddische Quellen in seine Argumentation mit einbezieht, aufgrund des heiligen Vorrangs der Schrift, wie ihn das Judentum am deutlichsten unter allen Hochreligionen ausgeprägt hat, diesen essentiellen Zusammenhang zwischen Komposition und Notation bei Cage als erster erkannt hat. Welche Folgen eine Untersuchung der Werke Cages unter dieser Perspektive haben könnte, mag ein Blick auf das 1958 entstandene und Heinz-Klaus Metzger gewidmete Stück *Music walk* für einen oder mehrere Pianisten, die auch Radios spielen und Hilfsklänge durch Singen oder andere Mittel produzieren, zeigen: Jede einzelne Aktion der Aufführung ist durch einen Punkt bezeichnet, und zur näheren Bestimmung der Art und Weise dieser Aktion legt man eine durchsichtige Folie mit fünf parallelen Geraden auf die Punkte, wobei jede Gerade eine andere Kategorie von Klängen repräsentiert, zum Beispiel erstens Benutzung der Klaviersaiten durch Zupfen und/oder Dämpfen; zweitens Benutzung der Tastatur oder Saiten-Glissandi (horizontal oder lotrecht,

einzeln oder mehrfach); usw. Die Zuordnung von Punkten zu Geraden ergibt sich in Zweifelsfällen durch das Zeichnen von Loten von den Punkten auf die Geraden.

Es ist unschwer zu erkennen, daß die graphischen Zeichen der konventionellen abendländischen Notation, nämlich Notenköpfe (die Punkte), Notenhälse (die Lote auf die Geraden) und die fünf Linien des Notensystems (die fünf parallelen Geraden) vorhanden sind, als Zeichen, die jedoch eine andere Funktion bekommen haben.

Auch wegen solcher Phänomene sprach ich zu Beginn von „der Herausforderung des scheinbar absolut Neuen und Andersartigen der Musik Cages". Vieles an ihr war und ist immer noch bestürzend vorbildlos neu. Die genaue Erforschung dessen, daß sie aber zugleich eine Radikalisierung verschiedener musikalischer Traditionen darstellt, scheint mir eine der Hauptaufgaben der künftigen Cage-Forschung zu sein. Auf diese einzigartige Verbindung im Werk eines „son of an inventor", wie Cage sich selbst einmal bezeichnete, des „Sohns eines Erfinders", hingewiesen zu haben, ohne dabei dieser Musik auch nur ein Stückchen ihrer Schärfe genommen zu haben, ist zu allererst das Verdienst von Heinz-Klaus Metzger.

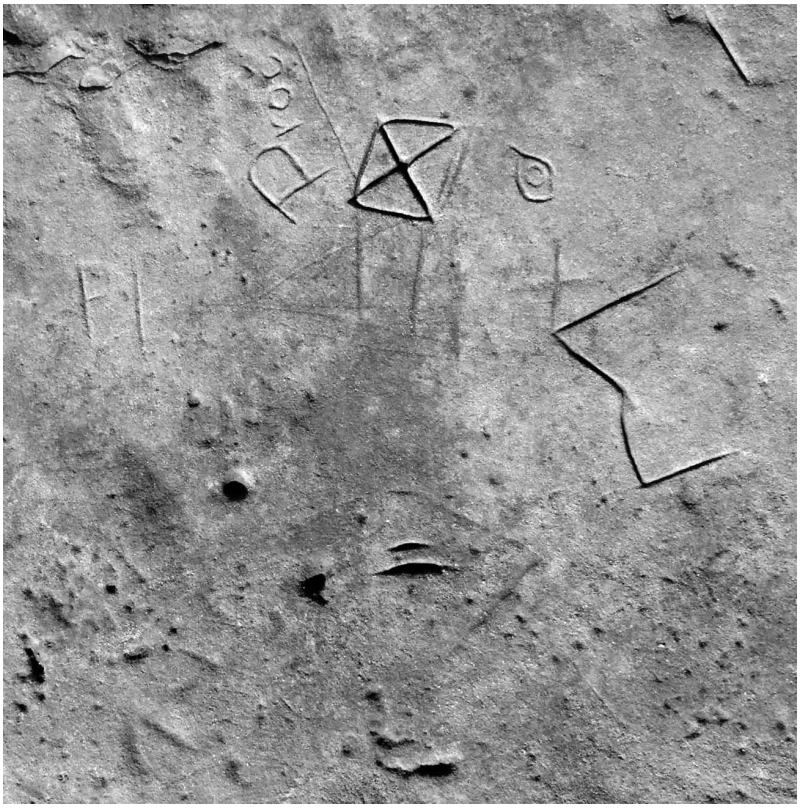
Literatur:

Heinz-Klaus Metzger, „John Cage oder Die freigelassene Musik" , in: John Cage, hrsg. v. *Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn*. München: text + kritik (Musik-Konzepte; Sonderband), 1978, S. 5–17.

ders., „Cage's Variations VIII: Kein Erfahrungsbericht" , in: Cage box: Originalbeiträge, zusammengestellt von Hans Rudolf Zeller. Bonn: Kulturamt der Stadt Bonn, 1979, S. 22-25.

ders., „Das Altern der jüngsten Musik", in: ders., Musik wozu: Literatur zu Noten, hrsg. v. Rainer Riehn. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp; 684), 1980, S. 113–128.

Martin Erdmann was born in 1960 and studied musicology as well as Chinese and Japanese literature at Bonn University in Germany and currently works as a freelanced writer and musician in Bonn. His dissertation deals with the complete works of John Cage.



John Cage – Usměvavý Frankenstein?

Jaroslav Šťastný

Abstract: The first part of a larger study on John Cage and his approach to composition. The various aspects of his work are discussed in separate chapters, concerning his position in musical world, his role as a symbol of avant-guarde, his use of chance, and the impact of his ideas on contemporary dance and theatre. Also dealt with are his Oriental influences, the transformation of Nature in his work and also the problems of understanding his aesthetics and compositional aims caused by the contradictory nature of his activities.

Keywords: John Cage, avant-guarde, chance operations, zen, contemporary dance, contemporary theatre, aesthetics

Tento text vznikl přepracováním starší studie, kterou si před lety objednal Slovenský divadelní ústav *pro pokračování velkoryse koncipované, několikasvazkové knihy* Dějiny divadelní režie, *na které začal pracovat Peter Scherhaufer. Ambiciózní dílo bylo přerušeno jeho smrtí, zůstalo však rozvržení dalších svazků a řada poznámek, na jejichž základě byli osloveni další autoři s výzvou k dokončení. Mezi tvůrci, které chtěl Scherhaufer do svých* Dějin *zařadit, byl i John Cage, který – byť byl hudebním skladatelem a divadelní režii se nikdy nevěnoval – do značné míry ovlivnil pojetí divadla, resp. tance a stal se inspirací pro řadu novátorů v tomto oboru.*

Mezi poznámkami, které Peter Scherhaufer zanechal pro svoje Dějiny divadelní režie, *byl tedy i náčrtek kapitoly s názvem* John Cage – Usmevavý Frankenstein. *Bohužel Scherhauferovy poznámky jsou příliš kusé (převážně výpisky z materiálů, které měl ode mne a několik absurdních počítačových překladů) a neobsahují žádné vysvětlení názvu. Je tedy možno se pouze dohadovat: nezdolný optimista Cage byl z určitého pohledu „monstrem", neboť jeho koncepce hudby a umění vůbec jaksi pomíjela „lidské rozměry" a hlavně hluboce zakořeněné návyky. Navíc se snad podobal doktoru Frankensteinovi tím, že vypustil do světa výtvory a myšlenky, které u mnohých vyvolaly hrůzu a děs a každopádně se svému původci tak trochu vymkly z rukou ...*

Na druhé straně Cage sám tento název objasňuje v druhé části svého textu Composition as Process *nazvané* Indeterminacy, *když mluví o své skladbě* Music of Changes:

Music of Changes je dílem více nelidským než lidským, protože ho zrodily náhodné operace. Samotný fakt, že zde působily tyto síly, které jsou při provedení podřízeny lidské kontrole, dává dílu – ačkoliv jde jen o zvuky – znepokojivé rysy Frankensteinova monstra. Tato situace je nicméně pro Západní hudbu charakteristická a její vrcholná díla jsou příklady nahánějícími hrůzu – rozdíl je v tom, že z hlediska mezilidské komunikace nastupuje na místo Frankensteinova monstra Diktátor.[1]

Protože z vydání na Slovensku nakonec sešlo, rozhodl jsem se text poněkud přepracovat a publikovat sám. Přiměla mě k tomu nedávná spolupráce na překladu Cageovy knihy Silence, *která nyní vychází zásluhou občanského sdružení TRANZIT (dalšími překladateli byli Matěj Kratochvíl a Radek Tejkal). Ta mne přivedla znovu ke studiu cageovských materiálů, z něhož pak vyrostlo přesvědčení, že Cageovy myšlenky se dosud nevyčerpaly, ale že dnes mají naopak větší naději na pochopení než dříve.*

Z piety k Peteru Scherhauferovi ponechávám jím navržený název, a i když jeho záměrem si nemohu býti jist, pokusil jsem se zde jeho význam naplnit.

Oproti původní verzi, která byla zaměřena především na problematiku cageovského pojetí divadla, se zde pokouším pomocí jednotlivých sond nasvětlit Cageovu tvorbu z různých stran. Chronologické hledisko vysvětlující jeho skladatelský vývoj zde pomíjím, protože jsem tento přístup už víckrát použil jinde[2] *a navíc dnes jsou tyto informace běžně dostupné. Spíše se snažím poukázat na mnohovrstevnost, proměnlivost a určitou rozpornost jeho tvorby i na problémy spojené s jejím přijímáním a chápáním.*

Případ Cage

John Cage (1912 Los Angeles – 1992 New York) představuje mezi skladateli tvůrčí typ poměrně neobvyklý a jeho tvorba přesahuje úzký rámec hudby. Ve své době patřil k nejvlivnějším uměleckým osobnostem Ameriky a také k jejím nejoriginálnějším mozkům. Příznačné rovněž je, že pro svoje koncepční a estetické názory nacházel pochopení daleko spíše u jiných uměleckých oborů než u hudebníků (jejichž respekt si získal teprve pokročilým věkem – a to jen zčásti). Ačkoliv do hudebního světa vkročil poměrně brzy (už přinejmenším od poloviny čtyřicátých let, kdy přesídlil do New Yorku, patřil k nejznámějším avantgardním autorům), jeho hudební tvorba, tolik se vymykající dosavadním konvencím, byla ze strany hudebního světa nazírána spíše jako kuriozita a jeho hudební vystoupení obestírala příchuť skandálu. Z hudebníků jen málokdo si uvědomoval hudební kvalitu jeho skladeb, neboť zeď předsudků byla pro valnou většinu z nich nepřekonatelná. Je ovšem dlužno přiznat, že Cageova hudba nevychází z ryze hudebního základu – zejména pokud za něj považujeme onen úzce omezený výsek evropské tradice, v níž jednoznačně dominuje německá hudba a ostatní jsou připouštěny jen zcela okrajově, pokud vůbec.[3] Je také velmi obtížné Cageovu hudbu nějak zjednodušeně popsat, neboť ta se během více než šedesátileté tvůrčí činnosti mnohokrát proměňovala a je reprezentována několika poměrně odlišnými obdobími – pokud o ní chceme mluvit, je třeba vždy předem definovat, o „kterého Cage“ se jedná ... Kromě toho ovšem najdeme u Johna Cage poměrně obsáhlé dílo literární a nezanedbatelné dílo výtvarné.

Jako u všech velkých novátorů je možno i u Johna Cage pozorovat silné sepětí s tradicí, ale tyto historické kořeny jsou mnohem širší a rozmanitější, než bylo u hudebníků zvykem.[4] Dokázal převádět na hudbu inspirace nejrůznější provenience, čerpal ze zdrojů roztroušených jak čase, tak v prostoru – od zen-buddhismu po Buckminstera Fullera, od Mistra Eckharta po korejskou hudbu, od Marcela Duchampa po Antonina Artauda. I když jeho hudební dílo je rozsáhlé, byl svými současníky pokládán daleko více za myslitele, či dokonce filosofa, a také objevitele nových směrů, za narušitele hranic hudby a umění vůbec.

Daleko příznivějšího přijetí se mu dostalo v mimohudebním uměleckém světě. Cage, který měl sám poměrně výrazné malířské nadání,[5] se od mládí stýkal daleko spíše s výtvarnými umělci než s profesionálními hudebníky. Ve výtvarnických kruzích v New Yorku čtyřicátých let vládla atmosféra tvořivého hledání, žili zde Max Ernst i Piet Mondrian, ale byly zde už i výrazné domácí osobnosti, jako Willem de Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko, Jackson Pollock atd. Výtvarný svět té doby byl koncepčně mnohem živější než hudební, kde se víceméně stále přešlapovalo kolem Schönbergovy dodekafonie a nejrespektovanějším modernistou byl Igor Stravinskij!

Skladatelsky se Cage vyvíjel mimo oficiální hudební instituce (akademie, konzervatoře, orchestry, operní domy atd.) a vyzrál v relativně malém okruhu spřátelených hudebníků, kteří měli podobné názory. Na jeho tvůrčí rozvoj měly mnohem větší vliv různé mimohudební okolnosti, které dokázal osobitým způsobem transformovat na hudbu. Tak například, když si ve třicátých letech přivydělával jako asistent Oskara Fischingera, jednoho z průkopníků abstraktního filmu, režisérova náhodně pronesená poznámka o tom, že „každý předmět má svého ducha, který se projevuje zvukem“, jej přivedla k zájmu o využití různých objektů jako bicích nástrojů a vlastně iniciovala první významnou periodu jeho tvorby.

Přijmeme-li tezi Vladimíra Lébla, že „umělecká avantgarda tvořila vždy jakousi zvláštní enklávu kulturního dění své doby. Avantgardní skladatel měl vždy blíže k avantgardnímu básníkovi či malíři než k současným producentům konvenční hudby,“[6] pak v Cageově případě toto platí obzvlášť důrazně. Cage stál ve velmi výrazné opozici k profesionálnímu hudebnímu světu, který jej přijímal jen velmi zdrženlivě[7], ale většinou spíše nevraživě. Ještě v roce 1962, v době silně vzrůstající Cageovy reputace, došlo k incidentu při

provedení skladby *Atlas Eclipticalis*, kdy orchestrální hráči Newyorské filharmonie skandálním způsobem sabotovali hru – za podpory svého šéfa Leonarda Bernsteina, který byl původně iniciátorem tohoto koncertu (!) – a poškodili kontaktní mikrofony připojené k nástrojům.

Jakkoliv byla zkušenost s Bernsteinem a Newyorskou filharmonií byla katastrofická, znamenala přece jen určitý průlom do běžného koncertního repertoáru. A i když dílo zaznělo ve značně deformované podobě, bylo i tak zajímavé a jeho předvedení na prestižním fóru zanechalo výraznou stopu v obecném myšlení o hudbě a mělo svůj vliv na pozvolnou proměnu estetiky. Podobné situace se ještě mnohokrát opakovaly – a typické je, že konflikty a nepokoje vznikaly právě v symfonických orchestrech, které jsou založeny v zásadě na vojenském typu organizace...

Po rodičích tvrdohlavý a neustále optimistický Cage se však nenechal tak lehce odradit. S laskavou neústupností nekompromisně setrvával na radikálních názorech, které s nekonečnou trpělivostí stále znovu každému vysvětloval. Svou činností a zejména svými teoriemi výrazně ovlivnil podobu poválečného amerického umění a stal se jedním z jeho hlavních „ideologů." Přitom však byl „ideologem" poměrně netypickým: skladatel Morton Feldman tvrdí, že od dob Tolstého se neobjevila umělecká osobnost, která by udělala větší dojem na mladou generaci. Přitom Cage nenabízel ideál, ani revoluci. Podle Feldmana směřoval k jakési rezignaci: není možné dělat umění, ale také jej nelze nedělat.[8]

Symbol avantgardy

Johna Cage potkalo to neštěstí, že se stal slavným, ba co víc – stal se symbolem avantgardního umění. Zařadil se tak do galerie symbolů, kterými si dnešní konzumní člověk značkuje svůj svět. Osobnosti, která se stane symbolem, se používá jako pojmu, aniž by se někdo příliš zajímal o její dílo, kvůli němuž se vlastně symbolem stala. Tak je například Albert Einstein symbolem pro vědu, Franz Kafka pro literaturu, Marylin Monroe pro sex.

O symbolech se nepřemýšlí a v běžné praxi jsou ještě dále redukovány: Einstein je pak zastupován vypláznutým jazykem, Kafka potištěným tričkem a M. M. fotografií, kde si přidržuje nadzvedávající se sukni.

Tak daleko se sice John Cage nedostal, ale velmi často se s ním zachází jako s pojmem, jehož obsah se pokládá za natolik samozřejmý, že není třeba se jím zabývat. Jeho bohatá a komplikovaná tvorba je často redukována na slavné „ticho“ *4'33“* (skladbu známou spíše podle reputace než z přímé zkušenosti), občas se připomíná první „happening“ v Black Mountain College a pak už jméno Cage reprezentuje jen anarchii a vágní řeči o náhodě, podle kterých se vlastně v umění „může všechno“. Je fakt, že Cageův příklad vyvolal řadu ozvěn, velmi často motivovaných pocitem „to bych uměl taky...“. Jestliže však Cageova hudba přetrvává oproti jeho následovníkům, je to důkazem, že jeho umění zase nebylo tak povrchní, jak se mnohým svého času zdálo.

Cageova vystoupení – ať už v kterémkoliv období – vyvolávala ostrou kritiku, jejíž osten byl vyprovokován střetem jeho tvorby s předzjednanými názory a hluboce zakořeněnými konvencemi. Kritikové však většinou odhalují sami sebe jako netrpělivé a negativně naladěné pozorovatele, jejichž útoky obvykle míří na fiktivní cíle, vytvořené ve vlastních hlavách.[9] Je ovšem pravda, že Cageova hudba (zejména v období šedesátých a sedmdesátých let) byla často prováděna naprosto neadekvátním způsobem, což přirozeně vyvolávalo naprosto matoucí dojem. Díky několika zodpovědným interpretům se však postupně podařilo tuto situaci změnit, takže dnes se již mnohem častěji setkáváme s interpretací „historicky poučenou“.

Daleko nebezpečnější pro Cage se nakonec ukázali jeho přívrženci, kteří rovněž tak překrucovali fakta, dodávali Cageovým výrokům vlastní výklad, či je přímo nahrazovali vlastními myšlenkovými vývody. Skladatel Richard Toop si dokonce dal tu práci, že vyhledal všechna ta místa, kde se Cageovi uctívači a apologeti z řad filosofujících historiků umění totálně mýlí ve svých výkladech Cage a nahrazují je vlastními fantaziemi.[10] Je to nakonec podobná metoda jako u jeho kritiků a společným jmenovatelem je povrchnost. Tak se vyjevuje, že i tak vážené osobnosti, jako T. W. Adorno, Susan Sontag[ová] nebo Frederic Jameson, v podstatě používají Cage v dosti svévolných interpretacích[11], spíše jako marionetu pro vlastní názory a cíle. Jejich argumenty však prokazují pouze chatrnou znalost Cageova hudebního díla i základních estetických premis, která je ostatně i pro mnohé jiné Cageovy „přívržence“ typická.[12]

K nim je konečně třeba přiřadit i filmového režiséra Petera Greenawaye, který svým dokumentem o sérii londýnských koncertů u příležitosti Cageových sedmdesátin

v roce 1982,[13] podal spíše matoucí obraz povrchně publicistického typu než adekvátní vhled do Cageovy osobité poetiky.

John Cage byl mnohem více znám než čten, více čten než poslouchán a než mu bylo rozuměno. Na druhé straně: jeho životní dílo je natolik komplexní, že snad každý v něm dokáže najít něco pro sebe ...

Život zasvěcený hudbě

Místo abych se vrátil do třetího ročníku na Pomona College, odjel jsem do Paříže. Když jsem se poprvé porozhlédl, zaujala mě především gotická architektura a z ní se mi obzvlášť líbil okázalý styl patnáctého století. Nejvíc balustrády. Studoval jsem je šest týdnů v Bibliothèke Mazarin, byl jsem tam, jakmile otevřeli a odcházel, až když zavírali. Profesor Pijoan, kterého jsem znal z Pomony a který rovněž přijel do Paříže, se mě zeptal, na čem pracuji. (Zrovna jsme stáli na jedné železniční zastávce.) Řekl jsem mu to. Dal mi opravdický kopanec do zadku a potom řekl: „Přijďte zítra ke Goldfingerovi. Domluvím, abyste u něho mohl pracovat. Je to moderní architekt.“ Po měsíci práce u Goldfingera, kdy jsem měřil rozměry pokojů, které on bude renovovat, zvedal telefony a kreslil řecké sloupy, jsem zaslechl, jak říká: „Pokud chce člověk být architektem, musí architektuře zasvětit celý svůj život.“ Odešel jsem od něj, protože jsem mu chtěl dát na srozuměnou, že mě zajímají i jiné věci, například hudba a malířství. O pět let později, když se mě Arnold Schönberg zeptal, zda chci zasvětit svůj život hudbě, jsem řekl: „Jistě.“ Když jsem u něho studoval už dva roky, Schönberg mi řekl: „Abyste mohl skládat hudbu, musíte mít cit pro harmonii.“ Odpověděl jsem mu, že pro harmonii nemám žádný cit. Na to mi řekl, že budu pořád narážet na překážky, bude to jako bych došel ke zdi, kterou nemohu projít. Řekl jsem: „V tom případě zasvětím svůj život mlácení hlavou do zdi.“[14]

Navzdory svým širokým zájmům a všem mimohudebním aktivitám byl John Cage především hudebníkem. V hudební tvorbě lze také nalézt klíč k jeho dalším projevům. Jistě v tom hrála roli i autorita Arnolda Schönberga, kterého mladý Cage zbožňoval a slib, který Schönbergovi dal, že „zasvětí svůj život hudbě“, bral velmi vážně.

Cageovu hudební tvorbu je možno rozčlenit do několika poměrně odlišných období. Není to úkol snadný, protože mnohé prvky, jež by se nabízely k taxonomii nejsnáze,

přecházejí z jednoho období do druhého. Budeme-li úplně struční, musíme uvést alespoň tato: nejprve to byl zvýšený zájem o nové („nehudební") zvuky, charakterizovaný manifestem *The Future of Music – Credo* (1938),[15] v němž požaduje naprostou svobodu v kombinování jakýchkoliv zvuků a prorokuje enormní nárůst významu elektronických prostředků v hudbě. Už v tomto období začíná s tvůrčím využitím gramofonů v roli hudebních nástrojů a na začátku čtyřicátých let se u něj objevují předzvěsti hudebního minimalismu. Zároveň zde dominuje snaha o matematicky organizovanou konstrukci hudebního času.[16] Na základě racionálního sestavování předem připravených prvků skladby přišel na myšlenku kombinovat je náhodně. Problém *náhodnosti* jej pak zaujal do té míry, že jej už vlastně nikdy neopustil a vyvinul celou řadu tvůrčích metod, v nichž se prvky náhodnosti různou měrou uplatňovaly. V té době (tj. na začátku padesátých let) dostal od svého žáka Christiana Wolffa anglický překlad staročínského věšteckého traktátu *I Ging* a tabulka čtyřiašedesáti hexagramů, s nimiž orákulum pracuje, se stala jeho základní kompoziční pomůckou už na celý zbytek života. Ve své tvorbě pak stále více inklinoval k využívání prázdnoty a ticha,[17] což bylo do značné míry ozvěnou estetiky Dálného Východu, jehož filosofií se v té době intenzívně zabýval. Dlouhá ticha, objevující se ve skladbách od roku 1950 jsou vlastně výrazem tohoto vlivu.

Cage sám popisuje působení takové hudby ve své *Přednášce o něčem (Lecture on Something)*, která je věnována hudbě Mortona Feldmana, nicméně však vypovídá daleko více o jeho vlastní tvorbě:[18]

Při poslechu této hudby bereme první zvuk, se kterým se setkáme, jako jakýsi odrazový můstek a první něco nás vrhne do ničeho a z toho ničeho vzniká další něco atd. jako u střídavého proudu. Žádný zvuk se nebojí ticha, které ho umlčuje. A neexistuje ticho, které by nebylo obtěžkáno zvukem.[19]

Zážitek návštěvy ve zvukotěsné komoře výzkumného pracoviště Harvardské univerzity, kde nečekaně uslyšel dva zvuky – hukot krevního oběhu a šum nervového systému – jej přivedl k poznání, že absolutní ticho neexistuje, že je naopak někdy i velmi hlučné, protože náš život je neustále plný zvuků ...

Myšlenkou na emancipaci „ticha" jako jediného materiálu hudební skladby se Cage zabýval poměrně dlouho: už 28. února 1948 oznámil v přednášce na Vassar College svoje nejbližší záměry. Jedním z nich měla být „kompozice nepřerušovaného ticha",

kterou hodlal nabídnout společnosti Muzak Co[20]. Plánovaná délka byla asi čtyři a půl minuty, což bylo standardní trvání tehdejších gramofonových desek s populární hudbou. Původní název zněl *Silent Prayer* (Tichá modlitba).[21]

Cesta k vytvoření Cageovy zřejmě nejznámější či spíše nejproslavenější[22] a nejdiskutovanější kompozice *4'33"* [ticha pro klavír] však byla ještě poměrně dlouhá.[23] Velice váhal s uveřejněním takovéto „kompozice", která by byla snadným terčem posměchu a odsouzení. K tomu, aby se přece jen odhodlal, pomohly některé vnější okolnosti, jež jej povzbudily: jednak studium u D. T. Suzukiho, kde se seznamoval s buddhistickou filosofií, a na druhé straně *White Painting* (1951), tři panely pomalované bílou barvou, jeho přítele Roberta Rauschenberga, jejichž efektem bylo zachycování stínů a barev okolí. Jedna z verzí *4'33"*[24] svými proporcemi nápadně odpovídá proporcím tří Rauschenbergových pláten.[25] Cage napsal *4'33"* v létě 1952 po návratu z Black Mountain College, kde byla Rauschenbergova plátna vystavena. Nicméně, originální verze, kterou David Tudor provedl na koncertě ve Woodstocku 29. srpna 1952, byla zapsána prázdnými takty a byla podle Cageových údajů pečlivě vykomponována s použitím tabulek a náhodných operací – stejným způsobem jako *Music of Changes*.[26] Postupným přidáváním – jakoby notu po notě, jenže zde to byly pauzy – vznikly tři části o rozměrech 30", 2'23" a 1'40".[27]

Maverick Concert Hall ve Woodstocku byl příhodným místem pro první provedení, protože koncertní sál je obklopen lesy a jeho zadní stěna je otevřená.

Při provedení jednotlivých částí David Tudor vždy zavřel víko klavíru a zvednutím zase naznačil, že věta skončila.[28]

Nicméně pro posluchače to bylo – i v rámci avantgardního koncertu[29] – poměrně těžké sousto. Když se David Tudor zvedl od klavíru, vypukla v sále vřava a projevy nespokojenosti.

Cageova „tichá skladba" byla skutečně kontroverzním dílem, kolem něhož se vedly rozsáhlé diskuse a které změnilo nazírání na hudbu. Cage sám uvádí, že kvůli ní ztratil řadu přátel, jichž si vážil. Zároveň ji však považoval za svoje nejvýznamnější dílo. Bylo ovšem zábavné pozorovat, jak se hodnocení měnilo podle zasvěcenosti posluchačů:

Při premiéře byla přítomna také Johnova matka. Před začátkem této skladby se naklonila ke své sousedce v publiku a pošeptala jí, že to může být myšleno jako modlitba. Shodou okolností na 4'33" navazovala třičtvrtěhodinová Music of Changes.

Po jejím skončení se sousedka pokřižovala a zvolala: „Bože na nabesích, jak dlouhá a vroucná modlitba!“[30].

Ačkoliv skladba byla několikrát nahrána, Cage v zásadě připouštěl pouze koncertní provedení a trval na jeho rituálním výkonu – s naprostou vážností, obracením stránek atd. To znamená, že v jeho pojetí byla skladba především divadelním výstupem, hereckou akcí. Nešlo zde ani o klavír – výběr nástroje byl dán tím, že dílo bylo napsáno pro Davida Tudora a partitura uvádí výslovně, že může být provedena jakýmkoliv nástrojem nebo skupinou nástrojů. Podstatná je zde sebekázeň a koncentrovanost interpreta – jakékoliv upoutávání pozornosti na vlastní osobu je duchu díla cizí a může jej zcela zničit. Okázalé předvádění a „nápadité“ inscenování jsou destruktivními faktory a působí rušivě. Interpret se musí osvobodit od své přirozené ambice být v centru diváckého zájmu. Musí si uvědomit, že pro tuto chvíli je zcela postradatelný – on i jeho nástroj. Důležitá je pozornost publika k tomu, co v daném momentě skutečně slyší a interpretovým úkolem (a nesmírně těžkým!) je tuto skutečnost jim sdělit.

Pozoruhodné ovšem je, jak se mění porozumění posluchačů: jestliže v roce 1952 bylo Cageovo gesto nepřijatelné dokonce pro vybraný okruh avantgardních umělců, o nějakých dvacet let později doba dozrála k jeho pochopení v širším měřítku. Larry J. Solomon vypovídá o své vlastní zkušenosti s koncertním provedením této skladby v roce 1973 v Tucsonu, před zcela neinformovaným publikem a v rámci konvenčního programu mezi Mozartem a Beethovenem:

Když jsem na začátku první věty zůstal jen tiše sedět, v sále byl klid. Publikum samozřejmě očekávalo, že budu něco hrát, že budu vytvářet nějaký zvuk. Ale když se to nedělo, začal jsem pociťovat, jak v sále roste napětí. Bylo to jako dlouhá pauza v telefonním rozhovoru. První věta je nejkratší, jen okolo půl minuty, ale připadala mnohem delší. Dalo by se říci, že určila tvar a obsah. Byla velmi „tichá“, s narůstajícím napětím ke konci. Zavřel jsem víko a otočil stránku, což vyvolalo pár odkašlání. Další otevření víka, otevřelo další větu a nálada se změnila. Křivka napětí dramaticky poklesla. Tato věta byla tichá, klidná, s občasnými zvuky z publika – sem tam zahihňání, sem tam šepot. Rozhovory byly proděravěny dlouhými tichy. Bylo slyšet zvuky zvenčí. Tato věta je nejdelší, asi dvě a půl minuty, ale ve skutečnosti se zdála kratší než ta první. Rozhodně byla uvolněnější, protože lidé již věděli, co mají čekat.

Znovu jsem zavřel víko a otočil další stránku. Otevřené víko znamenalo další větu. Ta měla opět svůj charakter. Lidé se na ní již volně podíleli kontrapunktem rozhovorů, smíchem, šeptáním, kašláním a dalšími zvuky. Nikdo neopustil sál. Všichni si to zjevně užívali. Tato věta se zdála být odlehčená, vzdušného charakteru a nejživější ze všech tří.

Zavření víka znamenalo konec 4'33". *Následovala naprosto neočekávaná bouře nadšení, která vyústila v „standing ovation".*[31]

Skladba *4'33"* znamenala pro Cage určitý mezní bod, od něhož se začal odvíjet nový směr jeho tvorby. Po zkušenosti s *4'33"* si uvědomil, že není nutné se omezovat ani striktním časovým rámcem. Dalším revolučním přístupem bylo opuštění strukturální organizace ve prospěch aktivního poslechu,[32] které vedlo až ke koncepci hudebního indeterminismu (tedy ke kompozici, která neurčuje zvukovou podobu díla[33]). Po tomto období „vyprázdnění od záměru" přišla série děl používajících jako základního materiálu nějaké už organizované předlohy, např. mapy hvězdné oblohy[34] či dokonce cizí skladby,[35] které byly radikálně přepracovány s využitím náhodných postupů. Cageovi se tak vrátila znovu chuť do komponování, které se v období šedesátých let víceméně rozplynulo v koncepcích totální otevřenosti. Poslední období pak reprezentují tzv. „Number Pieces", jejichž názvy jsou vyjádřeny pouze číslicí, která znamená počet hráčů (případně – pokud se stejný počet hráčů vyskytuje i v jiné skladbě, je tato označena ještě indexem). K stáru totiž (ostatně vždy velmi pragmaticky orientovaný) Cage nechtěl plýtvat energií na vymýšlení názvů – stejně tak, jako se rozhodl nosit pouze modrou jeansovou soupravu, aby nemusel denně mařit čas rozhodováním o oblečení ... Tyto skladby vznikaly na objednávku profesionálních hudebníků – proto se v nich znovu objevují hudební zvuky (tóny), ale jejich rozmístění v čase je naprosto nepředvídatelné, neboť mají být hrány libovolně v rámci daného rozmezí (tzv. „time brackets"). Je to tedy jakýsi kompromis mezi požadavkem fixovaného zadání, které umožňuje hráčům skladbu klasicky nastudovat a Cageovou touhou po nepředvídatelnosti hudebního zážitku. Tyto skladby jsou převážně velmi tiché a tóny mají být produkovány nevyrovnaným způsobem, připomínajícím tahy čínských a japonských mistrů tušové malby. Mnohdy však mezi nimi dochází k nečekaně konsonantním souzvukům. Na konci života tak Cage dospěl k akceptaci „harmonie", ovšem v jakési „anarchické" podobě: fixované tónové výšky či jiné hudební elementy se nekontrolovatelně pohybují v čase způsobem, který připomíná počasí.

Tvorba náhody

Cage byl hudebním reformátorem, jeho optimismus čerpal ze zdrojů modernismu, který se živil utopickou vizí budoucnosti. Jeho východiska se podobají rétorice, jakou nacházíme u Bauhausu, u ruských konstruktivistů, u Mondriana a De Stijl, u Le Corbusiera a nebo i u Bretona.[36] Přehodnotil vžité postoje našeho nazírání na hudbu. Přitom šlo o víc než jen o osvobození od hierarchismu funkční harmonie a omezenosti hudebního materiálu na tóny.

U Cage je přehodnocena celá představa budoucnosti hudby, do té doby ovládaná koncepcí lineárního vývoje, logicky směřujícího ke stále vyšší komplexnosti vrcholící v díle Arnolda Schönberga a jeho následovníků. Cage vychází filosoficky z Henryho Davida Thoreaua, u něhož nachází vzor pojetí svobody, respektující individuální odlišnosti bez potřeby podřizovat se jednotnému zákonu. Oproti Kantovu pojetí hudby odvozenému z klasicistního umění jeho doby, kladoucímu rovnítko mezi pojmy svobody, nutnosti a finality, je cageovsko-thoreauovské pojetí založeno na preferenci spontaneity, nehierarchičnosti, otevřenosti, proměnlivosti, nefixovanosti, nahodilosti, vzájemného respektu a neodsuzování.

Způsob, jakým toho dosahuje, představuje zavedení prvku náhody do hudební kompozice. Ačkoliv okrajově se podobné pokusy v evropské hudbě vyskytovaly už dříve (například u Mozarta[37]), Cage tento přístup akcentoval v míře dosud nebývalé. Svou radikálností podnítil celé hnutí, zejména ve výtvarném umění, kde se problematika vztahu náhody a řádu stala jednou z nejaktuálnějších otázek na poměrně dlouhou dobu.

Cageova „Náhoda“ si ovšem žádá bližšího vysvětlení: mnoho kritiků (i interpretů) se totiž spokojilo s proklamací, že „dílo bylo sestaveno za pomoci náhodných operací“ a z toho vyvozovali, že v dané skladbě vlastně na ničem nezáleží, neboť je pouhým „dílem náhody“. Ve skutečnosti byl Cage mnohem disciplinovanější: každé dílo (hudební, literární či výtvarné) koncipoval jako sérii otázek, týkajících se jednotlivých složek, a k nim vypracoval i oblast možných, tj. přijatelných „odpovědí“ (tedy výsledků, v jejichž rámci bylo možno se pohybovat). „Odpovědi“, jichž byl obvykle velmi omezený počet, pak sestavil do tabulek, vztahujících se k číslu 64 – tolik je totiž hexagramů v *I Ging*. Vzhledem k tomu, že k určení jednoho hexagramu bylo třeba šestkrát hodit třemi mincemi, byla to metoda nesmírně zdlouhavá a pracná. Později si nechal vypracovat Andrewem

Culverem computerizovanou verzi *I Ging* a nechal si předem natisknout řady náhodných čísel v rozmezí 1–64. V hromadě papírů na skříni měl tedy připravené odpovědi na otázky, které ještě ani nepoložil ...[38]

Ke konci padesátých let dospěl k pojetí hudby založené na principu neurčenosti (indeterminacy). Jeho skladby z tohoto období jsou spíše návody ustavujícími pravidla hry, jejíž konkrétní podobu si musí interpret sestavit sám. Místo notového zápisu předává Cage interpretům jakési „pomůcky", s nimiž je možno – podle připojeného návodu – vyrobit vlastní verzi díla, jehož identita zůstává v ryze konceptuální rovině. Podstatou však není – jak by se snad mohlo zdát – nějaká libovolná improvizace, při které je skladatel pouze kýmsi, kdo propůjčuje své jméno umění či neumění druhých, nýbrž disciplinovaná akce, zosnovaná a do značné míry předurčená skladatelem, i když jednotlivé elementy díla podléhají výběru interpreta, resp. realizátora.[39]

K tomuto pojetí Cage dospěl zejména v kontaktu s klavíristou Davidem Tudorem, jehož schopnosti a záliba v obtížných úkolech,[40] rébusech a hlavolamech stimulovaly vynalézavého Cage k vymýšlení podobných věcí. Tudora přivedl do cageovského kroužku Morton Feldman. Mimořádně nadaný David Tudor se brzy stal kongeniálním interpretem všech členů „newyorské školy" i řady dalších soudobých autorů, ale pro Cage byl po dlouhé období naprosto nepostradatelným. Tudor byl asi jediným, kdo hluboce proniknul do Cageova kompozičního myšlení. A Cage našel v Tudorovi ideálního „protihráče", stimulujícího jej k vynalézání nových kompozičních postupů. Ještě po letech, kdy se David Tudor vydal na vlastní skladatelskou dráhu, Cage přiznal, že stále píše s představou Davida Tudora jako ideálního interpreta.[41]

V „indeterministické kompozici" má hráč za úkol sestavit seznam vlastních zvuků nebo akcí, které pak dosazuje do plánu odvozeného z „kompozičních pomůcek" (což jsou obvykle transparentní fólie s různými symboly, z jejichž náhodné vzájemné pozice se pomocí měření odečítá výsledný tvar díla). Každý hráč si tedy musí podle tohoto návodu vyrobit vlastní verzi, která už pak je víceméně fixovaná a vyžaduje disciplinovanou interpretaci. V koncepci indeterminismu došel Cage k naplnění ideálu hudby „osvobozené od vlastního vkusu a vzpomínek", zbavené subjektivismu a psychologie. Neboť navzdory své pověsti skandálního skladatele[42] je jeho hudba svým způsobem „uměřená", objektivizující, apollinská a vlastně spirituální. Jeho základními výrazy jsou

„tranquility“, „calmness“ a „emptiness“. Není bez zajímavosti, že koncem čtyřicátých let, v článku *Předchůdci moderní hudby*[43], přiznává inspiraci Mistrem Eckhartem, středověkým německým mystikem, na jehož učení se mnohokrát odvolává.[44]

Jakkoliv Cageova koncepce „indeterministické hudby“ působí bezprecedentně, existuje zde určitá vazba na evropskou tradici. A ačkoliv bezprostředním inspirátorem byl Cageovi Morton Feldman, který ve skladbě *Projection 1* (pro sólové violoncello) použil grafické notace, určující pouze základní rejstříky (vysoký, střední a hluboký) a způsoby hry (pizzicato, arco ordinario a flažolet), konkrétní tóny však ponechal na rozhodnutí interpreta, Cage tento podnět rozpracoval do mnohem komplikovanější podoby. Ta se daleko více vztahuje k hudebním projevům, které byly v evropské hudbě běžně známy, avšak byly pokládány za okrajové: hádankové kánony a harmonická cvičení, kde je rovněž třeba dílo „dotvořit“ a existuje zde určitý rozptyl možností daný zadáním. Právě k zadání se v tomto období přesouvá Cageova hlavní pozornost, a přestože nezřídka bývá poměrně stručné, přesné dodržení jeho pravidel vede ke kýženému výsledku. Vedlejším produktem tohoto procesu je pak rozšíření vědomí a také zaangažovanosti interpreta, který je tímto způsobem vtažen do tvořivého aktu. Ztrácí tedy odstup, jaký je běžný u hotových skladeb. Na druhé straně dochází k jeho „vykolejení“ z navyklých interpretačních stereotypů; je třeba zaujímat nové estetické postoje a přijetí pravidel hry vede k proměně vědomí interpreta, který je nucen překročit i svůj vlastní vkus.

Jestliže Cage ve svých textech často požaduje „osvobození se od ega“, jestliže upřednostňuje *ticho* jako základ hudby, „pokorné přijímání čehokoliv, co se stane“ a „oproštění se od libosti a nelibosti, od vkusu a vzpomínek,“ je to nepochybným znakem spirituálního zaměření. A když mluví Mistr Eckhart, jako bychom slyšeli vysvětlení smyslu Cageovy tvorby:

Je to ve ztišení, v tichu, kdy můžeme slyšet Boží slovo. Není lepší cesty k Jeho dílu nežli skrze ztišení, skrze ticho. To má být slyšeno jak je... když člověk si uvědomuje nic, toto slovo k němu přichází a je mu jasně zjeveno.[45]

Cageův přístup není v zásadě „umělecký“ – kdy světem zraňovaná subjektivita podává svoji diagnózu, s níž se příjemce uměleckého díla může identifikovat. Jeho přístup je možno nazvat jako „teologický“ či „kazatelský“ – neboť ukazuje cestu, po níž je třeba

projít, a povzbuzuje k přijetí sebe sama. Nabádá ke „ztišení“, v němž teprve můžeme vnímat Krásu. Ošklivost naopak vzniká sebevyjádřením, projevením vlastního ega.[46]

Tím se vysvětluje i role náhody, která byla u Cage od začátku padesátých let tak důležitá – je to pouhá pomůcka, metoda, jak vyřadit subjektivní rozhodování, v němž se vždy projevují osobní sklony. Nakonec nejlépe to vysvětluje sám:

Náhodné operace nejsou nějakým mystickým zdrojem „správných odpovědí“. Jsou prostředkem výběru jedné z mnoha odpovědí a zároveň osvobozují ego od jeho vkusu a vzpomínek, od jeho úsilí o moc a zisk. Utišením ega dostává zbytek světa šanci vstoupit do jeho zkušenosti, ať už vnější, nebo vnitřní.[47]

Může se to zdát směšné, ale nemalou roli v orientaci jeho kompozičního myšlení sehrála kazatelská minulost jeho předků, kteří byli zanícenými metodisty. Tato denominace klade na první místo „správnou metodu“ přístupu k Bohu a Cage je rovněž tak důkladně metodický. Tvůrčí postup je pro něj důležitější než výsledek – ten je ochoten přijmout jakýkoli, byla-li dodržena metoda ... Skladby z období „indeterminacy“ nejsou než obnaženými metodami, zbavenými všeho konkrétního – to už je individuální záležitostí každého jedince, který si sám vytváří svoji Cestu.

Simultaneita aneb Osvobození tance

Určitým problémem však byl způsob spolupráce s choreografy: ti většinou chtěli mít navrch a požadovali, aby se hudba přizpůsobovala jejich přáním. Byl to opačný postup než u baletu, kde tanec vznikal na hotovou hudbu. Ani jeden přístup Cageovi nevyhovoval, ačkoliv si vyzkoušel oba. Příkladem prvního je třeba *Bacchanale* (1938, choreografie Syvilla Fort), příkladem druhého balet *The Seasons* (1947, choreografie Merce Cunningham). Za vhodnější pokládal způsob, kdy hudba a choreografie vznikají nezávisle na sobě a teprve potom se spojí dohromady, což může přinést neočekávaný výsledek, zajímavější než celek koncipovaný předem.[48]

V roce 1937 pracoval nejprve s taneční třídou na UCLA (University of California, Los Angeles). Kromě toho se ve stejné době vyučil knihařství u Hazel Dreis[ové] a se svými spolupracovníky z knihařské dílny založil svůj první soubor bicích nástrojů. Tuto hudbu pak používal k doprovázení tance. Potom přešel na Cornish School do Seattlu (1938), kde působil jako doprovázeč a skladatel taneční třídy Bonnie Bird[ové]. Tam se na něj

obrátila černošská tanečnice Syvilla Fort s prosbou o hudbu k jejímu tanci *Bacchanale*. Protože v sále nebylo dost místa pro bicí nástroje, dala tato situace vzniknout „preparovanému klavíru“, který pak v Cageově tvorbě dominoval po následujících deset let.

Cage spolupracoval ještě s několika dalšími choreografy, zakotvil však u fenomenálního tanečníka Merce Cunninghama, kterého povzbudil k založení vlastního souboru a s nímž pak spolupracoval od poloviny čtyřicátých let vlastně až do své smrti.

U Cunninghama také našel největší pochopení pro svoji představu *vzájemně nezávislé spolupráce*.[49] Nejprve tato spolupráce probíhala na základě předem dané časové struktury navržené Cagem. Na tomto časovém plánu pak pracovali každý sám. Tak vznikaly dva oddělené projevy, které dodržovaly pouze základní obrysy a stýkaly se jen v uzlových bodech. Teprve v závěrečné fázi se obě složky přiložily k sobě a vzniklo komplexní dílo, o jakém ani jeden z tvůrců neměl předem tušení. Cage si tento princip vyzkoušel nejprve v hudbě, když napsal v roce 1941 společně se skladatelem Lou Harrisonem *Double Music* pro kvartet bicích nástrojů. Každý napsal hudbu pro dva hráče a při jejich simultánním spojení byli více než příjemně překvapeni konečným výsledkem.[50]

První společný program představili Cage a Cunningham v New Yorku v roce 1944. Bylo to šest tanečních sól a tři samostatné skladby. Kromě *Totem Ancestor* byly všechny tance založeny na stejné rytmické struktuře jako hudba. Například v *Root of an Unfocus* byla tato struktura založena na frázi, která měla osm, dest a šest dob. Tanec měl tři části, z nich první trvala 8 × 8, druhá 10 × 10 a třetí 6 × 6. Tempo a tím i trvání částí bylo různé. Hudba a tanec se setkávaly pouze ve strukturálních bodech.[51]

V průběhu dalšího času se rytmická struktura stávala složitější, ale také skrytější, abstraktnější, až nakonec zmizela docela. Společným jmenovatelem zůstalo pouze celkové trvání. Hudba a tanec vznikaly a vyvíjely se zcela nezávisle na sobě. Přitom si však stále uchovávaly určitou estetickou jednotu. Cunningham přejal od Cage i používání náhodných operací při rozhodování základních otázek choreografie. Nikdy ovšem nepřešel k naprostému rozpuštění choreografické struktury a otevření se zcela náhodně podmíněnému pohybu z jednoho prostého důvodu: náhodná kolize tanečníků na scéně by – vzhledem k vysoce energetickému způsobu tance – byla příliš nebezpečná. Zde je třeba připomenout, že Cunningham, navzdory všem Cageovým proklamacím, používal v některých tancích choreografii tvořenou na hudbu – tak tomu bylo třeba v případě

Nocturnes na hudbu Erika Satieho či v *Crises* na hudbu Conlona Nancarrowa a dokonce ve *Suite for Five* na hudbu Johna Cage samotného![52]

Na druhé straně však experimentoval s cageovskou koncepcí náhodně řízených složek tanečního pohybu. To představovalo ovšem velmi nesnadný úkol – rozpojit koordinaci pohybu a složit ji znovu. Cunningham si po cageovském způsobu vypsal jednotlivé elementy do tabulek a potom je sestavil do nové souvislosti pomocí náhodných operací. Tedy samostatné pohyby pro každou ruku i nohu, pro hlavu a trup. Koordinace takto samostatně navržených pohybů byla natolik náročná, že ji vyhradil pro svoje vlastní sólo *Lavish Escapade* („Dobrodružství v nezmapované oblasti"), které po dlouhou dobu nacvičoval v tajnosti. Tento pokus o zvládnutí nadlidského úkolu, který mu způsobil určité psychické problémy, byl ve svém výsledku šokující i pro jeho nejbližší spolupracovníky. Zároveň to však byla jedna z jeho vrcholných choreografií.[53]

Ve skupinových tancích rovněž koncipoval každou roli pro konkrétní osobu, na základě jejích fyzických dispozic. V průběhu času došel k poměrně uvolněnému pojetí, v němž zohlednil Cageovu myšlenku neurčenosti výsledku, a obvykle pro každého nechával volnost výběru z předem nacvičených pohybů.

Na podobném principu vzájemné nezávislosti fungovala v představeních Merce Cunningham Dance Company i scénografie a světla. Osvětlení bylo samostatně připravovanou součástí produkce a nezřídka docházelo ke sporům mezi osvětlovačem Nickem Cernowichem a scénografem Robertem Rauschenbergem.[54]

V tanci nazvaném *Story* se od provedení k provedení měnila i scénografie, která vycházela vždy z konkrétního místa a používala tam nalezené předměty – rekvizity a kostýmy si účinkující vždy náhodně vybírali z připravené zásoby.[55]

Rauschenberga posléze nahradil méně konfliktní Jasper Johns, který přizvával ke spolupráci i další výtvarníky. Scéna občas zasahovala do výsledku tance, například když Frank Stella rozmístil po jevišti různě obarvená postavená prkna, za kterými tanečníci občas mizeli. Jindy zase museli tančit mezi vznášejícími se postříbřenými polštáři, které navrhl Andy Warhol.

Kromě své hudby uplatňoval Cage v představeních také jiné skladatele. Autorem hudby použité ke zmíněné *Lavish Escapade* byl Christian Wolff (*For Piano II*). Přirozeně byla vybírána hudba i dalších skladatelů z Cageova nejbližšího okruhu, tedy Mortona

Feldmana a Earle Browna. Zaznívala zde však i *musique concrète* Pierra Schäffera či hudba pro mechanický klavír od tehdy zcela neznámého, v mexickém ústraní žijícího Conlona Nancarrowa. Samozřejmě tu nechyběl Cageův oblíbený Erik Satie. Překvapivým autorem v kontextu avantgardně orientovaného souboru byl Louis Moreau Gottschalk (1829–1869).

Přirozeně byla představení Cunninghamova souboru platformou i pro novou generaci nastupující v průběhu šedesátých let – při tanci *Winterbranch*, který začal několik prvních minut v naprostém tichu, náhle spustila ohlušující elektronická hudba La Monte Younga (*Two Sounds*). K už zmiňovanému tanci *Story* byla hrána skladba *Sapporo* Toshiho Ichiyanagiho. K dalším skladatelům spolupracujícím s Merce Cunningham Dance Company patřili ještě Alvin Lucier, Frederick Rzewski, časem však i mnoho dalších.

Hudebníci Cunninghamova souboru (kromě Cage a Davida Tudora tu byl ještě multiinstrumentalista a jeden z prvních průkopníků živé elektroniky Gordon Mumma, později se přidali David Behrman a Takehisa Kosugi) však postupně přecházeli k vzájemně propojené spolupráci, v níž se stíral rozdíl mezi autorstvím a interpretací. Např. původní hudbu k tanci *How to Pass, Kick, Fall and Run* představovalo pouze Cageovo čtení různých historek, z nich se skládala jeho přednáška *Neurčenost*[56]. V průběhu času začal David Tudor Cageův hlas elektronicky zpracovávat a přidával i elektronicky zpracovávané zvuky z publika a od tanečníků, až Cageův hlas vymizel úplně.[57]

Společná produkce *Variations V* (1965) nastoluje zcela nové vztahy mezi hudbou a tancem: byla založena na vzájemné interakci lidí a technologií. Hudebníci měli k dispozici celý „orchestr“ rozmanitých zvukových zdrojů – magnetofony, rádia, gramofony i podomácku vyrobené elektronické obvody. Zvuk byl však spouštěn přes dvě senzorové antény, mezi kterými se pohybovali tanečníci. Další fotobuňky zase ovládaly světelný park a dodávaly rovněž impulsy pro zvuk. Vzájemná interakce byla velmi složitá. Gordon Mumma, který byl v souboru zároveň hlavním specialistou na elektronická zařízení, vzpomíná, jak toto dílo miloval, ale jak mu zároveň naháněło hrůzu, že některé propojení nebude fungovat.[58]

Vystoupení Cunninghamova tanečního souboru byla výsledkem složitého kolektivního tvůrčího procesu, kde mezi jednotlivými osobnostmi fungovala složitá sociální dynamika, ale také všeobecný souhlas s cageovským pojetím spolupráce založené na otevřenosti, vzájemném respektu a vysoké vnitřní sebekázni.

„Orientální vlivy“

Cage se vymykal evropskému typu skladatele zejména světonázorovými východisky, která se radikálně rozcházela se všemi známými evropskými tradicemi (katolická, protestantská, pravoslavná, židovská). Pocházel sice z puritánského metodistického prostředí (jehož nesnesitelnost provokovala už jeho otce) a v dětství prý chtěl být kazatelem, ale brzy toto přesvědčení opustil. Ostatně už jeho rodiče rozhodně nebyli bigotní a John sám si vždy vyhledával nezávislou cestu:

V posledním roce na střední škole jsem se dozvěděl o Liberální katolické církvi. Kostel byl na nádherném místě v hollywoodských kopcích. Obřad se skládal z těch nejteatrálnějších kousků posbíraných z různých západních a východních obřadů: oblaka dýmu z kadidelnic, spousty svíček, procesí v kostele a kolem něj. Byl jsem tím očarován, přestože jsem byl vychován v Metodistické episkopální církvi, a uvažoval o tom, že se stanu duchovním. Rozhodl jsem se pro Liberální katolickou církev. Matka a táta měli silné námitky. Nakonec, když jsem jim řekl o tom, že se stanu ministrantem při mších, řekli: „Rozmysli se dobře. Buď my, nebo církev.“ Přemýšleje o verši: „Opusť svého otce a matku a následuj mě,“ šel jsem za knězem a řekl mu, co se stalo a že jsem se rozhodl ve prospěch Liberální katolické církve. Odpověděl mi: „Nebuď blázen a běž domů. Církví je nespočet, ale rodiče máš jen jedny.“[59]

Kalifornie je svou polohou předurčena k mísení kultur – do Evropy je stejně daleko jako do Číny a v příznivém klimatu kvete poměrná světonázorová tolerance. Vyzbrojen touto mentalitou přichází Cage do New Yorku, kde se setkává (prostřednictvím své indické žačky Gity Sarabhai) s učením Ramakrišnovým, s filosofií Anandy K. Coomaraswamyho, chodí na přednášky Krišnamurtiho a později navštěvuje kurzy D. T. Suzukiho na Columbia University. Ačkoliv se běžně traduje, že Cage navštěvoval Suzukiho přednášky v letech 1948–1951, jedná se o často přejímaný omyl: japonský profesor Daisetz Teitaro Suzuki (1870–1966), jeden z nejvýznamnějších propagátorů zen-buddhismu na Západě, přišel do New Yorku až na podzim 1950 a dokonce jeho první přednášky začátkem roku 1951 nebyly o zen-buddhismu, ale o poměrně esoterické filosofii sekty Kegon.[60] Je však velmi pravděpodobné, že se Cage setkal se zenovým buddhismem prostřednictvím Suzukiho knihy *Introduction to Zen Buddhism*, která vyšla v Londýně 1948, v New Yorku pak 1949. Každopádně se Cage se Suzukim seznámil a hlásil se k němu jako žák

a ve svých textech se poměrně často na zen-buddhismus odvolával; zejména pak rád citoval různá *mondó*, tj. anekdotické příběhy, které mají v zenové nauce důležité místo.

I ve svém komponování Cage hojně uplatňoval orientální vlivy: nejprve byl inspirován Coomaraswamyho učením o „devíti permanentních emocích (*rasas*)“[61] indické tradiční teorie umění. *Sonatas and Interludes* (1946–1948) a *Sixteen Dances* (1951) jsou přímým odrazem tohoto učení, ačkoliv v prvním případě není možno se dobrat přímých vazeb. Balet *The Seasons* (1947), stejně jako *String Quartet in Four Parts* (1949–1950), zase zpracovává tradiční indický koncept ročních dob, kdy Jaro představuje „tvoření“, Léto „dozrávání“, Podzim „ničení“ a Zima „klid“.

Další fázi „orientálních vlivů“ představovalo užívání *I Ging* jako kompoziční pomůcky pro náhodné operace. Ke staročínské „Knize proměn“ přišel Cage víceméně náhodně: když se stal v roce 1950 jeho žákem teprve šestnáctiletý Christian Wolff, Cage se zdráhal brát od nadaného mladíka za lekce peníze, a tak mu Christian místo toho nosil knihy z otcova vydatelství (Kurt Wolff přišel do Ameriky z Berlína, kde měl významné nakladatelství; mimochodem byl také prvním vydavatelem Franze Kafky). Když Cage uviděl tabulku hexagramů, vyskočil nadšením, neboť v ní našel příhodnější náhradu za „magické čtverce“, které používal při komponování předtím. Jako orákula používal *I Ging* jen zřídka, spíše pro své přátele.[62] Sám ji používal „pouze, když to mělo smysl, tedy při komponování“, jak sdělil Danielu Matejovi při rozhovoru v Bratislavě.[63]

Vliv zen-buddhismu se nejvíce projevil v koncepci „indeterministické hudby“, v radikálním otevření se bezprostřednímu zážitku. Původ v buddhismu má také již zmiňovaná „lhostejnost“ k jednotlivým detailům hudební struktury, jež jsou chápány jako vzájemně zaměnitelné a přes radikální rozdílnosti v důsledku naprosto rovnoprávné. Touto vlastní – a značně samorostlou – interpretací buddhistického „soucitu“ provokoval Cage v kontextu evropské (na koncepci důsledné hierarchie stojící) hudební tradice snad nejvíce. Proto také byl vliv „orientálního myšlení“ u něj mnohdy přeceňován. Například velmi dráždící odmítání „sebevyjádření“, snaha o odstranění ega z tvůrčího procesu je nejen orientální, ale odkazuje i k evropskému předrenesančnímu umění a Cage tento postoj přejal od Schönberga, který jej sice ve vlastní tvorbě zdaleka tak silně neuplatňoval, jako jej hlásal při vyučování. Dokonce i myšlenka „hudby ticha“ není ryze orientální: Cage na ni přišel v mládí po návštěvě na jednom kvakerském shromáždění. Všichni seděli v tichu

a on přemýšlel, jak zde zaujmout, jak vyniknout, jak dominovat ostatním. Ti však stále jen tiše seděli – a najednou mu došlo, že podstatné není dominovat, ale naslouchat.[64]

Cageovým přínosem je koncepce *zvuku*, který není chápán ve smyslu pouhé materie, jež má být nositelem z vnějšku dodané myšlenky, nýbrž jako v každém ohledu plnoprávná samostatná „bytost“[65], jež sice není cítící (jako třeba člověk nebo živočich či rostlina), ale rovněž si zasluhuje naši pozornost a úctu.

Ian Pepper rozčleňuje Cageovy koncepce, poznamenané vlivem orientálního myšlení, na čtyři typy:

a) hudební struktura/forma jako rozčlenění předem stanoveného celku na abstraktní jednotky postupem, který je vysoce racionální a objektivní a zároveň archaický a mystický

b) „kompozice“ jako autonomní proces psaní – jako grafická technika, která nemá žádný vztah, k tomu jak bude dílo při provedení znít

c) „provedení“ jako pedagogická demonstrace filosofického programu – vymazání hudby jako produktu lidské činnosti, jakož i naprostá rovnoprávnost a zaměnitelnost všech zvuků

d) „hudba“ definovaná jako pozornost k bezprostřednosti čistě náhodných kombinací nepředvídatelných zvuků.[66]

Bod a) se týká především raných skladeb pro bicí nástroje a pro preparovaný klavír, v určitém ohledu pak i pozdních „Number Pieces“; zbývající body se vztahují k období „indeterminacy“ a jsou odvozeny z učení čínského patriarchy jménem Huang Po, jehož *Doctrine of Universal Mind* (v původním vydání za pětasedmdesát centů) Cage považoval za nepostradatelnou oporu pro svoje komponování.[67] Zde je formulován základ cageovské estetiky („Pryč s vaším dualismem, vašimi oblibami a neoblibami. Každá věc je právě Jedna Mysl“[68]). Ze stejného zdroje Cage vyvozoval i svůj názor, že pro hudbu je nejpodstatnější mít „uši v dobré náladě“, [69] tedy přesunutí důrazu z „tvoření“ na „akceptaci, přijetí“.[70]

Cage nahradil sebekázeň buddhistické meditace při sezení se zkříženýma nohama disciplínou tvůrčího procesu. Pomocí náhodných operací chtěl dosáhnout výsledků, které by byly osvobozené od jeho ega, a věřil tomu, že tímto způsobem se mu to podaří.[71]

Šlo mu o to, vymanit se ze zajetí běžné představy, že umění znamená sebevyjádření.

Pro něj bylo umění naopak cestou k sebeproměňování – přijetím nepředvídatelného světa plného nejistoty a změn, se otevírat Životu a prožívat nádherný úžas. [72]

Na tomto místě se nabízí otázka, zda byl Cage skutečným buddhistou či zen-buddhistou. Na ni je však třeba odpovědět záporně – zejména po formální stránce byl buddhistickým a zenovým praktikám velmi vzdálený: až do roku 1977, kdy pod tlakem vzrůstajících zdravotních obtíží (a na radu Johna Lennona a Yoko Ono) přešel na makrobiotickou dietu, vedl značně nezřízený život, poznamenaný holdováním dobré whisky, gurmánskému jídlu a také nadměrnou spotřebou cigaret. Tyto všechny návyky však dokázal odložit a stal se vegetariánem, vařícím si i na cestách prosté pokrmy z hnědé rýže.

Tím, že namísto cvičení se zkříženýma nohama používal svých kompozičních metod, jež vlastně vedly rovněž k odosobnění a sebekázni, Cage vykonal pro propagaci zen-buddhismu velmi mnoho, upozornil na tuto oblast, jeho prostřednictvím se zenové anekdoty rozšířily zejména v prostředí amerických univerzit. Ačkoliv se k zen-buddhismu nehlásil okázalými vnějšími projevy a znaky, dokázal možná pochopit cosi skutečně podstatného. Osvobození se od ega, které je vlastně cílem a smyslem zenového výcviku, je i cílem a smyslem jeho tvorby. A nakonec používal i ke sdělování svých myšlenek velmi podobných praktik: já osobně se domnívám, že *4'33* je jakousi hudební parafrází slavného Buddhova „květinového kázání", při kterém „Osvícený" neřekl shromážděným žákům ani slovo, nýbrž vzal do ruky jakousi obyčejnou květinu, ukázal ji přítomným a dal najevo, že pro tentokrát své téma vyčerpal ... Jediný Kasjapa tehdy porozuměl Učitelovu sdělení a stal se tak zakladatelem té linie buddhismu (dhjána), která zdůrazňovala především přímý zážitek a která došla v Číně rozšíření pod názvem č'chan (v japonském čtení „zen").[73] Ale i při jiných příležitostech Cage využíval metod, které se zenové praxi v mnohém ohledu blíží: součástí jeho akce *Musicircus at Stanford University* (1992) bylo také provedení textové kompozice *Muoyce.* Uprostřed chaotického mumraje velkého kvanta současně zaznívajících hudeb a volně proudícího davu si Cage vyhradil pro sebe jednu zvukově izolovanou místnost, která působila jako oáza klidu. Kdo do ní vešel, nalezl tam Cage sedícího u stolu s lampou a předčítajícího naprosto nesrozumitelný, jakoby snový text. Navzdory proklamovanému odmítání hierarchie zde byla vytvořena zvláštní situace, nečekaně navozující pocit centra. Cage tuto situaci pečlivě připravoval a v četné korespondenci požadoval detailní aranžmá svého vystoupení. Jeho hlas měl zaznívat

nejen z mikrofonu, ale současně také v nahrávce ze tří DAT magnetofonů a v dokonalé reprodukci. Vytvořil tak pro sebe privilegovanou pozici, ostře kontrastující s jeho dřívějšími inscenacemi podobných akcí. Například o dvacet let dříve v Paříži tvrdošíjně odmítal přání organizátorů, aby vystoupil na centrální jeviště s odůvodněním, že by takovéto zaměření pozornosti publika zmařilo celkový záměr.[74] Ve Stanfordu však skutečně vytvořil kontrastní a privilegovanou situaci: na rozdíl od ostatních, kteří hráli jeden přes druhého prodírajíce se davem, on měl kolem sebe prostor a klid, nehrál na žádný nástroj, nýbrž předčítal a v temné místnosti měl světlo jen on sám. Není divu, že jeho vystoupení bylo považováno za jakousi „pointu" a čekalo se od něj „vysvětlení" celého toho blázince kolem. Charles Junkermann popisuje, že člověk, který vstoupil dovnitř, měl pocit, jako by vešel do jakési „svatyně".[75] Namísto očekávané „nejvyšší moudrosti" či přednášky objasňující, co se děje, však slyšeli cosi, čemu se nedalo nijak rozumět, a stěží věřili svým uším – Cageův tiše přednášející a nahrávkami ztrojnásobený hlas k nim sotva doléhal s takovouto promluvou:

rufthandlingconsummation tinyRyddyNew-
permienting *h*i himself then pass ahs c
e *i* u flundered e w myself s ct making
Hummels ct life's She to east time th
thesion br is thosen *southsates* i over
thg the he an ndby fluther's sees e as
brown ou a as m her i i *The Vortx*glad
soil for he's hisBut at milkidmass and
nightfallen useawhile under the puden-
dascope heartbreakingly i towneau And
onedimbeofforan furrow follower width-
***Non plus ulstra* to get enough for any-**
onea prodigal heart would h be u' a m a
oebelt p t l ofder wraugh e ai farmo i
north e eve jest to h *i* ntand sllyc ch
mizFu zie showed ti em *a*e n *l*shook s e

bite msh The Hon I *Ultimogeniture* when
strengly forebidden ryno worse*nnoselst*
tondstrayedline*havenot*souin his hor-
rorscup it forth perfidly morelasslike
***hearing* for the*annias* spuds *Solvitur*or**
and V.B.D. tillBump skreek madre's re-
surrectAntannthesackclothedhis behav-
ing hauntsheldthecainapple[76]

Navzdory rozpačitému reagování části bezcílně bloumajícího publika (jiní naopak seděli jako přimražení po celé dvě hodiny), které vyznívalo ve smyslu „ ...proboha, co to má znamenat? Sotva je ho slyšet a není mu rozumět ani zbla...“, a navzdory kritice Normana O. Browna, který mínil, že tentokrát to Cage přece jen přehnal[77], Charles Junkermann chápe situaci právě ve smyslu zenové tradice „poučení“:

Myslím, že Cage plánoval svoje čtení jako určitý druh zenového kóanu *určeného pro publikum, že je bral jako protiváhu všeobecně rozšířenému názoru (zakořeněnému zejména na univerzitách), že „pochopení“ je naším hlavním cílem a že intelekt a logika jsou prostředky, jak ho dosáhnout.*

Kóany *jsou nesmyslné hádanky, které zenoví Mistři ukládají svým žákům k rozluštění. Žák, přicházející v očekávání, že od Mistra uslyší, co je to Skutečnost, je tak vystaven problému neřešitelnému na verbální pojmové úrovni. Protože realita nemůže být vyslovena, musí být zažita (prst ukazující na měsíc není měsícem). Mistr často odpoví žákovi neverbálním způsobem – třeba tím, že mu dá kámen nebo uštědří políček.*

Pokud užije slov, je to pečlivě zvážená promluva, která žákovi nedovolí, aby setrvával ve svém omylu, že Pravda přebývá v nějaké transcendentální dimenzi, do níž existuje privilegovaný přístup skrze řeč. Podle Suzukiho je kóan *„železnou zdí, která vzdoruje jakémukoliv intelektuálnímu úsilí“.*[78] *Vrací vás zpět do obyčejného světa, avšak s novým pohledem, s pochopením pro pomíjivé a materiální věci a s vědomím, že zde není nic jiného. Nejsem si jist, ale mám podezření, že Cage naaranžoval svoje čtení tak, aby umožnil posluchačům zažít situaci novice, který přijde za Mistrem vyslechnout „slova pravdy“ a místo nich dostane kámen.*[79]

Podobně jako zenoví Mistři, Cage zdůrazňoval důležitost praxe a nezastupitelnost bezprostřední zkušenosti, nevysvětlitelnost konkrétního zážitku. Jestliže brouzdal po lesích a hledal houby – a houby jsou zhmotnělým výrazem nepředvídatelnosti a překvapivé tvořivosti přírody – bylo to jeho „meditační praxí", stejně jako vaření či vytváření náhodně koncipovaných hudebních, výtvarných či literárních děl. Pro Cage důležité „přitakávání životu" – nikoliv ovládání situace, ale vytváření takových situací, v nichž může uplatnit svoji schopnost *akceptace*, schopnost *údivu*, kterou se snaží prostřednictvím své tvorby probudit i v ostatních. Proto také jeho dílo stojí stranou kompetitivních uměleckých vizí oddělujících se od momentálního světa. Nejde mu o to „znát" Skutečnost, ale žít v ní, sdílet ji. Znalosti nakonec vedou k nahrazení reality teorií.[80]

Jeho mnohokrát zdůrazňovaná nechuť k teorii je stejného druhu jako příkré odmítání myšlenkových konceptů u zenových Mistrů. S nimi Cage rovněž sdílí přesvědčení o nestálosti všech věcí:

To, co nám dovoluje milovat se
navzájem a milovat zemi, kterou obýváme,
je naše i její pomíjivost.[81]

Cageův postoj k zenu konečně nejlépe osvětluje úryvek z rozhovoru s Danielem Charlesem, který se rovněž dotknul tohoto tématu:

Daniel Charles: Člověk je v pokušení ptát se, jak zen – který v minulosti, zejména v malířství, vyprodukoval minuciózní díla a který považoval za dané, že umělec se podřizuje pomíjivým objektům, které vnáší do existence – jak tedy tento zen vás mohl přivést k tvorbě děl, která už nejsou díly a která nebude možno nazvat nikdy nijak.

John Cage: Ale zen sám je dnes jiný! Není možné opakovat, co zen vytvářel dříve.

D.C.: Pak ale nejste opravdový zen-buddhista?

J.C.: Pokud myslíte buddhistický mnich, tak to nejsem.

D.C.: Ale vaše hudba je?

J.C.: Ne víc než kterákoliv jiná![82]

Antonin Artaud a vznik happeningu

Velkou část roku 1949 strávil Cage v Evropě jako klavírní doprovázeč na turné Merce Cunninghama. Vystupovali společně v Holandsku a v Itálii, ale většinu z těchto sedmi měsíců pobývali v Paříži. Cage tam jednak pátral po rukopisech Erika Satieho, jehož festival už rok předtím zorganizoval během svého letního pedagogického působení na Black Mountain College, a kromě toho kontaktoval pařížskou uměleckou scénu. Tak se také seznámil s tehdy mladým skladatelem Pierrem Boulezem. Koncem čtyřicátých let působil Boulez jako dirigent v divadelním souboru Jeana-Louise Barraulta[83]. V tomto prostředí se četly Artaudovy spisy a o Artaudovi se velmi živě diskutovalo[84]. Přes Bouleze se tedy Cage dostal k Artaudovi a domů si přivezl – kromě Boulezovy *Druhé klavírní sonáty* a sbírky Satieho rukopisů – také Artaudovu knihu *Le théâtre et son double*. Boulezovu *Sonátu* předal Davidu Tudorovi. Tento podivuhodný pianista se pro lepší pochopení Boulezova kompozičního myšlení začal učit francouzsky a číst Artauda. Tudorovi blízká básnířka Mary Caroline Richards Artaudovu knihu později přeložila do angličtiny.[85]

V létě 1952 byl Cage opět pozván přednášet na Black Mountain College (North Carolina),[86] kde zorganizoval zvláštní produkci zahrnující současné vystoupení několika osob v různých oborech: ve speciálně upravené jídelně univerzitního campusu[87] došlo k „nepojmenované události", při níž David Tudor hrál na klavír, Cunningham tančil, Robert Rauschenberg vystavil svůj obraz a pouštěl při tom staré desky na gramofonu s klikou, Charles Olson a Mary Caroline Richards četli své básně. Cage sám do toho vyprávěl anekdotické historky. Tato pětačtyřicetiminutová akce, v níž jednotlivé činnosti probíhaly zcela nezávisle na sobě, pouze ve smluveném čase, se stala vzorem pro pozdější *happeningy*.

V rozhovoru s Danielem Charlesem[88] Cage vypovídá, jak k tomu došlo:

Četl jsem Le théâtre et son double *od Antonina Artauda. To mě přivedlo k myšlence divadla, které by nebylo založeno na literatuře. Slova a poezie samozřejmě mohou vždycky do něj vstupovat, ale zbytek, všechno ostatní, co je v zásadě neverbální, se v něm může vyskytovat rovněž. Šlo o to, vyhnout se tomu, aby jedna věc příliš explicitně podporovala druhou, např. text vysvětlující nějakou akci. Provedli jsme to v Black Mountain College v roce 1952. Naaranžovali jsme sedadla do tvaru čtyř velkých trojúhelníků, jejichž vrcholy směřovaly do centra tak, že se dalo volně procházet okolo*

těchto trojúhelníků i mezi nimi. To nám umožnilo rozvinout akci kolem publika. Šlo také o to, aby posluchači viděli i sebe navzájem. Umění nás má přivádět k životu ... a v životě se vidíme navzájem![89]

Cage a Artaud představují natolik diametrálně odlišné světy, že se zdá až nepochopitelné, jak zde mohlo dojít k nějakému ovlivnění. Zaráží především zásadní rozdíl temperamentu a uměleckého zaměření – Cage vždy optimistický, usilující o odosobnění, uměřenost a jasnost, na druhé straně vášnivý, exaltovaný a zoufale trpící Artaud, usilující o autenticitu a extrémní prožitek.

K přehnaně expresívním, hysterickým a patetickým uměleckým projevům se Cage vždy stavěl odmítavě, neměl rád psychologii ani temnotu podvědomí. O surrealismu (ačkoliv byl poměrně dosti spřátelen s Maxem Ernestem) vždycky říkal „I never liked it."[90]

K Antoninu Artaudovi naopak vždy choval obdiv a úctu a nikdy se s tím netajil. Po návratu z Paříže byl pro něj Artaud mohutným inspiračním zdrojem a velkou autoritou, na kterou se rád odvolával ve svých textech.[91] V té době Cage hledal nějakou vnější podporu pro svoje měnící se estetické názory a také pro použití náhodných operací, které tehdy představovaly v jeho hudbě novum. V podstatě také přijal za své některé Artaudovy požadavky a snažil se je převádět do praxe. Vzájemně nezávislá spolupráce Cage s Cunninghamem je předznačena Artaudovým výkřikem: „V divadle, které chceme dělat, bude naším bohem náhoda. Nebojíme se neúspěchu ani katastrofy".[92]

U Artauda našel podporu v jeho koncepci divadelního představení bez literárního základu a v požadavku zrovnoprávnění všech složek představení:

„...ide predovšetkým o to, aby sa zrušila podriadenost divadla textu a znova sa našiel princíp svojho druhu jedinečného jazyka na polceste medzi gestom a myslením."[93]

Na základě takovýchto výroků – z druhé strany podpořených buddhistickým učením o jedinečnosti a centrálním významu každé bytosti ve Vesmíru – vyvodil Cage svoji koncepci umění, které není založena na vertikální hierarchizaci.

I když se Cage později Artauda přestal dovolávat, každopádně jej nacházíme v jedné z nejhlubších vrstev, ležících v základech Cageovy estetiky: „Divadlo sa musí vyrovnať životu, nie životu individuálnemu, tomu individuálnemu aspektu života, v ktorom triumfujú CHARAKTERY, ale akémusi oslobodenému životu, ktorý zmetá ľudskú individualitu..."[94]

A konečně Cageova proslavená parole, totiž požadavek zrušení rozdílu mezi „životem“ a „uměním“ pochází vlastně také od Artauda, který – když mluví o své koncepci „divadla krutosti“ – říká: „To znamená, že medzi životom a divadlom už nebude ostrá hranica, súvislosti sa nepreruši a.“[95]

Cageovi ovšem byla naprosto cizí Artaudova exaltovanost, patos, uctívání Mýtu či závislost na drogách, které vždy odmítal. Dokázal si vybrat z vařícího a kypícího Artaudova odkazu jen ty detaily, které se mu hodily a přetvořil je k obrazu svému.

Martin Erdmann[96] připomíná, že Cage si pouze vybíral rozinky z různých koláčů a poměrně málo dbal na to, odkud a z jakých souvislostí je vytrhl. Z nich si budoval vlastní historii, která – podle něj – musí být „nově vytvořena“. Nakonec se mu podařilo vytvořit jakousi „osobní mytologii“, v níž jsou takto posbírané prvky zasazeny do nových souvislostí. Není divu, že jej za takový přístup Luigi Nono ostře kritizoval a přirovnával jeho jednání k „chování kolonizátorů, kteří jsou schopni používat posvátný rituální buben jako odpadkový koš.“[97] Je však zajímavé, že Nono sám, byť stál na ideologicky protichůdné pozici[98], se nakonec Cageovi v mnoha ohledech, zejména v kompozicích svého posledního období, dosti blížil. Řešení jejich sporu však není předmětem tohoto článku. Ostatně Cage pocítil důsledky podobného jednání sám na sobě – kdo s čím zachází, s tím také schází ...

Ačkoliv forma *happeningu* vznikla pod dojmem „nepojmenované události“ v Black Mountain College a jejími hlavními protagonisty byli Cageovi bývalí žáci z neworské New School of Social Research (George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins a Allan Kaprow) a Cage jejich aktivity podporoval,[99] přesto nedokázal potlačit určité rozčarování z vývoje, kterým se tvorba lidí na něj se odvolávajících ubírá a nezdržel se kritických připomínek: vadilo mu, že se jeho vzoru dovolávají umělci, kteří touží s lidmi manipulovat a publikum ovládat. Ve svém uměleckém projevu nechtěl být „policajtem“.[100]

„New School“ v New Yorku byla poměrně nekonvenčním institutem a Cage tam přišel ve čtyřicátých letech prostřednictvím Henryho Cowella. Během padesátých let zde vedl „Kursy experimentální hudby“, v nichž seznamoval žáky se svým pojetím kompozice, poskytoval jim přehled o současné evropské avantgardě, ale především je měl k tomu, aby sami přinášeli svoje pokusy a společně je ve třídě prováděli.[101]

Pozoruhodné na Cageově třídě bylo, že přitahovala také nehudebníky. Al Hansen popisuje, jak uvedl Cage do rozpaků, když nastoupil do „Kursu experimentální hudby“:

Na první hodinu jsem přišel pozdě. Když jsem vstoupil do třídy, Cage mi vysvětlil, že s ostatními právě skončili vzájemné představování – jak se jmenují, odkud jsou a co je sem přivedlo – a chtěl, aby i já o sobě něco řekl, než začne vyučování. Řekl jsem, že se jmenuji Al Hansen a že se zajímám o experimentální kompozici. On se mě zeptal, jaké jsou moje zkušenosti s komponováním a já jsem odpověděl, že žádné. On na to: „No – ale aspoň něco jste studoval, například rytmiku nebo něco takového?

„Ne" odpověděl jsem.

„Harmonii?"

„Ne."

„Kontrapunkt?"

„Ne."

„A ... tak aspoň na něco hrajete – třeba na kytaru?"

Byl si jist, že někdo, kdo se hlásí do jeho kurzu, musel přece někde něco studovat, u mne však nemohl přijít na to, co by to mohlo být. Když všechno vyčerpal, pohlédl na mne pobaveně a jeho tvář se rozzářila smíchem, který jsem si od té doby tolik oblíbil. I ostatní ve třídě se rozesmáli.

Nakonec mi řekl: „Ale proč jste tedy tady?"

Nato jsem mu vysvětlil, že jsem četl u Ejzenštejna, že všechny umělecké formy se setkávají ve filmu – a protože chci dělat experimentální filmy, musím se dozvědět něco o hudbě a nejpokrokovějších experimentálních skladatelích. Tou odpovědí se zdál být docela uspokojen a všichni ostatní též.

Ke konci kurzu mi přirozeně bylo jasné, že všechny umělecké formy se nesetkávají ve filmu, nýbrž v oku, ve vědomí pozorovatele – pro jeho zdar či zmar. Proto jsem našel svoje řešení v happeningu..."[102]

Studenti si brzy začali zvát hosty a tak Cageovými kurzy prošel skoro každý, kdo se v New Yorku zajímal o avantgardní umění: chodili sem třeba budoucí slavní výtvarníci a filmaři jako Harvey Gross, George Segal, Jim Dine, Larry Poons, básník a dramatik Jackson MacLow, klavírista a skladatel Toshi Ichiyanagi ...

Mladá generace byla fascinována nebývalou svobodou, kterou Cage ve svých kompozicích a hlavně ve svých spisech nabízel. Zrovna tak jako on (v případě různých vlivů,

které si vybíral: třeba zen-buddhismu nebo Antonina Artauda) se nestarala o původní kontext a většinou naprosto ignorovala druhou stránku věci – totiž mimořádnou Cageovu tvůrčí disciplínu, specifickou pečlivost,[103] neotřelou invenci ve vymýšlení otázek a odpovědí, jež pak byly vybírány náhodnými operacemi a nakonec i vytříbený vkus, neboť i když hlásal „estetiku čehokoliv", byl Cage v praxi velmi vybíravý a v podstatě v sobě udržoval noblesu první avantgardy dvacátého století, z níž ve svých začátcích vyšel.

Cage byl tedy nejednou rozpačitý, nebo dokonce rozmrzelý z toho, kdo všechno se k němu hlásí. Nakonec mu však jeho optimismus a jeho životní program „přitakávání životu" pomohl tyto rozpory překlenout a našel si i k těmto lidem svoji cestu.

O tom, jak toto „přitakávání životu" vypadalo v praxi, vypovídá Laura Kuhn, která Cage doprovázela v roce 1992 při jeho cestě do Bratislavy:

Pozdě odpoledne jsme přijeli do Bratislavy, kde končila namáhavá cesta přes Německo a Rakousko, která trvala necelých 24 hodin. Po dvou tiskových konferencích, jedné vernisáži, četných rozhovorech a setkáních nám zůstalo 45 minut na to, abychom snědli pochybnou makrobiotickou večeři v hotelové jídelně připomínající jeskyni.

Číšnice, která byla kromě nás v místnosti jediná, nás hrdě posadila poblíž koncertního křídla. Jakmile jsme se pustili do jídla a začali si klidně povídat o zážitcích uplynulého dne, začal pianista značně okázalého vystupování hrát směs amerických populárních melodií. Při druhém refrénu „New York, New York" à la Frank Sinatra odložil John svou vidličku. „Tady se nedá jíst, „ řekl znechuceně. Pokynula jsem na číšnici. „Mohla byste prosím poprosit pianistu, aby toho nechal?" zeptal se John. Změřila si ho nedůvěřivě „Copak, nemáte rád hudbu?" John, aniž by hnul brvou, řekl: „Ne." Obratem byla u pianisty a zašeptala mu Johnovu prosbu do ucha. Ten dohrál svůj šlágr, přičemž na nás celou dobu zamračeně pokukoval a pak popuzeně odběhl do kuchyně.

Když se sál opět utišil, začali jsme zase jíst. Už za několik okamžiků se z reproduktorů restaurace ozvalo vysílání místního rozhlasu. Tentokrát jsme byli vystaveni uširvoucímu náporu v podání heavymetalových hitů. Chystala jsem se k boji, odložila jsem vidličku a podívala se při tom v očekávání nejhoršího na Johna. To, co jsem uviděla, mne překvapilo: John se usmíval téměř blaženě. S jiskrou v oku vzhlédl a prohlásil vesele: „Tohle je mnohem zajímavější."[104]

(Pokračování příště)

[1] CAGE, John: *Kompozice jako proces: II Neurčenost,* in: *Silence,* Tranzit, Praha 2010, str. 3.

[2] ŠŤASTNÝ, Jaroslav: *Hlavou proti zdi.* in: *Hudba na pomezí* (ed. Petr Dorůžka), Panton, Praha 1991 a také ve studii *John Cage – skladateľ bez hudobného sluchu*? in: *Slovenská hudba* 1/1993, str. 123 – 135.

[3] K pojetí změny paradigmatu a přehodnocení dějin hudby viz ŠŤASTNÝ (2000), úvodní kapitola (Prolegomena), str. 7 – 9.

[4] PASSLER, Jann: *Inventing a Tradition: Cage's "Composition in Retrospect"*, in: PERLOFF and JUNKERMANN: *John Cage. Composed in America*, str. 125–143.

[5] Jeho malířské pokusy prý připomínaly styl Georgie O'Keefe; viz *H.C.E. (Here Comes Everybody). Morton Feldman in conversation with Peter Gena*. in: *A John Cage Reader*, str. 69.

[6] Vladimír Lébl: *O mezních druzích hudby.* in: *Nové cesty hudby. Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu.* Editio Supraphon, Bratislava – Praha 1970 str. 217.

[7] V roce 1947 například obdržel Pullitzerovu cenu za „rozšíření hranic hudby".

[8] Morton Feldman: *Anxiety of Art*, in: FELDMAN, str. 92 – 93.

[9] Příkladem za všechny je Alan Watts, který ve své stati *Beat Zen, Square Zen* (zahrnuto ve sbírce esejů *This Is It*, Vintage Books, New York 1973, str. 77–110) odsoudil Cage víceméně na základě informací z druhé ruky (str. 94). Když později poznal Cageovu hudbu i učení blíže, svůj názor změnil (viz Daniel Charles: *For the Birds*, Marion Boyards, Boston and London 1981, str. 107).

[10] Richard Toop: *John Cage gegen seine Aneigner verteidigt.* in: *Mythos Cage* (ed. Claus-Stephen Mahnkopf), Wolke Verlag Hofheim, 1999, str. 179–192.

[11] Například Sontagová a Jameson shodně poukazují na – ve skutečnosti nepodložené – paralely se Samuelem Beckettem (Toop, op. cit.).

[12] Tamtéž, str. 184–185.

[13] *Four American Composers* (Meredith Monk, John Cage, Laurie Anderson, Frank Zappa), Trans Atlantic Films, 1983.

[14] In: John Cage: *Silence*, str. 261.

[15] In: *Silence*, str. 3 – 6.

[16] Toto období je reprezentováno především skladbami pro bicí nástroje a preparovaný klavír.

[17] Např. v klíčové skladbě *Concerto for Prepared Piano and Orchestra* (1950 – 1951), během níž přešel na používání náhodných operací, se v průběhu díla zvuk doslova vytrácí.

[18] Morton Feldman (1926-1987) je obvykle považován za Cageova žáka, ačkoliv k nějakým formálním lekcím mezi nimi nedošlo a omezovaly se spíše na několik praktických rad a zejména na povzbuzení k vlastní cestě. Starší Cage byl však sám velmi silně ovlivněn originalitou Feldmanova hudebního myšlení.

[19] In: *Silence*, str. 135.

[20] Společnost dodávající nenáročnou poslechovou hudbu pro použití ve veřejných prostorách, jako jsou obchodní domy, hotely, čekárny na letištích atd.

[21] John Cage: *A Composer's Confession. An address given before the National Inter-Collegiate Arts Conference at Vassar College.* in: *Musicworks* 52, str.15; v této souvislosti je obzvlášť pikantní, že skladba v roce 2010 pronikla až do popového žebříčku a aspirovala na nejposlouchanější vánoční skladbu.

[22] Navzdory velké reputaci jen málokdo tuto skladbu doopravdy slyšel – ať už na koncertě nebo ve vlastním provedení. Cage v tomto případě striktně odmítal nahrávky.

[23] O genezi tohoto díla referuje podrobně Thomas M. Maier ve své disertaci *Ausdruck de Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4'33"*, PFAU Verlag, Saarbrücken 2001, 198 stran, ISBN 3-89727-102-8.

[24] Ve skutečnosti existuje šest různým způsobem zapsaných verzí tohoto díla (ztracený, Davidu Tudorovi věnovaný originál byl na notovém papíře; replika, věnovaná Irwinu Kremenovi, s grafickým znázorněním proporcí; první vydaná (strojopisná) verze s označením „Tacet" pro všechny tři věty; zmenšená „Kremen-verze" publikovaná v časopise *Source*; druhé vydání „Tacet-verze" v Cageově rukopisné kaligrafii a konečně vydaná reprodukce „Kremen-verze". Je zajímavé, že „Kremen-verze" a „Tacet-verze" se mírně liší v časových rozměrech jednotlivých vět.

[25] Larry Solomon: *The Sounds of Silence* (2002), http://solomonsmusic.net /4min33se.htm

[26] Sdělení Davida Tudora Williamu Fettermanovi; viz SOLOMON (2002), str. 9 a 20.

[27] Obě „Tacet-verze" se liší v údajích času: 33", 2'40" a 1'20". Odchylka vznikla pravděpodobně omylem, nicméně průměrné hodnoty obou možností odpovídají proporcím Rauschenbergových obrazů téměř dokonale.

[28] Larry J. Solomon: *4'33" – A Turning Point in Twentieth Century Musical Aesthetics, 1998;* citováno podle: MAIER, Thomas M. : *Ausdruck der Zeit*, str. 155.

[29] Na programu byly kromě Cage ještě skladby Pierra Bouleze, Earle Browna, Henryho Cowella, Mortona Feldmana a Christiana Wolffa.

[30] Zde citováno podle: ŠŤASTNÝ (1991), str. 132

[31] SOLOMON (2002), str.18.

[32] Později následovala skladba *0'00"* (solo proveditelné kýmkoliv a jakýmkoliv způsobem, 1962).

[33] Historickým precedentem tohoto přístupu je například Bachovo *Umění fugy*, které je čistě abstraktní kompozicí bez určení nástrojů.

[34] Jedná se o mohutné cykly *Etudes Australes* (pro klavír, 1975), *Freeman Etudes* (pro housle, 1977) a *Etudes Borealis* (pro violoncello a klavír, 1979). Hvězdných map však bylo použito už při kompozici *Atlas Eclipticalis* (pro 86 nástrojů, které mohou hrát všechny nebo v jakémkoliv výběru, 1961).

[35] Tato řada začala skladbami *HPSCHD* (1967 – 69) a *Cheap Imitation* (1969) a zahrnuje téměř všechny skladby vzniklé od té doby.

[36] Ačkoliv k surrealismu se Cage stavěl spíše odmítavě, některá jeho díla (např. velký cyklus scénických „písní" *Song Books*, operní cyklus *Europeras* nebo rozhlasová hra *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet,* vykazují stopy surrealistické imaginace.

[37] *Musikalisches Würfelspiel (Eine Einleitung Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componieren ohne Musikalisch zu seyn, noch von der Composition etwas zu verstehen).* Edition Schott 4474, Edition Schott's Söhne, Mainz/London/New York.

[38] Viz Andrew Culver: *A Note and a Table in the 10th Year*, in: Musicworks 52 (Spring 1992), str. 24–26.

[39] Velmi zajímavá byla v tomto směru zkušenost Martina Smolky, který realizoval Cageovu skladbu *Variations I* pro pražský soubor Agon. Ačkoliv se snažil výběrem zvukového materiálu sledovat svoji vlastní

estetiku, po pečlivém dodržení autorských pokynů nese výsledné dílo nesporně cageovské rysy, včetně typických dlouhých úseků ticha. Podrobněji viz Petr Kofroň a Martin Smolka: *Grafické partitury a koncepty*, SNH, Praha 1996.

40 Tudorovu zvláštní povahu, schopnou si poradit s obtížnými situacemi, pěkně ilustruje historka, kterou Cage uvádí v *Silence:* „Z Indie dorazily dvě dřevěné krabičky s orientálním kořením a pochutinami. Jedna byla pro Davida Tudora a jedna pro mne. Když jsme svoje krabičky otevřeli, zjistili jsme, že je jejich obsah pomíchán. Víčka plechoviček se záhadným způsobem otevřela. Plastové sáčky se sušenými boby a palmovým cukrem se roztrhly. Cínová víčka plechoviček s drceným chilli odpadla. Veškeré koření bylo pomícháno s dřevitou vatou, která měla zajistit stabilní polohu jednotlivých položek. Odložil jsem krabičku do rohu a snažil se na celou věc zapomenout. David Tudor se ale dal do práce. Připravil si misky různých velikostí, sítka nejméně jedenácti různých velikostí, pár kleštiček a malý nožík a pustil se do práce, která mu zabrala celé tři dny. Na jejím konci byla koření roztříděna, všechny druhy bobů zvlášť, všechny kousky palmového cukru odděleny od koření a z jejich otvorů odstraněny přilepené boby. Poté mi zavolal: „Jestli chceš s tou svou krabičkou něco dělat, dej mi vědět. Rád ti pomohu.“ (str. 193)

41 CHARLES, str. 179.

42 Je nutno poznamenat, že skandály většinou vznikaly ze střetu Cageových požadavků s mentalitou orchestrálních hráčů, kteří se cítili tímto způsobem inzultováni a na vysokou míru svobody reagovali nezodpovědným, někdy i agresívním chováním, které s pokyny partitury nemělo nic společného.

43 *Forerunners of Modern Music.* Poprvé publikován v časopise *The Tiger's Eye* no. 7 (March 1949), str. 52–56, s malými úpravami pak přetištěn v *Silence*, str. 62–66, česky Tranzit, Praha 2010.

44 Tamtéž, str. 62.

45 Raymond Bernard Blakney (trans.): *Meister Eckhart: A Modern Translation,* str. 7; citováno podle: James Pritchett: *The Music of John Cage,* str. 46.

46 M. C. Richards: *John Cage and the way of the ear*. in: BRENT, Jonathan /GENA Peter (ed.): *A John Cage Reader*, C. F. Peters Corporation, New York 1982, str. 41.

47 Cage: Preface for *Lecture on the Weather* (Henmar Press, New York 1975); citováno podle M. C. Richards: *John Cage and the way of the ear*. in: *A John Cage Reader*, str. 41–42.

48 (Cage v rozhovoru s Davidem Shapiro, 1985), in: KOSTELANETZ (1989), str. 192.

49 (Cage v rozhovoru s Larsem Gunnarem Bodinem, 1965), in: RK: *CC*, str. 192.

50 Tato skladba dnes patří k základnímu repertoáru snad všech významných souborů bicích nástrojů.

51 Merce Cunningham: *A collaborative process between music and dance*, in: *A John Cage Reader*, str. 107–108.

52 BROWN, Carolyn: *Chances and Circumstance*. Alfred A. Knopf, New York 2007, str. 233.

53 Tamtéž, str. 150–151.

54 Tamtéž, str. 156.

55 MUMMA, Gordon: *Wie der Zirkus anfing.* in: *MusikTexte* 127, str. 57.

56 *Indeterminacy.* in: *Silence,* str. 260–274.

57 MUMMA, Gordon: *Wie der Zirkus anfing.* in: *MusikTexte* 127, str. 57.

[58] Tamtéž str. 56.

[59] John Cage: *Indeterminacy* [*Neurčenost*]. in: *Silence*, str. 271.

[60] Viz Ian Pepper: *John Cage und der Jargon des Nichts.* in: MAHNKOPF, str. 11.

[61] Erotika, hrdinství, hnus, hněv, veselost, strach, smutek a údiv. Všechny tyto emoce mají společnou tendenci ke klidu – deváté permanentní emoci (viz PRITCHETT, str. 29).

[62] Jednou mi zavolal Richard Lippold: „Mohl bys přijít na večeři a vzít s sebou *I Ging*? Odpověděl jsem, že ano. Ukázalo se, že napsal dopis adresovaný Metropolitnímu muzeu s návrhem, aby mu udělili zakázku na provedení plastiky *Slunce*. Dopis neobsahoval nic, co se týkalo výjimečnosti jeho umění, a tak váhal s odesláním, aby jim nepřipadal jako příliš troufalý. Na základě hodu mincí jsme sestavili hexagram, z jehož výroku vyplývalo dopis odeslat. Sliboval úspěch, ale doporučoval trpělivost. Za několik týdnů volal Richard Lippold, že na dopis dostal odpověď, ale zakázku nedostal, a že by mi tedy mělo být jasné, jako je již jemu, co si myslet o *I Ging*. Minul rok. Metropolitní muzeum si konečně objednalo *Slunce*. Richard Lippold se mnou ale pořád není ve věci náhodných operací zajedno. In: *Silence*, str. 66.

[63] 19. 6. 1992

[64] KOSTELANETZ (1989), str. 230.

[65] Buddhistická nauka považuje veškeré objekty za „bytosti“ lišící se schopností cítit (sentient and nonsentient beings).

[66] Ian Pepper: *John Cage und der Jargon des Nichts,* in: MAHNKOPF, str. 15.

[67] KOSTELANETZ (1970), str. 192.

[68] MICKA, Karel (překl.): *Zenové učení Huang Poa o přenosu mysli*, Práh, Praha 1993, str. 35.

[69] KOSTELANETZ (1970), str. 192.

[70] V *Lecture on Something* věnované hudbě Mortona Feldmana, který – ač mladší – byl do jisté míry Cageovi vzorem v tomto přístupu, to Cage vyjadřuje slovy: Přenesl zodpovědnost skladatele z tvoření na přijímání.

[71] In: *Silence*, str. 129.

[72] KOSTELANETZ (1989), str. 229.

[73] Viz Jaroslav Šťastný: *Hlavou proti zdi. John Cage.* in: DORŮŽKA, Petr (ed.): *Hudba na pomezí*, Panton, Praha 1991, str. 112.

[74] Viz JUNKERMANN, Charles: *“nEw/foRms of living together“: The Model of the Misicircus,* in: PERLOFF/ JUNKERMANN, str. 48.

[75] Tamtéž, str. 50.

[76] John Cage: *Muoyce*, in: *X. Writings ’79–’82*, str. 174.

[77] Viz JUNKERMANN, Charles, str. 51.

[78] D. T. Suzuki: *An Introduction to Zen Buddhism*, Rider and Company, London 1949, str. 109.

[79] JUNKERMANN, Charles, str. 51–52.

[80] JUNKERMANN, str. 55.

[81] CAGE, John: *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1969,* in: *M. Writings '67–'72,* str. 69.

[82] CHARLES, str.106.

[83] Přišel sem vlastně jen na pouhý záskok, a přestože nikdy předtím neřídil orchestr, projevil takové schopnosti, že zůstal a nakonec se mu dirigování stalo osudem.

[84] Bylo to vlastně krátce po jeho smrti (4. 3. 1948).

[85] Její překlad vyšel v New Yorku v roce 1958. (Podle Barbary Zuber: *The outcome is not foreseen – Le hasard sera notre dieu. Über John Cage und Antonin Artaud*. in: MAHNKOPF (ed.): *Mythos Cage*, str. 256.

[86] Poprvé zde působil v roce 1948 a zorganizoval zde festival hudby Erika Satieho. Tehdy se tu také seznámil s R. Buckminsterem Fullerem, jehož myšlenky na něho udělaly velký dojem.

[87] Viz popis uspořádání židlí v rozhovoru s Danielem Charlesem.

[88] CHARLES, Daniel: *For the Birds*, Marion Boyars, London 1982.

[89] Tamtéž, str. 52.

[90] ZUBER, Barbara: *The outcome is not foreseen*, str. 223.

[91] Např. v otevřeném dopise hudebnímu kritikovi Abrahamovi Skulskymu (John Cage: *More Satie*), in: *Musical America 72* (1. April 1951), str. 12, přetištěno v: Richard Kostelanetz: *John Cage*, DuMont Schauberg, Köln, 1970, str. 122 (Noch mehr über Satie).

[92] Cit. podle KOPECKÝ, Jan: *Antonin Artaud – poslední z prokletých*. Herrmann a synové, Praha 1994, str. 40.

[93] ARTAUD, Antonin: *Divadlo krutosti (Prvý manifest)*, in: Artaud: *Divadlo a jeho dvojník,* Tália-press, Bratislava 1993, str. 75.

[94] ARTAUD, Antonin: *Tretí list o jazyku*, in: Artaud: *Divadlo a jeho dvojník,* Tália-press, Bratislava 1993, str. 98.

[95] Tamtéž, str. 98.

[96] ERDMANN, Martin: *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, Phil. Diss. Universität Bonn 1993; citováno podle: Barbara Zuber: *The outcome is not foreseen ...* in: MAHNKOPF (ed.): *Mythos Cage*, str. 262.

[97] NONO, Luigi: *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute* (1960). in: STENZEL, Jürg: *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik.* Atlantis Verlag, Zürich/Freiburg i. Br. 1975, str. 36–37.

[98] Luigi Nono (1924–1987) byl marxista, člen ÚV Komunistické strany Itálie, za 2. svět. války činný v protifašistickém odboji. Jako radikální levicový intelektuál odsuzoval sovětský imperialismus a ostře vystoupil proti obsazení Československa v roce 1968. Jeho žena Nuria (dcera Arnolda Schönberga) však vypovídá, že později si Nono Cage vysoce cenil a v posledním období se jeho cageovské „estetice prázdnoty" v mnohém přibližoval.

[99] Now, I really believe and practice that a mediocre Happening will be more meaningful, more useful to us as a theatrical ocassion, than even attendance at a literary theatrical masterpiece... .

[100] KIRBY, Michael/SCHECHNER, Richard: *An interview with John Cage.* in: Tulane Drama Review 10/2 (1965), citováno podle Barbara Zuber: *The outcome is not foreseen – Le hasard sera notre dieu. Über John Cage und Antonin Artaud*. in: MAHNKOPF, str. 224.

[101] John Cage: *Die New School*, in: KOSTELANETZ (1970), str. 168.

[102] KOSTELANETZ (1970), str. 171.

[103] (I v případech zdánlivě bezstarostně vytvořených projevů: Existuje například celá řada verzí slavného „ticha" – *4'33"*. Martin Erdmann mi říkal, že v Cageově pozůstalosti našel dokonce osm verzí jinak stručné verbální partitury *Variations VIII*, v nichž Cage stále precizoval formulace prováděcích pokynů.

[104] Dopis Danielu Matejovi (New York, 19. leden 1993; přeložil Radek Tejkal).

Bibliografie:

BRENT, Jonathan; GENA Peter (ed.). *A John Cage Reader*. New York: C. F. Peters Corporation, 1982, 207 stran, ISBN 0-938856-01-4.

BROWN, Carolyn. *Chances and Circumstance.* New York: Alfred A. Knopf, 2007.

CAGE, John. More Satie. In: *Musical America 72 (1. April 1951*), str. 12, přetištěno in: Kostelanetz, Richard : *John Cage*. Köln: DuMont Schauberg, 1970, str. 122 (Noch mehr über Satie).

CAGE, John. *Silence*, Middletown, Connecticut:Wesleyan University Press, 1961.

CAGE, John. *Silence* (přeložili Jaroslav Šťastný, Matěj Kratochvíl a Radek Tejkal). Praha: Tranzit, 2010.

CAGE, John. *A Year from Monday*. Middletown, Connecticut:Wesleyan University Press, 1967, second printing 1970, ISBN 0-8195-6002-2.

CHARLES, Daniel. *For the Birds. John Cage in conversation with Daniel Charles*. Boston/London: Marion Boyars Inc., 1981, 239 stran, ISBN 0 7145 26 90 8.

KOFROŇ, Petr; SMOLKA, Martin. *Grafické partitury a koncepty*. Praha: SNH, 1996

KOPECKÝ, Jan. *Antonin Artaud – poslední z prokletých*. Praha: Herrmann a synové, 1994, 185 s.

KOSTELANETZ, Richard: *Conversing With Cage*. London/New York/Sydney: Omnibus Press, 1989, 299 stran, ISBN 0-7119-1846-5.

LÉBL, Vladimír. O mezních druzích hudby. In: *Nové cesty hudby II.* Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1970, s. 216–247.

MAIER, Thomas M. *Ausdruck der Zeit. Ein Weg zu John Cages stillem Stück 4´33"*. Saabrücken: PFAU Verlag, 2001, 198 stran, ISBN 3-89727-102-8.

MAHNKOPF, Claus-Steffen (Hg.). *Mythos Cage*. Hofheim: Wolke Verlag, 1999, 272 stran, ISBN 3-923997-87-6.

METZGER, Heinz-Klaus und Reiner Riehn (Hg.). John Cage II*,* edition text und kritik (= *MusikKonzepte*, Sonderband) 1990, 361 stran, ISBN 3-88377-315-8.

MUMMA, Gordon. Wie der Zirkus anfing. In: *MusikTexte* 127, s. 55–62.

NYMAN, Michael. *Experimental Music. Cage and beyond*, New York.

PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN Charles (ed.). *John Cage. Composed in America*. Chicag, London: University of Chicago Press, 1994, 285 stran, ISBN 0-226-66057-5.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1993, 223 stran, ISBN 0 521 41621 3.

RAUSCH, Ulrike. *Grenzgänge. Musik und bildende Kunst im New York der 50er Jahre*. Saabrücken: PFAU Verlag, 1999, 169 stran, ISBN 3-89727-066-8.

SOLOMON, Larry J. *The Sounds of Silence*, http://solomonsmusic.net/4min33se.htm

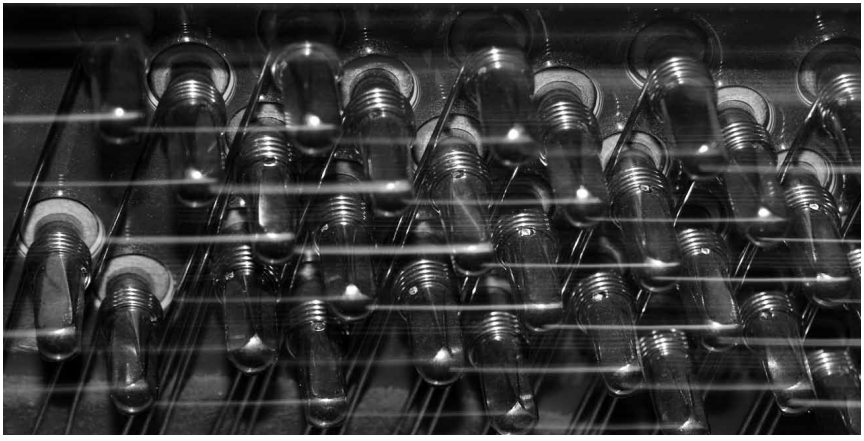
ŠŤASTNÝ, Jaroslav. Hlavou proti zdi. In: *Hudba na pomezí* (ed. Petr Dorůžka). Praha: Panton, 1991

ŠŤASTNÝ, Jaroslav. *Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera*. Brno: JAMU, 2000.

WATTS, Alan. *This Is It*. New York: Vintage Books, 1973, ISBN 0-394-71904-2.

ZUBER, Barbara. Entrüumpelung – Europeras 1&2, in: METZGER/RIEHN: *John Cage II – Musik-Konzepte* (Sonderband), edition text+kritik, München 1990.

Jaroslav Šťastný (1952) působí od roku 1999 na Katedře kompozice a dirigování Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Publikoval knihy Otázky tvůrčího myšlení u skladatelů Aloise Piňose a Romana Bergera, JAMU Brno 2000; Josef Berg a jeho Snění, JAMU, Brno 2002; Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů (spoluautoři Arnošt Parsch a Alois Piňos), JAMU, Brno 2003; Náhoda, princip, systém, řád. (spoluautoři Arnošt Parsch a Alois Piňos), JAMU, Brno 2004. Přispívá též do časopisů HisVoice a MusikTexte. Podílel se rovněž (s Matějem Kratochvílem a Radkem Tejkalem) na českém překladu knihy Johna Cage Silence (Tranzit, Praha 2010). Skladatelsky je činný pod pseudonymem Peter Graham.
(www.musica.cz/graham).



Nelineární čas v post-cageovské hudbě[1]

{ }

Iva Oplištilová

Abstract: The main focus of the study is the issue of non-teleological listening strategies for music. They are described based on a phenomenological approach from the first person perspective. Phenomenological reduction is suggested as a method of work with phenomena for which classical tools of musical theory have proven insufficient. Non-teleological compositions are related to J. T. Fraser's theory of temporalities, specifically to non-linear temporalities. The characteristic phenomena in non-linear temporalities are described as experiences, i.e. phenomenologically, as well as from the viewpoint of the material utilized, i.e. as compositional procedures. The concept of duration is explored.

Keywords: listening strategies, phenomenology, non-linear time, temporality, duration, John Cage

Úvodem vysvětlím pojmy použité v titulu mé studie.

Post-cageovská hudba: John Cage byl první, kdo se mediálně distancoval od tradice evropské vážné hudby a systematicky zkoumal možnosti, jež se mu tak předestřely.

„*…začínám slyšet ony staré zvuky – které jsem pokládal za opotřebované, za opotřebované zintelektualizováním – začínám slyšet staré zvuky jako by byly neopotřebované. Samozřejmě, že nejsou opotřebované. Dají se poslouchat stejně jako nové zvuky. Myšlení je opotřebovalo. A když o nich přestaneme přemýšlet, jsou náhle opět svěží a nové. ‚Pokud si myslíš, že jsi duch, potom se jím také staneš'. Myšlenka, že zvuky jsou opotřebeny, je opotřebila.*" (CAGE 2010: 117)

Nelineární čas: během svého studia jsem se zabývala především soudobou hudbou. Příprava k mé bakalářské práci, kde jsem zkoumala barvu zvuku coby nositele zodpovědné vazby, mě dovedla k pochybám nad nezbytností do té doby neotřesitelných požadavků na skladby. Jedním z nich byla zaměřenost, směřování k cíli. Teleologický[2] typ kompozice jsem považovala za jediný možný, aby byl uspokojivý z hlediska skladatele, interpreta a posluchače. Ovšem jsou tu například pozdní skladby Mortona Feldmana, jejichž ohromné časové rozměry jasně přesahují schopnosti naší paměti, tedy schopnosti registrovat průběh změn po dobu celé skladby, bez nichž nelze prožívat směřování a dosažení cíle. Začala jsem hledat možnost, jak se s takovou hudbou vyrovnat z hlediska hudební teorie.

Postupně vyplývaly nové a nové vlastnosti „jiné" hudby, kterou jsem z výše uvedených důvodů nazvala post-cageovskou. Většinou negovaly nějakou samozřejmou vlastnost tradiční klasicko-romantické evropské hudby. Jako nejpodstatnější se mi jeví poměr subjektivní a objektivní složky, nebo stručněji, podíl vkladu posluchače.

Hudební teorie se, alespoň u nás, vždy úzkostlivě snažila pracovat metodami exaktními, rozuměj metodami přírodních věd. Hudební analýzy spočívaly v rozboru především notového zápisu, sluchem se někdy nacházely, ale spíš ověřovaly, potvrzovaly souvislosti viditelné v notách. Ovšem soudobé skladby se takové analýze vzpírají. Skladatelé počítají s aktivní účastí posluchače, některé efekty, jevy ani jinde než v mysli a těle posluchače nenastanou. Od objektivního analytického postoje třetí osoby se stále víc přesunuje těžiště k prožívání první osobou. Tento postoj ovšem nelze srovnat s požadavkem exaktnosti, tak jak se chápe v přírodních vědách. Po jistém hledání jsem dospěla k názoru, že

požadavek exaktnosti – ovšem z pozice první osoby, je splněn fenomenologickým popisem. Fenomenologie je prvním východiskem mých úvah.

Většina skladeb s problematickou formou se nějakým způsobem vymyká poslechovým strategiím, které máme naučené z klasicko-romantické hudby. Převažuje subjektivní prožívání nad objektivním porovnáváním a nejnápadněji se mění vnímání času. Neteleologická hudba mne přivedla k možnosti existence jiného než lineárního času (ve kterém prožíváme většinu svého života). Pro své zdánlivě divoké úvahy jsem nacházela stále víc podpory u autorů vědeckých studií z různých oborů (filozofie, lingvistiky, fyziky, psychologie, psychiatrie, etnomuzikologie, antropologie atd.). Široký záběr začal po určité době nabírat hranice a objevila jsem existenci Mezinárodní společnosti pro studium času (International Society for the Study of Time), kterou založil v roce 1966 J. T. Fraser.

Fraser shrnul výsledky mezioborových konferencí, které se pravidelně konají po dobu již více než třiceti let, ve své knize *Time and Time Again* (2007). Jeho teorie temporalit se pro mne stala druhým východiskem úvah.

Stavím tedy na jedné metodě (Varelova fenomenologická redukce) a jedné teorii (Fraserova teorie temporalit). Považuji je za axiomatické, tedy jejich tvrzení a postupy nepodrobuji dalšímu zkoumání ani diskusi.

Neurofenomenologie

Tuto metodu plně rozvinul v polovině devadesátých let minulého století kognitivní neurovědec Francisco Varela. Kombinace neurověd a fenomenologie poskytla prostředek ke studiu prožívání, mysli a vědomí. Hlavní důraz je kladen na mysl závislou na formě těla (*embodied*). Zastánci **vtělesněné mysli** tvrdí, že všechny aspekty kognice, jako například myšlenky, představy, pojmy a kategorie, jsou determinovány vlastnostmi konkrétního těla. Mezi vlastnosti těla patří percepční systém a intuice, umožňující člověku se pohybovat, být aktivní v interakci s okolním prostředím a poskytující podvědomé chápání světa.

Během posledních 15 let se začala zvažovat možnost, že základnou mysli je **tělo v propojené akci**, tj. že senzoricko-motorické obvody nastavují organismus tak, aby byl v daném kontextu životaschopný. Z této perspektivy se mozek jeví jako dynamický (nikoliv syntaktický) proces reálných časových proměnných, s velkou sebe-pořádající

schopností (nikoliv mašinérie reprezentací). Tedy v tomto smyslu není mysl v hlavě, protože její kořeny sahají do těla jako celku a také do rozšířeného okolí, kde se daný organismus právě nachází.[3]

Výchozím bodem fenomenologického přístupu je neredukovatelnost mentálního obsahu. Snaží se vrátit zpět k prvotnosti lidské zkušenosti a její přímé, prožívané kvalitě. Jde o zkušenost světa, jak je prožívána v pociťované bezprostřednosti.

Fenomenologická metoda je založena na **fenomenologické redukci**.[4] S její pomocí je naivní zkušenost převedena na reflexivní. Varela (1996) popisuje její čtyři aspekty: postoj redukce, intuici, popis a výcvik. Zaujmout postoj redukce znamená odstranit předsudky, představy, filtr vnímání (vyzávorkování). Fenomenologická redukce se zaměřuje na **vznik** myšlenek. Například se snaží odhalit automatické myšlenkové vzorce, zaujmout k nim odstup a zjistit jejich zdroj. Krok intuice spočívá ve snaze připustit možnost více horizontů. Tím, že si člověk představuje různé varianty, má možnost dospět k nové fázi pochopení. Aby bylo možné zjištěné sdílet s dalšími lidmi, je třeba prožitek popsat. Varela doporučuje nejen slovní popis, ale i schematický — pomocí vhodných symbolů. Výcvikem se má dosáhnout dovednosti stabilizovat a prohloubit kapacitu redukce, intuice a popisování.

Varela v citované studii upozorňuje na nebezpečí zaměňování fenomenologické analýzy a introspekce. Obojí staví na reflexním zdvojení (já pozorující a já prožívající), ale fenomenologická redukce se nesnaží nahlédnout „dovnitř“ (to není možné), jen pozdržet tvorbu závěrů. Tak vyvstanou nové aspekty. Fenomenologická redukce se nedrží duality subjekt — objekt, hranice mezi nimi mizí **otevřením se jevu**. V hudbě se v tomto směru dostal zatím pravděpodobně nejdál Thomas Clifton (1983).

Je nutno si uvědomit, že jde o pochopení jinou cestou než zdůvodněním. Jde o nastolení takové zřetelnosti, jaká plně přesvědčí. Intuice nestojí proti uvažování a vyvozování. Fenomenologický postoj jde za oddělování subjektu od objektu, protože přijímá fakt, že nejsou oddělitelné. Vědomí je vždy spjaté s tím, co je mimo ně (Husserlovo transcendentní), vědomí je vždy vědomí ***něčeho***.

Fenomenologické zkoumání je určeno k tomu, aby je druzí ověřovali (intersubjektivně). To je možné jen za předpokladu, že lidský prožitek sleduje základní strukturální principy, které určují povahu toho, co nazýváme obsahem.

Vědomí je zde tedy chápáno jako základ, osvětlující, jak vůbec mohou vzniknout odvozené pojmy (typu subjektivní, objektivní). V tom se fenomenologie rozchází s postojem empiriků. Pojmy subjektivní — objektivní nabývají tvar v závislosti na metodě a užitém kontextu. Toto je zanedbáváno redukcionalisty a funkcionalisty – a hudebními teoretiky. Prožitek je osobní, ale ne soukromý. Neprožívá ho izolovaný subjekt v předem daném objektivním světě. Tedy je chybné proti sobě stavět 1. a 3. osobu (kdo je 3. osoba?). Místo toho Varela považuje za relevantní otázku, zda je popis založen na jasné metodologii, která vede ke sdílenému ověření a poznání. Nejde o metodu postavenou proti objektivismu, ale o formu jeho rozšíření.

Zvládnutí fenomenologické redukce vede ke zrušení normy: co je „normální prožitek". Tato změna postoje je možná ovšem jen pokud se změní i styl a hodnoty výzkumu. Varelovy požadavky přenáším na pole hudební teorie. Navrhuji použít pro zkoumání problematiky nelineárních temporalit fenomenologický popis v kombinaci s rozborem kompozičních prostředků, kterými se popisovaných jevů dosáhne.

Fraserovy temporality

Podle Frasera (coby popularizátora výsledků Mezinárodní společnosti pro studium času) není čas neměnný (2007). Vyvíjí se v souvislosti se stále vzrůstající komplexností světa. Fraser rozlišuje pět temporálních úrovní – zkráceně **temporalit**. Jsou stabilní a tvoří hierarchii vnořených úrovní (*nested hierarchy*). To znamená, že každá vyšší úroveň si zachovává i všechny vlastnosti úrovní nižších. V pořadí od nejnižší do nejvyšší jsou to atemporalita, prototemporalita, eotemporalita, biotemporalita, a nootemporalita. V přírodě se vyskytují různě složité formy řádu a co do míry své složitosti se navzájem liší skokem. Jevy v přírodě tak vytvářejí zřetelně odlišné, stabilní úrovně, které opět tvoří hierarchii vnořených úrovní. Liší se nejen složitostí, ale i uspořádáním a typem relativní nezávislosti prvků. Jednotlivým úrovním komplexnosti v přírodě lze přiřadit úrovně temporální[5].

Pro představu charakteru jednotlivých temporalit výborně poslouží metafora šípu.

V **atemporalitě** je vazba mezi prvky velice slabá. Prvky buď existují zároveň nebo ne. Nelze tedy uvažovat jakoukoli kauzalitu. Je to vlastně (prvotní) chaos, prostor bez času. Obraz šípu ještě nedává smysl, metaforou je nepopsaný list papíru.

Prototemporalita je o stupeň uspořádanější. Pro dvojice událostí lze uvažovat v pojmech před a po. Souvislost prvků v rámci celku sice ještě zvažovat nelze, ale dá se vyjadřovat pravděpodobnost jejich výskytu na dané časové pozici. Odpovídajícím obrazem jsou zlomky těla šípu.

Eotemporalitu si již můžeme představit lépe, existuje v ní čas, se kterým pracují fyzikové. Tento čas je ovšem zvratný, bez směru, newtonovský, měřitelný. Prvky jsou svázány deterministickou kauzalitou. Existuje zde již kontinuita, ale nezaměřená. Metaforou této temporality je plné tělo šípu, ovšem bez hrotu.

Biotemporalita nastupuje s živým organismem. Ten je natolik složitý, že udržení všech cyklů musí být koordinováno novým způsobem – vzniká „teď", přítomný okamžik. Díky tomu dávají smysl i pojmy minulost a budoucnost. Ovšem pouze krátkého dosahu; souvisí s intencionalitou jednání, které vede k uspokojení jen základních potřeb organismu, aby přežil. Čas je již nezvratný, jednosměrný. V této temporalitě již má kontinuita směr, odpovídá jí šíp s hrotem, ale ne zcela jasným.

Poslední uvažovaná temporalita, **nootemporalita**, je vlastní jen lidem. Nastupuje s jasným vědomím sebe. Intencionalita lidského konání je delší, díky symbolickým reprezentacím (myšlení). Novou kvalitou, která vstupuje do hry, je svobodná volba, vůle, záměr. Obraz šípu je zřetelný, kontinuita má jasný směr. Pro úplnost uvádím i **sociotemporalitu**, kde přesahuje intencionalita délku života jedince.

Uvedené charakteristiky shrnuje Tabulka 1:

temporalita	vztahy mezi událostmi	kauzalita	šíp
a-	koexistence zároveň ano/ne	nelze	
proto-	před-po (pro dvojice událostí)	pravděpodobnost	- – - – fragmentace
eo-	fyzikální t bez směru newtonovský, měřitelný, zvratný	determinismus	———— bez hrotu kontinuita bez směru
bio-	má TEĎ přítomnost[6] nezvratnost, jednosměrnost	intencionalita krátkodobá	šíp s nejasným hrotem (nejasný začátek a konec) kontinuita se směrem
noo-	jasné teď, vědomí sebe jen lidé	intencionalita dlouhodobá až ~ symbolické reprezentace	zřetelný šíp jasný začátek a konec kontinuita se směrem, ale ovlivněná svobodnou vůlí – záměrem
socio-		intencionalita přesahující délku života jedince	

Tabulka 1: Charakteristika Fraserových temporalit

Princip rozšířeného *umweltu*

Důležitým pojmem pro další úvahy je ***umwelt***. Podle Jakoba von Uexkülla a Thomase A. Sebeoka je *umwelt* (v němčině „prostředí" nebo „okolní svět", v češtině nejlépe Patočkovo „osvětí") ta část prostředí, která obklopuje organismus, dává mu smysl a má dopad na daný živočišný druh. Její význam se mění v závislosti na operačním nastavení organismu v daném momentě[7], na jeho receptorech a orgánech, kterými působí na své prostředí. Podle toho reaguje jen na určité podněty a provádí jen omezené akce. Fraser (a Michon) vychází z tohoto pojmu a pracuje s tzv. rozšířeným principem *umweltu*, který vyjadřuje vztahy mezi stabilními integrativními úrovněmi v přírodě a mezi úrovněmi temporality. Rozšíření spočívá v aplikaci nejen na organismy, ale i na vědomosti. Tento princip zachycuje skutečnost, že každý jev vyžaduje vždy vlastní oblast, kde se dá chápat, a mimo ni není vhodné se jím zabývat.

V současné době byla v diskusích o metateoretických základech psychologie přiznána nutnost osvětlit, co přesně pozorovatel pozorovanému systému přisuzuje. Zde se konečně dostávám k souvislosti s hudební teorií. V klasicko-romantické hudbě silně převládá sdílené, objektivně (symboly) zachytitelné dění nad subjektivním. Podle mého názoru hudba, kterou se chci ve své práci zabývat, naopak natolik počítá s aktivním subjektem, že jeho roli již nelze zanedbávat (což se, často vědomě, dělo v hudebně-teoretických studiích klasicko-romantické hudby). Klasická evropská hudba staví na objektivně postižitelných kvalitách diskrétních tónů — na jejich výšce, délce, intenzitě. Skladatel provádí operace na těchto „vnějších" vlastnostech tónu. Dění v těchto dimenzích má zhruba stejný dopad na všechny posluchače, kteří v dané kultuře vyrostli. Probíhá v rovině symbolických reprezentací. Prožitky jednotlivých posluchačů se samozřejmě liší, ale ne diametrálně. Hudba, kterou jsem si pracovně nazvala post-cageovskou, ovšem pracuje přímo s percepcí, s „vnitřními" vlastnostmi, které zvuku (již nejen tónům) dá až posluchač sám. Proto je podle mne nemožné, snažit se zachytit jevy, které zde nastávají, stávajícími hudebně teoretickými nástroji.

Podle Frasera i Michona se dají temporality sledovat i ve struktuře mysli – jako její „vrstvy". Ovšem tyto vrstvy jsou propojené a vzájemně se ovlivňující, opět jde o hierarchii do sebe zanořených úrovní. Reprezentace jakékoli události závisí na tom, jak rozumíme celému kontextu a jak rozsáhlý je náš *umwelt*. Interpretace je pak chápána jako souhrn pravidel fungujících jako filtr, ale filtr aktivní, který se sám uspořádává tak, jak se mění požadavky prostředí, a podle osobní historie organismu. Výběr temporality závisí na té charakteristice situace, která pozorovatele nejvíc zaujme. Jinými slovy — na jeho schopnosti nebo ochotě zaujmout vůči události specifický intencionální postoj. Ještě jinak — rozeznat určitý rozšířený *umwelt*.

V dosavadním textu jsem uvedla klíčová tvrzení, na kterých stavím. Podle mne tkví mnohé nepochopení soudobé hudby ze strany posluchačů v jejich nevhodných poslechových strategiích, v nesprávných očekáváních vyplývajících z nesprávně nastavené temporality. V dalším textu se pokusím nastínit, jaké temporality se mohou v hudbě objevit, jejich nejcharakterističtější projevy a také vyplývající (nutné?) vlastnosti kontextu.

Projevy temporalit v hudbě

První články, ve kterých jsem se setkala s termínem **nelineární čas**, byly od Jonathana D. Kramera (např. KRAMER 1981). Později jsem zjistila, že i on patří mezi účastníky konferencí Mezinárodní společnosti pro studium času, ale na rozdíl od Michona nepřejímá plně Fraserovu terminologii. Proto je následující výčet jen pokusem skloubit zdroje, protože především rozlišení atemporality a eotemporality považuji za obtížné.

Pro **atemporalitu** je charakteristická ztráta orientace. Posluchač nedokáže rozlišit víc, než zda je mu skladba příjemná nebo není, což plně závisí na momentálním obsahu jeho mysli. Chaos ovšem může navodit i paniku. Jde o enormně roztažený přítomný okamžik, jehož začátek i konec zanechá tak nepatrnou stopu, že ticho (nebo zvuky okolí či vnitřní představy posluchače) převáží a trvání skladby je nevyhraněné. Jinak řečeno — cykly vnímané v průběhu skladby se stále zvětšují, až splynou s cykly prostředí posluchače.

Prototemporalita se projevuje jako sled fragmentů. Kramer zavádí termín **momentový čas** (KRAMER 1981: 546) – analogicky ke Stockhausenově momentové formě. Začátek i konec jsou opět nevyhraněné, skladba sice začne, ale tak, jako by běžela i před tím, a stejně i končí. Jednotlivé momenty nejsou nijak propojeny. Podle Kramera je jejich hlavní vlastností soběstačnost (*self-containment*). Moment může být i procesem, který dojde cíle, ale musí být dokončen v rámci tohoto momentu. Spíš jde ale o stáze než o procesy.

Jako extrémní případ momentového času uvádí Kramer mobilní formu, kde se díly skladby mohou řadit jakkoli. Dokonce zvažuje, zda se dá hovořit o formě skladby psané v momentovém času, a tvrdí, že ano; spočívá v poměrech a/nebo pořadí sledů momentů (KRAMER 1981 : 549).

O úroveň výš je **eotemporalita**. V té probíhají skladby kontinuální, ale nesměřující k nějakému cíli. Vzniká zvukový objekt, statický, zvukově hmotný. V tom spatřuji rozdíl oproti atemporalitě. Kramer používá pro popis tohoto jevu termín **vertikální čas**. Cykličnost převáží nad novostí informací v čase – vstupem do vertikálního času skladby posluchač pochopí její hranice a „tvar“.

Většinou posloucháme teleologicky (návyk z tonální hudby), ve skladbě hledáme i do hudby promítáme implikaci a progresi, i když víme, že se tak daná skladba poslouchat nemá. Nahromadíme postupně možné implikace, ale logicky očekávané se

neobjevuje. Posluchač přetížený nesplněnými očekáváními má dvě možnosti. Buď se vzdát očekávání a vstoupit do vertikálního času kompozice (kde implikace, očekávání, příčina, následek, předvětí ani závětí neexistují), nebo propadnout nudě. Forma sestává ze vztahů mezi stále přítomnými vrstvami hustého zvuku, zatímco forma v lineární hudbě sestává ze vztahů mezi následnými událostmi. Většinou jde o hustotu na základě komplikovaných polyrytmů nebo vrstvených patternů.

Jiným typem vertikální skladby je zvukový objekt pracující spíše s barvou. Zde bych ráda odkázala na zajímavé články Makise Solomose (1998) a Pierra Truchota (2006), kde je velice podrobně pojednáván problém prostoru a času v hudbě. Kramer přirovnává poslech takové vertikální skladby k prohlížení sochy.

Uvedené temporality jsou nelineární. Skladby v nich psané se samozřejmě dají poslouchat i lineárním poslechem. Dokonce se mu posluchač ani nevyhne, pokud skladbu dobře zná, zvlášť když opakovaně poslouchá záznam a ne živé provedení. Prožitek nelineárního času závisí na zkušenosti. Kdo nepřistoupí na hru, má méně voleb. Poslech v nelineárních temporalitách je dovednost, které se lze naučit.

Stejně jako existuje polystylovost v kompozici, v postmoderní době tak oblíbená, existuje také možnost klást vedle/nad sebe různé temporality. Nejde o postup, který by byl skladatelům před 20. stoletím neznámý (například Scarlattiho sonáty), ale používali ho jen na velice malých plochách, spíš jako ozvláštňující prostředek ve skladbách lineárních. Dřív byla linearita kontextem, dnes je jen jednou z alternativ.

V závěru své studie Kramer přiznává, že kategorizace na vysvětlení temporalit soudobé hudby nestačí, je nutné v každém jednotlivém případě vycházet z percepce a posoudit, kdy probíhá která, protože většina skladeb je kombinuje. Problém, na nějž Kramer upozorňuje, lze podle mne velice dobře vysvětlit vnořenou hierarchií temporalit v mysli, jak ji chápe Michon. Žádnou nelineární temporalitu nevnímáme jako čistou. Při poslechu běží lineární čas vždy ve dvojím smyslu: posluchač v něm žije a zvukový proud (včetně tich) v něm plynule teče. Ovšem kromě lineárního času může posluchač prožívat ještě navíc temporalitu nelineární. Jde-li o vnořenou hierarchii temporalit v mysli, lineární je vždy aktivní, ale může být překryta jinou, na kterou se zaměří pozornost.

Z předchozích úvah pro mne jako hudebního teoretika vyplývá, že do analýzy soudobé skladby je nutné přidat nový (první?) krok – rozhodnout, v jakých temporalitách

skladba probíhá a podle toho vybrat vhodné prostředky k jejímu pochopení (nebo spíš se vyvarovat prostředků nevhodných). Zvolit správný rozšířený *umwelt* v Michonově pojetí. Tedy je-li to nutné, vzdát se popisu z pozice 3. osoby (kde je oporou notace) a přejít do popisu v 1. osobě (východiskem je percepce). Temporality soudobé hudby se blíží vnitřním myšlenkovým procesům člověka, které jsou často nelineární.

Fenomenologický popis jednotlivých temporalit

V popisu budu používat několik pojmů, které považuji za vhodné upřesnit.

Percepce je popisována pomocí Husserlových pojmů. **Retence** a **protence** jsou momenty „teď", které nejsou nikdy čistě bodové, ale zahrnují v sobě to, co bezprostředně minulo (retence) a co bezprostředně očekáváme (protence). Je důležité retenci odlišit od vzpomínky, která je něco zcela uplynulého a pak znovu vyvolaného, a podobně protenci od očekávání, což je zaměření na něco vzdálenějšího, co v aktuálním teď není nijak přítomno. Podle množství zadržené retence se dá hovořit o určité **tloušťce teď** (přítomného okamžiku).

Hudební dění je popisováno pomocí tří základních vrstev: hudební popředí jako nejdrobnější dění, střední vrstva jako rovina menších celků (motivy, polověty, drobné věty) a hudební pozadí jako kontext, řád. Toto dělení úzce souvisí s typy paměti — operační, krátkodobou a dlouhodobou.

Lineární temporalita (bio-, nootemporalita):

- hudební popředí: ostře vymezené úzké teď, pravidelně se posunující „okénko", sled zanikajících a nově příchozích vjemů probíhá plynule, ve stále stejném tempu, pozornost na ně vlastně není zaměřena
- střední vrstva: delší přítomný okamžik, opakování a podobnosti jsou ukládány do paměti a stále porovnávány
- hudební pozadí: mimočasové – z registrovaných vztahů vzniká očekávání, jeho splnění nebo nesplnění je stále vyhodnocováno, následně je „obarvováno" prožívání střední vrstvy a popředí, základem je zaměření na cíl
- obr.: biotemporalita se od nootemporality liší menším počtem navázaných retenčních a protenčních vjemů.

Rozšířené teď (eo- nebo atemporalita):

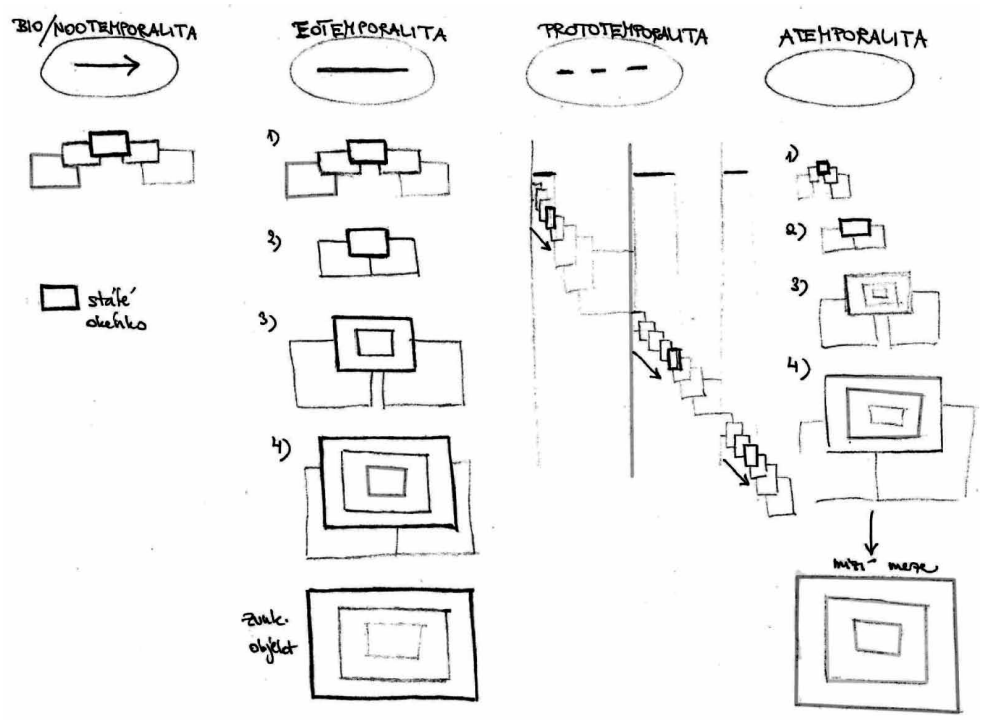
- popředí: určitou dobu důležité, průběh jako v lineární temporalitě, postupně ubývá na důležitosti, ale stále běží
- střední vrstva: registrováno málo změn, po určité době přestanou být vztahy vnímány jako jednotlivě důležité, spíš jako stálé součásti trvajícího dění
- pozadí: postupně převládne coby objekt, vlastně neměnný, protože změny nejsou podstatné → zastavení „okénka“, a i když zároveň probíhá protence a retence, tak nemizí, spíš se nabaluje, pohled je obohacován o nové a nové aspekty
- podle poměru vědomí hranic objektu jde o eotemporalitu (stále pevnější objekt) nebo atemporalitu (na pomezí transu – hranice objektu postupně mizí, až objekt (i subjekt) splyne s okolím.
- Obr.: eotemporalita začne jako bio/nootemporalita, ale po určité době nastává fáze 2) zastavení okénka, ve fázi 3) se okénka přítomného okamžiku, retence i protence zvětšují, ale ve třetí dimenzi (nabalování), až ve fázi 4) dosáhne okénko mezí daného hude bního objektu

  atemporalita probíhá jako eotemporalita s tím rozdílem, že od fáze 3) se okénka nejen zvětšují, ale i slábnou jejich meze, až splyne hudební objekt s okolním zvukovým prostředím, až *umweltem* posluchače.

Fragmentace (momentový čas – prototemporalita)

- popředí: podstatné, ostrá teď s navázanou protencí a retencí, díky kontrastním předělům (šoky nebo naopak ticha) retence přerušena a protencí k novému teď vznikají ostrůvky souvislostí
- střední vrstva: ostrůvky souvislostí
- pozadí: problematické, buď se jím stane ticho, nebo si posluchač vytvoří několik vrstev, mezi nimiž přepíná.
- Obr.: přerušovaná čára znázorňuje oddělené tři fragmenty (momenty) hudebního dění, zlom — začátek nového fragmentu — nastavuje situaci bez retence (podobnou začátku skladby).

Pro ilustraci přikládám nákres popsaného vnímání (obr. 1). Biotemporalita a prototemporalita jsou zakresleny v čase (zleva doprava), eotemporalita a atemporalita v druhém kroku vyžadují od čtenáře představu třetího rozměru, kolmého na plochu nákresu. Nejvýraznější okénko znázorňuje přítomný okamžik, ostatní jsou retenční nebo protenční vjemy, lišící se v síle vlivu.



Obr. 1: Ilustrace k fenomenologickému popisu temporalit. Bio/nootemporalita a prototemporalita probíhají zleva doprava, eo- a atemporalitu je od kroku 2) nutno číst v 3D (tvar trychtýře).

Kompoziční postupy

I když není pojem *temporalita* běžně používán, mnozí skladatelé nebo analytici *temporality* často popisují (hlavně ty nelineární) zároveň s popisem kompozičních postupů, jakými jich lze dosáhnout.

Například Timothy Koozin (1993) uvádí v rozboru Messiaenových skladeb jeho prostředky, jakými navozuje stázi – u Messiaena metaforu věčnosti. Jsou to všechny rytmické, ale i melodické tvary, které jsou omezeně hierarchické[8]. Tedy izorytmy, nonretrográdní rytmy a symetrické výběry výšek – mody omezených transpozic, především celotónový a osmitónový modus (1212). Jejich používání stírá možnost rozeznat začátky a konce, směřování. Rytmy s přidanými hodnotami, izorytmické cykly a další rytmicko-číselné prostředky Messiaen chápe jako prostředky osvobození se od kauzálních svazků, které tradičně spojují rytmické procesy se strukturami výše. Opouštění kauzality souvisí s opouštěním lineární temporality.

Při dostatečně dlouhém opakování jakéhokoli patternu se dosáhne atemporality nebo eotemporality (Reich, Rzewski, Glass). Zastavený čas (tentokrát prototemporalita) podrytím kontinuity nastává i při rychlé segmentaci (La MonteYoung). V našem hudebně teoretickém prostředí pro tyto jevy zavádí prof. Tichý (2002) a doc. Vlastislav Matoušek (2004) termín „třetí čas“.

Zajímavé jsou úvahy o čase Gérarda Griseyho. Ve svém článku *Tempus ex machina* (1987), v oddílu *Paměť a eroze*, konstatuje dva možné způsoby kompozice s ohledem na vnímání času posluchačem. Jeden se opírá o operační paměť, kde je základním principem emanace, posluchač si buduje případnou hierarchii v mysli zdola nahoru. Druhý postup staví na kognitivní paměti, která chápe celek a priori a skrze něj jednotlivé detaily, shora dolů[9]. Grisey se zamýšlí nad tím, co může skladatel použít proti zkreslení zvuku v (kognitivní) paměti. Uvádí čtyři prostředky: opakování, práci s mírou nápadnosti, „nulovou“ změnu v procesu a využití začátku a konce, tedy bodů setkání běžného času s hudebním jako strategických bodů paměti. Opakováním se v paměti upevňuje tvar, který jinak přirozeně slábne až mizí, případně časem podléhá postupné deformaci. Nápadná událost zanechává v paměti dlouhodobou stopu, mění se (zkracují se) subjektivní časové intervaly k ní vztažené. Na tom spočívá role kontrastů v hudbě. Velmi pomalá změna, která je za hranicí schopnosti posluchače rozlišovat a postřehnout ji, vede

ke „ztrátě paměti“. Posluchač přestává být schopen předvídat (podle Griseyho „*se stupeň předslyšitelnosti blíží nekonečnu*“). Nepostřehnutelný začátek a konec skladby také mění percepční nastavení posluchače.

Na jiném místě Grisey dokonce přímo hovoří o práci s více temporalitami v jedné skladbě, jen používá jiná slova – předvídá do budoucna kompozice, jejichž „*struktury již nebudou vázány na jediný typ percepce*“ (1987 : 268).

Dva typy změn

Sledované jevy úzce souvisejí s popisem změn, které v toku hudební skladby probíhají. Jeff Pressing (1993) vymezil dva zásadně odlišné typy změn. Vyšel z analogie v přírodních vědách. Jde o pohyb buď v makro- nebo v mikroúrovni. První nastává, když základní částice podlehnou pohybu a přeuspořádání, takovou změnu nazval **změnou přeřazením** (*rearrangement change*). V druhém případě jde o **změnu jen určitého parametru,** vlastnosti (*attribute change*).

V hudbě se dá posuzovat typ změny, ke které dojde, až v závislosti na kontextu. Přesněji na tom, co se rozhodneme pokládat za „základní částici“. Při analýze z notového zápisu se za neměnné zvukové objekty většinou považují tóny, někdy i opakovaně se objevující zvukové komplexy. Čas je pak vyjádřen pohybem nebo změnou jejich pozice. Takové změny jsou v partituře zřejmé. Méně často může i změna tónu v rámci souzvuku nebo melodie být vnímána jako změna v atributu a analytik tento fakt může nebo nemusí zachytit.

Mikrovariace parametrů tónů (agogická práce s časem, výběr barvy, nasazení tónu, poměry hlasů, vrstev apod.) v klasické evropské hudbě většinou již skladatel nenotuje, nechává na interpretovi, jak s nimi bude pracovat. To záleží částečně na jeho citu a částečně se cit pro tyto nuance předává z učitele na žáka v osobním kontaktu, čímž jsou zachovávány určité tradice v rámci stylu. Přitom změny v mikroúrovni významně ovlivňují hudební efekt. Soudobí skladatelé vstupují naopak často i do této domény, a dokonce opouštějí rovinu makro-, rovinu uspořádávání tónů. Snaží se mikrozměny zapsat. Jde o hudbu, kde nefigurují tolik diskrétní základní jednotky, ale spíš soustavná změna a tok v parametrech zvuků. Tehdy je čas vyjádřen parametrickou změnou kvality zvuku. Oba póly jsou ve skladbách samozřejmě většinou kombinovány.

Vyjdeme-li z tvrzení, že čas si uvědomujeme jen díky své mysli, jeho pojetí staví na prožitku změny – smyslové, nebo jiné. Čas je tedy důsledkem inference. Rozdíly subjektivního (hudebního) a objektivního (fyzikálního) času tedy spočívají v základních časových prožitcích, které lze přesně popsat jedině z pozice 1. osoby, fenomenologicky. Pressing uvádí jako základní časové prožitky simultaneitu, sled, subjektivní přítomnost a trvání. Vrátíme-li se k popisu jednotlivých temporalit, je zřejmé, že právě tyto prožitky jsou pro různé temporality různé, především díky odlišnému vnímání přítomného okamžiku, teď. Vše je vázáno na typ změn, rovinu, ve které probíhají.

V Tabulce 2 stavím vedle sebe Pressingovu stupnici časových rozměrů; Fraserovy cykly a Havlovy vrstvy prožívání času v závislosti na měřítku objektivního času (HAVEL 2006 : 170-171).

Pressingova data dobře ilustrují, jak ohromné je rozmezí, v němž mohou probíhat změny, na které je posluchač schopen reagovat, tedy které se mohou stát kompozičními nástroji. Je diskutabilní, nakolik je vhodné zařazovat úroveň jedné vlny, ale vezmeme-li intuici jako podvědomé zpracovávání všech vstupujících dat, z nichž jen zlomek je pak dál přístupný zpracování ve vědomí, není vyloučeno, že i tato úroveň do úvah patří. Rovina jednoho tónu by měla být podle Pressingova výkladu hraniční rovinou mezi změnou přeřazením a změnou parametru.

Zde se dostávám k problému **zorného úhlu**. Je zřejmé, že posluchač zaměřený na vnímání změn parametrů zvuků nemůže zároveň vnímat také změny v rovině velkých dílů skladby. Má možnost jedině oscilovat mezi dvěma přístupy, což je již dávno známý fakt. V české terminologii se používá pojem pozorovacího versus prožívacího zaměření, jak je prosadil Otakar Zich. Ovšem oscilace ruší, proto skladatelé pravděpodobněji přizpůsobí používané prostředky možnému zornému úhlu pozorovatele. Opět vyvstává dualita hudby zaměřené spíše na změny v parametrech zvuku a hudby pracující se změnami přeřazením. Hraniční se jeví jednotlivé tóny v délce tisícin nebo setin sekundy.

Ivan Havel se ve své studii věnuje hraničnímu prožívání a analyzuje hranice jednotlivých modalit. Jednou z modalit je smysl pro čas a trvání, neboli temporalita (vedle smyslu pro prostor, pro strukturu scény, pro zápletku, pro působení, pro aktéra atd.). Rozlišuje perspektivu 1. osoby (ta odpovídá fenomenologickému popisu) a 3. osoby (ve vědě, pozorování). Rozlišuje prožívání jako krátkodobé a zkušenost jako dlouhodobou. Buď

prožívá JÁ, nebo je subjektem situace ON. Obojí jsou nedosažitelné póly, vždy subjekt osciluje mezi nimi. Havel vyslovuje ale hypotézu, že v momentech hraničního prožívání se tyto dvě perspektivy sbližují. Takovou situaci nazývá liminální, nastává v blízkosti horizontu nějaké modality, na horizontu vědomého prožitku. Horizontem je prožívání časových úseků v řádu desítek ms.

Ze srovnávací tabulky je zřejmá shoda údajů týkající se přechodu od změny v atributu na změnu přeřazením (Pressing) nebo z jiného pohledu – přechod od subjektu 3. osoby do subjektu 1. osoby (Havel). Má to ovšem háček: Havel přiřazuje subjekt 3. osoby mikroúrovni a subjekt 1. osoby makroúrovni.

Proč došlo k rozporu? Havel předpokládá v obou případech vědomé zacházení s daty. V hudbě jsou příchozí data zpracovávána vždy zároveň jak intuicí, tak intelektem. Také jsme zvyklí si tvořit v mysli hierarchie a přeskakovat v jejich rovinách. Vědomí se zaměřuje na určitou rovinu, tam analyzuje, a zbytek „pod“ touto úrovní je ponechán intuitivnímu sledování a podvědomé analýze. Tedy rovina změny v atributu je v hudebním slova smyslu nepřístupná analytické mysli (nejsme schopni rozlišovat vědomě tvary, grupovat a postřehnout transformace tohoto typu), ale intuitivně změny sledujeme. To je doména, která se dá (v přírodních vědách) analyzovat z perspektivy 3. osoby, ale fenomenologicky popisovat jen z pozice 1. osoby. Havel se zabývá výhradně epizodickými situacemi – definuje je jako elementární prožitkové situace. V hudbě je slovo elementární ošemetné – závisí na tom, kterou hierarchickou úroveň máme v daném momentě na mysli. Pozměnila bych tedy Havlovo tvrzení v tom smyslu, že oblast liminálního prožitku je tím, co se týká lidských schopností — jde o mez vědomého rozlišování. Nemohu jít pod tuto mez analyticky v 1. osobě, ale v závislosti na stavu mysli mohu naopak posouvat svou „neschopnost“ zpět k větším celkům, posunovat mez – což se děje při vstupu do nižších temporalit.

Navrhuji tedy pro hudební teorii, aby používala fenomenologii právě tam, kde nemůže používat analýzu diskrétních prvků, protože, i když nejsou změny v atributu zachytitelné analytickou myslí 1. osoby, na gesta, kterými se projevují a která nesou význam, reagujeme.

Tabulka 2: Srovnání Pressingovy stupnice časových rozměrů, Fraserových cyklů a Havlových vrstev prožívání času.

Pressing				Fraser		Havel		
JEV	**ZMĚNA**	**ČASOVÉ ROZMEZÍ**	**FREKVENČNÍ ROZMEZÍ**	**BIOLOGICKÉ CYKLY**	**FREKVENČNÍ ÚROVEŇ**	**VRSTVY PROŽÍVÁNÍ ČASU**	**MĚŘÍTKO OBJEKTIVNÍHO ČASU**	**PERSPEKTIVA**
				ultrafialové záření – kůže	10 16 Hz	fyzikální	mikrosekundy →	3. osoby
				světlo – sítnice	10 15 Hz			
jedna vlna	v parametru	0,00005- 0,05 s	20-20 000 Hz	tepelné záření	10 4 Hz	subliminální (neuronální, fyziologické, neuvědomované)	ms → mikrosekundy	
náběhová složka obálky		0,0005-10 s	0,1-2 000 Hz					
jeden tón		0,001-10 s	0,1-1 000 Hz			liminální	10 ms	přechodná
tvoření rovného tónu	přeřazením	0,05-10 s	0,1-20 Hz					1. osoby
vibrato/tremolo		0,1-0,5 s	2-10 Hz					
tempo/puls		0,1-5 s	0,2-10 Hz					
motiv		0,5-5 s	0,2-2 Hz	rytmický vzorec	s	supraliminální čas (narativní) = přítomný moment = TEĎ vždy s polaritou re/protence i když bez extenze	1-10 s	
hudební fráze		3-30 s	0,03-0,3 Hz					
melodie		5-100 s	0,01-0,2 Hz	melodie	mnoho s			
věta		30-1 000 s	0,001-0,03 Hz					
skladba		30-30 000 s	0,00003-0,03 Hz	skladba	hodiny			
				denní rytmy (24 hod)	10 -5 Hz	autobiografický čas	léta, dny…	
				měsíční a roční cykly	10 -7 Hz			

Na tomto místě považuji za vhodné upřesnit, co chápu pod pojmem hudební analýza a kde pociťuji její omezení. Analýza — rozbor, rozklad. Součástí hudební analýzy je většinou i nějaké schematické zachycení souvislostí pomocí symbolů, zastupujících zvuky a vztahy mezi nimi. Slovně jsou popisovány spíše procesy, možná i vztahy mezi vymezenými prvky, ale prvky samy by měly být přesně rozlišitelné a zachytitelné symboly.

Změna v atributu je
- zachytitelná v podobě průběhu akustické vlny
- vnímatelná jen celistvě jako barva
  - (percepčně vědomě neanalyzuji parametry zvuku)
  - nedokážu se zaměřit na aktivní parametr
  - kognitivní vědci vypracovávají percepční mapy, ale na základě slovních výpovědí.

Změna přeřazením je
- zachytitelná notací
- mohu ji vnímat celistvě (akordy jako barvy, změna tóniny jako posun nálady)
- mohu ji vnímat ale i analyticky
  - rozklad při poslechu v podstatě odpovídá notaci
  - mohu se zaměřit na aktivní prvek (agens).

Analytický poslech je aktivní, vyžaduje cvik. Ale podle mne nemůžeme ani cvikem překonat hranici tónu. Existují jedinci, kteří dokáží překonat hranici fundamentál – alikvot, ale tato poslechová strategie je velice únavná a tak ojedinělá, že ji neuvažuji jako relevantní.

Z uvedeného vyplývá, že fenomenologický popis lze použít na úrovni jakékoli změny, i tam, kde lze zároveň používat analýzu diskrétních prvků. Naproti tomu při fenomenologickém popisu prožitku ze změny atributu nemohu analyzovat – co budou ty prvky, na které dění rozložím? Analyzovaná struktura jsou zvuky, a ty umíme rozložit jen jako vlny v čase, ovšem naše percepce neprobíhá v matici frekvence × intenzita × čas. Nebudu schopna najít nějaký izomorfismus mezi strukturou popisovaného prožitku a strukturou zvuku. Když, tak velmi nepřesný.

Navíc plynulá změna (u změny v atributu častá) se vzpírá segmentaci. Analýza takové změny může být zase jen slovní popis procesu, na jehož aktivní parametr se nedokážu zaměřit, jen na srovnání začátku a konce určitého časového segmentu – nebo na průběh akustické vlny. Mohu najít dva póly = dvě slova, odkud kam změna probíhala (sémantickým diferenciálem), ale tato cesta výzkum podle mne příliš redukuje a je závislá na kontextu (hudebním, jazykovém, osobním, kulturním atd.). Použitelnost analýzy souvislostí mezi diskrétními prvky je omezena našimi percepčními mezemi. Fenomenologický popis coby zachycování celistvého vjemu, prožitku, na tuto hranici nenarazí.

Rozpor mezi mým a Havlovým pohledem přesně poukazuje na problém hudby – analýza prvků na mikroúrovni nás vede pryč OD toho, co hudba je. V soudobé hudbě, která na změně atributu staví, byla překročena hranice, kde se stala dosud skrývaná hudebně-teoretická zanedbávání zřetelnými a netolerovatelnými. Při redukci a abstrakci je nutné brát v potaz citlivost daného kontextu.

Sled?

Oscilace mezi perspektivou první a třetí osoby a nejasná pozice na ose trvání ↔ sled vede ke zdánlivě paradoxním prožitkům. Ve své studii *Ke srovnání intuitivního a vědeckého popisu hudby* uvádí Thomas Clifton (1975 : 96–105) dva jevy velice časté v soudobé hudbě. Nazval je pohybující se trvání a statický sled. Oba se vztahují spíš na trvání významu nějaké hudební události než na akustické trvání podle zápisu v notových hodnotách a oba vycházejí z prožitku dvou a více rytmických úrovní.

Vjem **pohybujícího se trvání** vzniká díky tvarům, které se pohybují jako celky. Zároveň je ale prožíváno i jejich setrvávání. Změny polohy, například šestnáctiny v průběhu sledu (kurthovská představa melodie jako pohybu jednoho tónu), jsou slyšeny jako jeden zvuk nebo variace dlouhého zvuku. Rozeznávání tohoto jevu napomáhá cirkularita hudebního dění nebo introspekce posluchače. Pravděpodobně dochází k situaci, kdy se nakloní střední vrstva k posluchači, popředí je jí pohlceno. To vysvětluje, proč někdy skladatel použije pro dosažení pocitu tichosti raději nakomponovanou pasáž *pp* než sled pomlk.

Naopak **statický sled** postupně vymaže nejen rozlišování, ale vůbec myšlenku rytmických úrovní a nastane prostá „přítomnost“, stav zvuku, který se zdánlivě nepohybuje,

ale dost spokojeně se nechá nahradit dalším zvukem. Statický sled není nikdy absolutně statický, „protože ani prostý držený tón se nechová jako barva na zdi – je stále ve stavu stávání se (ne bytí)“. V obou případech jde o prožitek mezi trváním a rytmem.

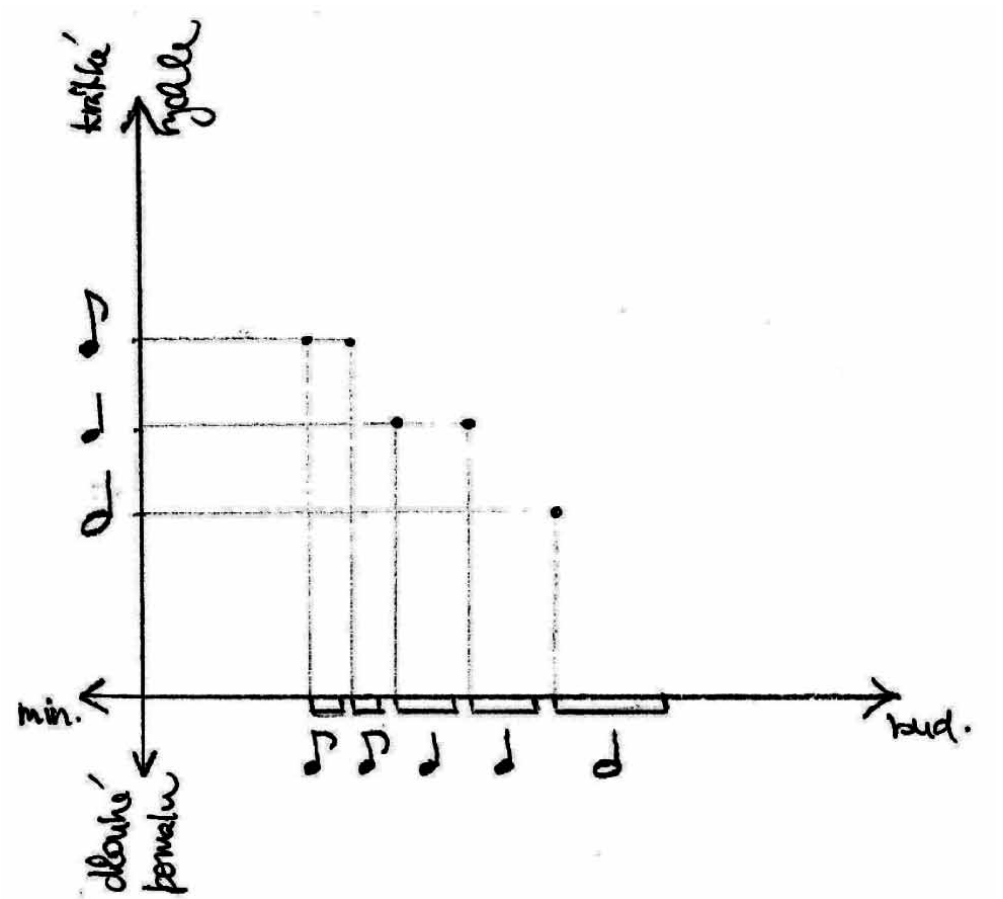
Clifton u těchto jevů zdůrazňuje prožitek dvou a více rytmických úrovní. Bielawski má ve své studii *Časové zóny* (1987) velice názorný graf. Zakresluje do něj rytmický sled. Na vodorovné ose, což je osa lineárního, žitého času, jsou zakresleny body různě daleko od sebe, podle rytmických hodnot jednotlivých not. Na druhé ose, logaritmické, se promítá jen jejich typ. Tak zleva doprava probíhá proměnlivý sled, ale ve vertikále se buduje velice konečný počet rovin – každá náleží jedné rytmické hodnotě. To je dvojrozměrný graf, poslech buduje většinou mnohem hierarchičtější dění. Ovšem pro vznik nižších temporalit je možná právě zdůraznění určitých rytmických rovin nebo rovin sledů — gest určitého rozměru podstatné.

Uvádím původní graf Bielawského a vlastní variaci, pro znázornění mé představy vzniku rovin gest určitého rozměru (obr. 2 a 3). V obou grafech se vynášejí na vodorovnou osu (minulost ↔ budoucnost) časové intervaly v lineárním čase a na svislou osu typy trvání časových intervalů (logaritmy 2 – rytmické hodnoty užívané v evropské notaci). Ve vlastním grafu vyznačuji tečkami začátky jednotlivých trvání, čtverečky puls čtvrťových not a kolečky (metrický) puls těžkých dob. Jako příklad jsem zvolila velice přehlednou metrickou situaci, která se dá graficky snadno zachytit. Podle mého názoru ale podobné vrstvy vznikají i při poslechu nemetrické hudby jako důsledek grupování událostí do větších celků.

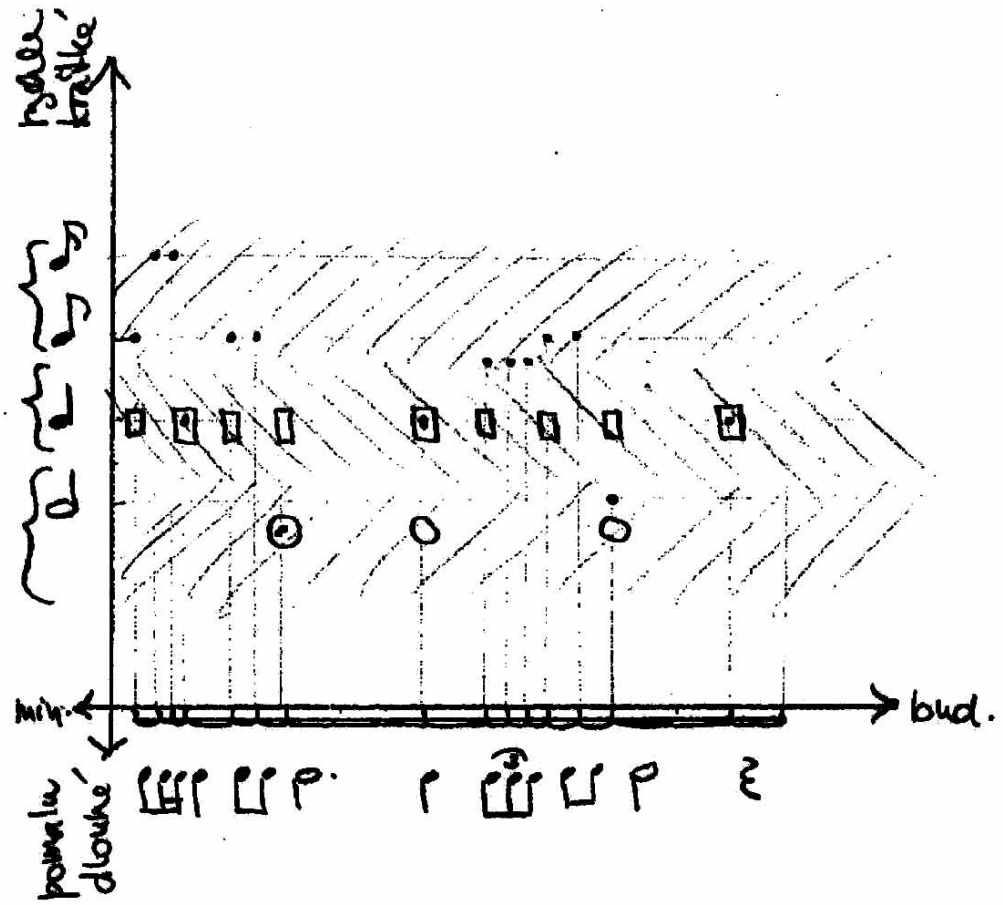
Při překročení určitých mezí kontrastu se z prožívaného trvání stane vnímaný sled diskrétních jednotek. Jejich studiem se zabývá běžná hudební analýza. Uvedu několik postřehů Griseyho, kde se ohrazuje proti postupům svých vrstevníků, které vypadají v notaci jinak, než fungují percepčně. Podle něj je nadhodnocován význam změn tempa, protože jsou jako takové často nerozeznatelné.

Narušování pravidelného běhu času, pulsu, lze podle něj dosáhnout lépe pomocí práce s celkem trvání sledu. Tedy s jeho stlačováním nebo roztahováním.

Sled je rozložitelný na diskrétní jednotky. To vede logicky k práci s těmi jednotkami, tedy se zvuky. Grisey ale upozorňuje na to, jak je účinná práce s ROZDÍLY MEZI NIMI, s jejich předvídatelností (předslyšitelností). Pracuje s přechody od známého



Obrázek 2: Graf znázorňující dva aspekty trvání časového intervalu. Vodorovná osa — lineární čas (minulost ↔ budoucnost), svislá osa logaritmicky vyjádřená trvání (na lineárním čase nezávisle).



Obrázek 3: Vrstvení hudebních událostí podle jejich trvání. Body odpovídají začátkům trvání, obdélníčky zachycují puls v délce čtvrťových not, kolečka puls tří čtvrtek. Šrafování naznačuje vrstvy.

k neznámému a množstvím informace, které každá nová událost přinese. Pak se „komponuje přímo hudební čas“. Jinak řečeno – jde o práci se subjektivním, prožívaným časem posluchače, založenou na znalosti percepčních klamů a hranic, kde se ztratí orientace, možnost ukládat do paměti a porovnávat. Samozřejmě se také pracuje se zvuky v čase. Ale oproti klasické hudbě vezme skladatel posluchači oporu referenčního rastru, který se kryl s lineárním žitým časem, takže ho může snáz mást. Převáží lokální dění mimo kontext.

Stavím na předpokladech, které nejsou všeobecně známé. Ve své práci čerpám z mnoha vědeckých studií, na které odkazuji. Jako svůj přínos chápu určitý směr úvah, vymezení problému a výběr zdrojů informací. Jde o příčný řez mnoha disciplinami. Text není pojat jako explicitní výklad, ale jako konfrontace myšlenek.

Cílem mé studie je upozornit na význam pochopení percepčních pochodů při hudební analýze děl uvedeného typu a na nedostatečnost až možnou chybnost analýzy jen notového zápisu. Navrhuji rozšířit dosavadní hudebně-teoretické prostředky o popis z pozice 1. osoby založený na fenomenologické redukci. Podle mého názoru je vědomá práce s temporalitami nejen doménou skladatelů, ale ideálně i pedagogů. Je na nich, aby přivedli studenty ke schopnosti používat více než jednu strategii poslechu. I informovaný interpret, který ví, že chce dosáhnout určitého typu prožitku, může mít usnadněnu volbu prostředků, jak ho dosáhnout. Vidím zde možnost překlenout existující propast mezi skladateli soudobé hudby a běžnými posluchači. Nejde o zavržení tonální hudby. Naopak je třeba, aby se student (posluchač) v nějakém typu poslechové strategie dostal co nejhlouběji, tonální hudba je evropskému posluchači nejdostupnější. Ale paralelně musí být vystavován i hudbě, kde tato strategie nefunguje, a být si vědom, že jde jen o jednu strategii z mnoha. První strategií může být ovšem stejně dobře poslech se zaměřením na identifikaci patternů, na rozlišování barvy nebo čistě horizontální myšlení atd. Po zkušenostech s hudbou neteleologickou má posluchač zpětně možnost bohatšího prožívání i hudby teleologické.

Poznámky:

[1] Studie je částí diplomové práce *Nelineární čas a ticho v post-cageovské hudbě*.

[2] Teleologie – *filoz.* učení o účelnosti všech přírodních a společenských jevů, které jsou výsledkem působení sil zaměřených k cíli předem určenému (KRAUS 2006 : 791).

[3] http://www.neurophenomenology.com

[4] Varelův pojem fenomenologické redukce není totožný s Husserlovým. Varela přesunuje pozornost od toho *co* vnímáme na to *jak* vnímáme. Převádět obsahy vědomí na operace vědomí by byl pro Husserla nepřijatelný psychologismus (HUSSERL 2004 : §§56nn, zejména §61).

[5] kapitola 1

[6] **Fyziologické „teď"**je fenomenologický svědek potřeb, které existují zároveň a musejí se udržovat, pokud má být udržena identita organismu (FRASER 1982 : 30).

[7] **Psychologické „teď"** je nutné „vyladění" mezi sledem událostí ve vnějším světě a událostmi v simulovaném, vnitřním světě (MICHON 1978); toto vyladění je nutné pro přežití.

[8] kapitola 3

[9] v Risingerově terminologii polohierarchické

[10] tyto dva směry podrobně rozebral ve své knize o hudební analýze Eugéne Narmour (1990)

Bibliografie:

BIELAWSKI, L. The Zones of Time in Music and Human Activity. *The Study of Time IV.* Ed. Fraser, J. T. New York: Springer-Verlag, 1981, s. 173–179.

CAGE, J. *Silence* (přeložili Jaroslav Šťastný, Matěj Kratochvíl a Radek Tejkal). Praha: Tranzit, 2010.

CLIFTON, T. Some Comparisons between Intuitive and Scientific Descriptions of Music. *Journal of Music Theory*, 1975, Vol. 19 : 1, s. 66–110.

— *Music as Heard: Study in Applied Phenomenology*. Yale University Press, 1983, ISBN – 10: 0300020910.

FRASER, J. T. Temporal levels and reality testing. *International Journal of Psycho-Analysis*, 1982, Vol. 62, s. 3–26.

FRASER, J. T. The Art of the Audible Now. *Music Theory Spectrum*, 1985, Vol. 1, s. 181–184.

FRASER, J. T. *Time and Time Again. Supplements to The Study of Time*. Leiden, Boston: Brill, 2007.

GRISEY, G. Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time. *Contemporary Music Review*, 1987, Vol. 2, s. 239–275.

HAVEL, I. M. Prožívání epizodických situací — modality a hraniční případy. In: *Kognice a umělý život VI.* Opava: Slezská universita v Opavě, 2006, s. 167–180. ISBN 80-7248- 355-2.

HUSSERL, E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970.

HUSSERL, E. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2004.

CHOUVEL, J. M. *Analyse Musicale Semiologie Et Cognition Des Formes Temporel*. Paris: L'HARMATTAN, 2006.

KOOZIN, T. Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Toru Takemitsu. *Contemporary Music Review*, 1993, Vol. 7 : 2, s. 185–202.

KRAUS J. et al. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha : Academia, 2006.

KRAMER, J. D. Moment Form in Twentieth Century Music. *The Musical Quarterly*, 1978, Vol. 64 : 2, s. 177–94.

KRAMER, J. D. New Temporalities in Music. *Critical Inquiry*, 1981, Vol. 7 : 3, s. 539 – 556.

MATOUŠEK, V. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. 1. vyd., Praha: Togga, 2004. 158 stran, ISBN 80-902912-2-8.

MICHON, J. A. The making of the present: A tutorial review. In: *Attention and Performance VII.* Ed. J. Requin. Erlbaum: Hillsdale, N. J., 1978, s. 89–111.

MICHON, J. A. J. T. Fraser's ‚levels of temporality' as cognitive representations. In: *Time, Science, and Society in China and the West*. Ed. Fraser and Lawrence, and Haber. Amherst: University of Massachusetts Press, 1986, s. 51–66.

NARMOUR, E. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. 443 stran, ISBN: 9780226568454.

PRESSING, J. Relations between musical and scientific properties of time. *Contemporary Music Review*, 1993, Vol. 7 : 2, s. 105–122.

SOLOMOS, M. L'espace-son. In : *L'espace: Musique-Philosophie.* Ed. Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos. Paris: L'Harmattan, 1998, s. 211–224.

TICHÝ, V. *Úvod do studia hudební kinetiky*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, hudební fakulta, katedra teorie a dějin hudby, 2002. 176 stran, ISBN 80-7331-897-0.

TRUCHOT, P. Une approche bergsonienne de la spatialité en musique. [online] *Astérion*, No. 4., 2006 [cit. 2008-04-17]. Přístup z: <http://asterion.revues.org/document573.html>.

VARELA, F. Neurophenomenology: A Methodological Remedy for the Hard Problem. *Journal of Consciousness Studies*, „Special Issues on the Hard Problems", 1996, Vol. 3 : 4, s. 330–344.

Poděkování:
Děkuji Mgr. Janu Freiovi, PhD. z Centra pro teoretická studia UK v Praze za podnětné otázky a trpělivou diskusi nad mou prací.

Iva Oplištilová (1964) vystudovala klavír na Státní konzervatoři v Praze a hudební teorii na HAMU. Nyní je doktorandem na Katedře hudební teorie a dějin HAMU v Praze, kde působí od roku 2010 i jako pedagog.

Choreografie jako vyvážená kompozice dramatu a virtuozity

U příležitosti sta let od smrti světového choreografa Maria Petipy

Božena Brodská

Abstract: In her article Professor Božena Brodská recalls one of the greatest personalities of the world ballet scene – Marius Petipa, who died 100 years ago. Marius Petipa was born into the family of French dancer and ballet master, Jean-Antoine Petipa, in Marseille on March 11, 1818 and made his *début* as a dancer in Brussel in 1831. While his older brother Lucien Petipa became the first soloist of the Paris Opera in 1839, Marius went on a not very successful tour of the USA, then danced in Bordeaux and Madrid, where he learned Spanish dance. Being more a demi-character kind of dancer, he never entered the Paris Opera, but took classes with the acclaimed Auguste Vestris. In 1847 he finally established his long career in St. Petersburg, which lasted until 1903. He danced in most of the ballets of Jules Perrot and Arthur Saint-Léon and from 1862 he became the first ballet master of the Imperial Ballet in St. Petersburg, following the success of his ballet *La fille du Pharaon* to the music of Cesare Pugni. Nevertheless, it was his collaboration with the composer P. I. Tchaikovsky which kept his choreography alive on contemporary stages all over the world. He died on July 14, 1910 at Gurzuf, Crimea.

Keywords: Marius Petipa, Imperial Ballet in St. Petersburg, Tchaikovsky, choreography

V červenci roku 2010 vzpomněl celý svět na sté výročí úmrtí francouzského tanečníka, baletního mistra a choreografa Maria Petipy, jehož životní úspěchy jsou vázány především na balet v Rusku. Na více než půl století se totiž stal „vladařem a mocným diktátorem" ruského baletu. Jeho choreografické dílo žije nejen na stránkách taneční historie, ale i v současném baletním repertoáru divadel po celém světě.

Marius Petipa se narodil v Marseille 11. března 1818 jako druhý syn tanečníka a baletního mistra Jeana Antoina Petipy. Debutoval společně se svým bratrem Lucienem (1815–1898) na jevišti bruselského Théâtre royale de la Monnaie v roce 1831 v nepatrné roli jednoho ze Savoyardů v baletu *Dansomanie.* V letech mezi dvěma revolucemi 1830–1848 působil jako tanečník a také jako choreograf v Madridu a za poměrně nevýhodných podmínek se uplatňoval na provinčních jevištích Francie. V roce 1839 se vydal se svým otcem na krátké turné po Americe, které skončilo fiaskem kvůli tomu, že jim impresário, jenž zprvu sliboval „hory zlata", přestal vyplácet honorář. Tak se po čtyřech týdnech vrátili nejbližší lodí zpátky do nejisté Evropy. Odebrali se do Paříže, kde Mariův starší bratr Lucien mezitím získal sólovou smlouvu v pařížské Opeře. Lucien Petipa debutoval v roli Jamese v baletu *La Sylphide* (Sylfida) a stal se nejúspěšnějším z rodiny Petipů coby tanečník. V pařížské Opeře, kam ho doporučila tanečnice Lise Nobletová, tančil roli Alberta v *Giselle* od premiéry tohoto baletu v roce 1841 až do konce své taneční kariéry. Byla to nejvyšší meta, jaké mohl tento tanečník dosáhnout. Lucien Petipa byl štíhlý krasavec a zároveň elegantní tanečník čistého stylu. Všechny tanečnice i dámy v hledišti ho obdivovaly. Stal se stálým partnerem baleríny Carlotty Grisiové, (získal prý i její srdce) a byl zřejmě důvodem, proč v Opeře nepotřebovali zaměstnat jejího manžela Julese Perrota. Taneční kariéru Luciena Petipy zkrátila v šedesátých letech nehoda při lovu, poté byl v letech 1860–1868 šéfem baletu pařížské Opery, což nebyl zanedbatelný post.

Marius Petipa se snažil rovněž uplatnit v pařížské Opeře, zdokonaloval se proto u slavného Vestrise[1] a pečlivě si zapisoval choreografii a režii posledních novinek pařížských divadel. Opisoval i partitury baletů, které hodlal mít v zásobě. V Paříži ale na rozdíl od svého staršího bratra angažmá nezískal, stal se tedy tanečníkem v Bordeaux a dále působil v Madridu, „kde tančil s vášní pravého syna Andalusie", jak vzpomíná ve svých memoárech.[2]

Do Petrohradu přijel Marius Petipa poprvé lodí 24. května 1847. Pozvání prý dostal od baletního mistra Tita, jenž mu ve svém dopise nabízel místo po sólovém tanečníkovi Emilovi Gredelue, který po deseti letech služby v Rusku odjel do Francie.[3] Antoine Titus Dauchy, známý pod jménem Titus, si zřejmě vybral Maria Petipu na doporučení jeho otce Jeana Petipy, který předešel svého syna a stal se již v roce 1845 pedagogem carské baletní školy při divadle[4].

Pro svůj příjezd do Petrohradu si Marius Petipa ovšem zvolil zcela nevhodnou dobu. Nová sezóna začínala až v říjnu, neboť petrohradské divadlo hrálo pouze půl roku, od října do Velikonoc. Sám vzpomíná, jak se ulekl, když zjistil, že by musel na plat čekat čtyři měsíce. Ředitel divadla Alexander Gedeonov mu však dal vyplatit 200 rublů jako zálohu na honorář, což bylo proti všem zvyklostem, které zažil v Evropě. Smlouvu měl jako charakterní tanečník a mim, jeho otec se stal opět pedagogem v baletní škole.

Baletní mistr Titus v sezóně 1847/48 v petrohradském baletu končil a Marius Petipa využil příležitosti přenést na jeviště divadla v Petrohradě jednu z novinek Paříže: Mazilierův balet *Paquita* s hudbou Ernesta Deldeveze (28. 9. 1847). Druhý Mazilierův balet, který se objevil v Petipově podání v Petrohradě (10. 2. 1848), byl *Le Diable amoureux* (Zamilovaný ďábel) s hudbou F. Benoista a N. H. Rébera. Petipa jej sice přejmenoval na *Satanila, anebo Láska a peklo*, ale byl to výsledek jeho zápisů Mazilierovy choreografie.

Evropa v roce 1848 prožívala vzrušené politické bouře, a to se odrazilo i v divadlech. V atmosféře antipatie Italů k Vídni obecenstvo v milánské La Scale vypískalo Vídeňačku Fanny Elsslerovou v roli Markéty na premiéře Perrotova baletu *Faust* (12. 2. 1848). Jistotu tato balerína nenacházela nikde. V Paříži byl sesazen Louis Philippe a ve Vídni padl Metternich. Většina divadel v Evropě nehrála. Tanečnice si již delší dobu dopisovala s ředitelem petrohradského divadla Alexandrem Gedeonovem, a tak nastoupila se sestřenicí Katty ve Štětíně na loď a 20. září přijela nečekaně do Petrohradu. Řediteli oznámila, že chce tančit před carem. Jejím pravidelným partnerem byl švédský tanečník Christian Johansson, který působil od čtyřicátých let v Petrohradu. Elsslerová iniciovala pozvání choreografa Julese Perrota do Petrohradu, do jeho příjezdu zkoušela sama dva měsíce jeho balet *Esmeralda* a k tomu si vybrala Maria Petipu jako svého asistenta.[5]

Pro Maria Petipu to byla velká škola. Poznat taneční herectví Elsslerové a Perrotův smysl pro stavbu dramatu bylo pro něj velmi inspirativní. V další sezóně dostal Marius

Petipa přímé lekce od Perrota samého. Byl jeho asistentem při studiu baletu *Kateřina, dcera banditova* (16. 2. 1849). A Perrot jej vedl při nastudování jeho benefičního představení baletu *Švýcarská mlékařka* s Vranického hudbou (16. 12. 1849). Hlavní roli převzala z ochoty Elsslerová a v prvním jednání tančil roli venkovského mládence Fritze sám Perrot.

Po deseti letech nastoupil v Petrohradě na místo baletního mistra další velikán, francouzský choreograf Arthur Saint-Léon a působil tam v letech 1858–1868. Jeho práce v Rusku měla vliv na rozvoj taneční techniky v souboru. Taneční variace, které dovedl baleríně postavit, byly mistrovským dílem. Balet šedesátých let devatenáctého století se stále více měnil v udivující podívanou, ve které nebyly již nejdůležitější taneční role, ale násobení počtu *pirouettes* nebo zvedání tanečnice do výšky, u tanečníků vysoký skok. Baletní kostým tanečnice oproti romantismu poněkud „ztěžkl", ale zato sukně se zkrátily. Tanečnice byly ověšeny šperky, ve vlasech měly diadémy, hvězdy, motýlí tykadla a peří.

Baletní historik Jurij Slonimskij o tomto období napsal: „[...]Přijíždějící nové osobnosti již zpívaly novou píseň. Odvážné zvedačky, smělé pirouetty, udivující muskulatura, neobvyklosti figur, to vše se ohromně zalíbilo návštěvníkům baletů. Z milánské Blasisovy[6] továrny vycházely sériové baleríny, chladné techničky, mistryně pirouettes a aplombu. Pro ně a jejich prostřednictvím získával slávu Perrotův soupeř a nástupce, baletní mistr, tanečník, skladatel, houslista, všemohoucí a vševědoucí Artur Saint-Léon".[7] Marius Petipa tančil v Saint-Léonových baletech a získal tím další cenné zkušenosti.

Jaký byl Petipa tanečník? O tom není mnoho svědectví. Kritika se o jeho tanečních výkonech a taneční technice nezmiňovala.[8] Pouze referent Fjodor Koni v roce 1850 v žurnálu Panteon zanechal krátkou zprávu, že byl Petipa v roli hraběte v baletu *Le diable a quatre* „velice rychlý, neafektovaný, ale chladný". Zcela opačné tvrzení pocházelo od baleríny Jekatěriny Vjazemové uveřejněné ve sborníku o Petipovi: „Téměř celá moje umělecká dráha byla spojena s Petipou. V mé době zanechal již tehdy Marius Ivanovič první mužské role a soustředil se na choreografii. Jako tanečník v klasickém tanci nebyl nijak vynikající, rozhodně nebyl hezký. Jeho velké ploché nohy, které nebyly někdy ani dopnuté, byly pro klasický tanec málo způsobilé. Hodil se pro charakterní tance, ve kterých pln výrazného charakteru vypadal dobře. Nejvíce se mu dařily španělské tance, které měl důkladně prostudovány z doby, kdy působil ve španělských divadlech.

Jeho umění bylo korunováno jeho mimikou. Jeho žhavé oči, ve kterých byla pestrá škála proměn a nálad, výrazný obličej, obsáhlá, přesvědčivá a srozumitelná gestikulace, jakož i vniknutí do role a charakteru představované osoby, vyneslo Petipu do výše, které dosáhlo jen málo uměleckých současníků. Při jeho hře se zmocnilo diváků v pravém slova smyslu pohnutí. Na jaře roku 1868 jsem s ním tančila v *Korzárovi*. Ten večer to bylo jeho poslední vystoupení na jevišti. Jeho postava Conrada byla nezapomenutelná. Jeho výrazné oči vysílaly magnetický proud, který mu umožnil ovládat celou skupinu. Jeho výrazné pohyby dokazovaly, že je zvyklý vládnout a panovat. Bylo možné se od něho učit, ale nebylo možné ho napodobit. V galantní scéně v jeskyni se dal při vyznání lásky k Medoře unést, chvěl se po celém těle a při objímání šeptal: „Je t'aime, je t'aime!" V té době jsem byla ještě mladé děvče a podobný mimický naturalismus mnou otřásl".[9]

Jako choreografa nebrali ze začátku Petipu v Rusku příliš vážně. Smlouvu měl na charakterního tanečníka a mima. Čas od času mohl choreografovat nějakou taneční vložku do opery nebo i nějaký kratší balet, ale celých dvacet let se vlastně v Rusku učil. K choreografii prvního velkého úspěšného baletu se dostal podle svých *Memoárů*[10] více méně náhodou, i když ho připravoval nejméně rok předem. Se svou ženou, tanečnicí Marií Petipovou-Surovčikovovou, byli v květnu 1861 v Paříži a tam došlo k domluvě s Julesem Henrym Vernoyem de Saint-Georges, velkým odborníkem na tvorbu baletních a operních libret. Domů si přivezl Petipa libreto baletu *Dcera faraonova.* Od roku 1859 se změnil v divadle ředitel, po Gedeonovi nastoupil Andrej Ivanovič Saburov, jenž měl v oblibě Carolinu Rosatiovou, kterou pozval k hostování do Petrohradu. Ve smlouvě měla jednu benefici v novém baletu. Poněvadž Saint-Léon byl v této sezóně víc v Paříži a v Moskvě než v Petrohradě, zřejmě se domluvila již před časem s Petipou a oba navštívili ředitele Saburova, jenž baleríně sdělil, že na to uvést nový balet je za prvé pozdě, za druhé, že nejsou peníze, a za třetí, že nemá baletního mistra k dispozici. Tázal se tedy Petipy, zda by byl schopen do dvou měsíců postavit velký balet. „Trochu jsem váhal," zaznamenal Petipa ve svých *Memoárech,* „neboť to byla velká zodpovědnost, ale Rosatiová ke mně přistoupila a ramenem do mne strkala, abych souhlasil". Zřejmě svoje „divadýlko" měli domluvené. V *Memoárech* Petipa pokračuje: „[...] Byl to velký úspěch, hráli jsme to celý velikonoční týden dopoledne i večer a bylo vyprodáno. Když Rosatiová odjela, převzala hlavní roli na podzim (4. 10. 1862) moje žena".

Dcera faraonova, tříaktový balet o devíti obrazech s prologem a epilogem na hudbu Cesare Pugniho, měl premiéru 18/30 ledna 1862 v carském divadle v Petrohradě. Byl to velký balet, jenž trval čtyři hodiny, se skladatelem Pugnim jej Petipa chystal víc než půl roku. Během Petipova života byl několikrát nastudován. Dne 10. 11. 1885 okouzlilo obnovené představení s Virginií Zucchiovou novou generaci diváků. Výtvarník Alexander Benois o tom podává svědectví: „Pro benefici Eugenie Sokolovové byl obnoven dlouhý balet *La fille du Pharaon*. Měla tančit roli, ve které dříve působila Rosatiová a Vjazemová, ale pro její náhlou indispozici byla pro roli Aspicie určena Zucchiová. Právě se vrátila do Petrohradu z návštěvy Milána a setkala se na nádraží se zprávou, že místo role malé prosté pastýřky se má objevit jako královská dcera. Nejdříve chtěla roli Aspicie odmítnout, ale když jí bylo vše do detailu vysvětleno, rozhodla se nabídku přijmout a rovnou z nádraží jela zkoušet do carské baletní školy, kde se s důvěrou odevzdala do rukou Maria Petipy“.[11] Zkoušky nebyly jednoduché, navíc Petipa jí určil jako partnera mladého Pavla Gerta. Přesto bylo představení obnoveno za pouhých deset dní. „Byl jsem tam tehdy“, uvádí Benois, „jako patnáctiletý školák a s bratrem Voloďou jsme byli připraveni hájit naši bohyni. Nebylo to však nutné. Když se Aspicie probudila v sarkofágu a vyšla na proscenium, vyzařovala takové štěstí, že je naživu a přitom tak krásná jako před tisíci lety, že v ní bylo něco skutečně nadpřirozeného. Obecenstvo se pak srdečně smálo první scéně, ve které ohavný opičák (mladý Nikolaj Legat) skákal po jevišti a smích se zvětšoval, když ho Aspicie honila po jevišti jako Artemis! Zato když byla ohrožena lvem, její hrůza byla tak zjevná, že bylo obecenstvo infikováno její panikou. Zucchiová našla v osobě Maria Petipy baletního mistra, jemuž se nikdo v západní Evropě nevyrovnal.“ Petipa podle malířova svědectví postavil pro Aspicii a Ta-Hora „brilantní *grand pas d'action*, jež dodnes zůstává perfektním příkladem Petipova umění dramatické choreografie, ve které tanec vyjadřuje srozumitelně své spojení s vývojem příběhu“. V této choreografii se evidentně prokázaly ony kladné vlivy Perrota i Saint-Léona, které vytvořily z Petipy bezkonkurenčního mistra choreografie. Kromě toho se nebránil částem, nazvaným *divertissement*, ve kterých se předváděly pouze variace, tj. sólové výstupy jednotlivých tanečnic. Velká slavnost na dně Nilu, do kterého se vrhne Aspicie, aby unikla pronásledování núbijského krále, je právě velké *divertissement* řek. Alexander Benois ho popsal takto: „Řeky, jedna po druhé, se objevují v národních kostýmech a tančí tance svého domova.

Tibera tančí *tarantelu*, Quadalquivir *bolero*, pak přijde Temže v tanci *jig*, ruský tanec tančí Něva". Tady opět Petipa hýřil nápady a prokázal citlivost vůči hudbě. Petipovo první celovečerní dílo zůstalo na repertoáru až do roku 1928.

Po premiéře tohoto baletu roku 1862 byl na konci sezóny Petipa jmenován druhým baletním mistrem a když v roce 1869 skončila Saint-Léonova smlouva, byl postaven do čela baletu spolehlivý a osvědčený Marius Petipa. Ve stejné sezóně se zavděčil Marius Petipa Moskvanům poněkud robustní komedií *Don Quichot* s hudbou Ludwiga Minkuse na vlastní libreto a po jmenování šéfem baletu carského divadla v Petrohradu v roce 1870 vylepšil původní verzi *Dona Quichota* o náročné variace jak pro sólisty, tak i pro ensembly. „Rozvinul zde panorama španělských tanců, které choreografoval s prvotřídním mistrovstvím," vzpomíná Vjazemová. Po premiéře (21. 11. 1871), na které byla celá carská rodina v plné sestavě, za ním přišel vévoda Konstantin Nikolajevič a gratuloval mu k živému koníkovi, který představoval Rosinantu. Když se zvíře objevilo na jevišti, smálo se celé hlediště a dlouho mu tleskalo. Petipa ten den, podle svých *Memoárů,* zakoupil na trhu to nejubožejší zvíře za devět rublů.

Od sedmdesátých let pozorujeme rozvoj Petipovy osobnosti, podařilo se mu stát se z průměrného francouzského tanečníka a choreografa mocným vládcem ruského baletu. Během několika dalších desítek let uvedl více než padesát premiér. Jeho velkým úspěchem se stal balet *Bajadéra* na libreto, jež vytvořil spolu s Chuděkovem (4. 2. 1877) s Vjazemovou v hlavní roli Nikije. Ve třetím jednání, v němž se spícímu Solorovi zjevuje zemřelá Nikije obklopená družkami, postavil slavný *Tanec stínů,* jenž podle pamětí Vjazemové sklidil na premiéře potlesk na otevřené scéně. A sklízí dodnes, ať je to v Paříži, v Londýně nebo v Americe. Je ukázkou, jak dovedl Petipa vytvořit poetický obraz nehmotných zjevení, jak dovedl vytáhnout ze sboru jednotlivé hlasy a opět je zapojit do ensemblu, jak dokázal postavit variaci pro balerínu a přitom zachovat jednotnou atmosféru. Nástup sboru zahalených dívek, jenž se vine od pravého zadního portálu v serpentině přes jeviště v jediném, stále se opakujícím tanečním prvku si nic nezadá s repetitivností dnešního minimalismu. Později byl tentýž choreografický postup využit v nástupu labutí ve druhém jednání Čajkovského *Labutího jezera*.

V Petipově vývoji je obdivuhodná skutečnost, že se po mnohaleté závislosti na hudebních kompozicích Ludwiga Minkuse a Cesara Pugniho spoluprací s Petrem Iljičem

Čajkovským a Alexandrem Glazunovem vypracoval na ještě vyšší úroveň svého tvůrčího talentu. Jde o období devadesátých let, kdy byl ředitelem divadla Ivan Alexandrovič Vsjevoložskij. Na jeho podnět spolupracoval úzce Petipa s Čajkovským. Vznikla tak tři stěžejní díla: *Spící krasavice*,(1890), *Louskáček* (1892, zde se Petipa podílel jen na scénáři) a po smrti Čajkovského Petipova a Ivanovova verze *Labutího jezera* (1895), což jsou dodnes hudební i choreografické poklady, které přejímají světová divadla z devatenáctého století. „*Spící krasavice* byla poprvé uvedena právě v době, kdy ostatní Evropa aplaudovala vulgárním podívaným, jaké byly uváděny pod jménem balet," říká balerína Tamara Karsavinová ve své vzpomínce na Petipu.[12]

Za vrchol jeho choreografie a dramaturgie je odborníky považována právě *Spící krasavice*, ke které Petipa vypracoval pro Čajkovského detailní scénář. Petipa dokázal již napřed vidět jednotlivé výstupy a tance a slyšet požadovanou hudbu. Určoval skladateli nejen počet taktů, ale i rytmus, tempo a charakter skladby. Vysvětloval situace a nálady. Čajkovskij si to ovšem přál, neboť od premiéry *Labutího jezera* z roku 1877 v Moskvě se baletu vyhýbal. Teprve Vsjevoložskij ho po třinácti letech přesvědčil, že Petipa stojí za to, aby se mu věnoval. „I když *Spící krasavice* patří svou stavbou do kategorie baletních féerií, je tu nesmírný rozdíl ve srovnání s tím, co se pod tímto označením uvádělo ve světě. Úzké spojení s Čajkovského hudou znamenalo v Petipově choreografii nový obrat. Hudba nebyla již jen doprovodem k tanci, nýbrž jeho inspirací. Proto zde nacházíme tak jemné odstínění tanců, takové změny nálad. Krátké tance dobrých vil jsou perlami v umění charakteristiky tancem a podivuhodná stavba adagií ukazuje snad lépe než cokoli jiného, jaká síla jeho geniality byla hudbou uvolněna," vzpomíná Tamara Karsavinová,[13] a má pravdu, neboť každá variace dobré víly v prologu má svou pohybovou vazbu, svůj charakter: jedna rozhazuje kolem sebe drobečky chleba, druhá tančí pískajícího kanárka, jiná znázorňuje pohyb květu ve větru, poslední, tak zvaná prstová, má energická, velitelská gesta. Přitom „ani jedna variace nepotřebuje slovní objasnění; variace jsou srozumitelné samy od sebe, protože v pohybech každé z nich je zobrazena podstata," napsal Fjodor Lopuchov.[14]

Marius Petipa byl dvakrát ženat a vždy měl o mnoho let mladší manželku – tanečnici. První, Marie Sergejevna Surovčiková, byla o osmnáct let mladší, měl s ní syna Maria a dceru Marii Mariusovnu Petipovou, velmi krásnou, se kterou měl prý hodně starostí.

Jako pětapadesátiletý se oženil podruhé s Ljubov Leonidovnou Savickou, devatenáctiletou absolventkou moskevské baletní školy, se kterou měl ještě čtyři dcery a dva syny.

Marius Petipa zanechal *Deník* z let 1901–1905 a *Memoáry*, věnované bývalému řediteli Ivanu Alexandroviči Vsjevoložskému, psané přibližně tehdy, kdy už byl dávno dán do penze. Byl roztrpčený a psal je jakoby na svou obhajobu. Nejdříve zdůraznil, že sloužil pod čtyřmi cary a vyjmenovával všechny řády a medaile, které dostal. Zmínil se též o konfliktu s ředitelem Těljakovským, jenž zakázal zvednout oponu, když mu soubor předával při benefici věnec. Těljakovský nastoupil jako nový ředitel v roce 1901. Prohlásil, že je Petipa příliš starý, že ztrácí paměť, neboť dnes neví, co tvrdil včera, a zítra popře to, co tvrdil dnes. Od prvního dne nástupu se snažil, aby odešli starší umělci a vyhledával různé záminky, aby byl propuštěn také Petipa.

Petipa ve svých *Memoárech* vypráví též o okolnostech, za jakých inscenoval svůj poslední balet na scéně Mariinského divadla *Kouzelné zrcadlo* v roce 1903. *Kouzelné zrcadlo* mělo příběh podobný naší *Sněhurce* a čekalo se, že bude mít úspěch jako *Spící krasavice*, neboť na libretu spolupracoval Petipa opět s Ivanem Vsjevoložským. Chyběl ovšem Čajkovskij, kterého Arsenij Nikolajevič Koreščenko nemohl nahradit. Balet propadl. „Již během zkoušek jsem pozoroval, že je proti mně a proti tomuto baletu ve vzduchu jakési spiknutí," píše Petipa v *Memoárech*. „Na této intrice se také podílel výtvarník, pan Golovin, příslušník dekadence, který se samozřejmě chtěl líbit řediteli. Když se zvedla opona, propukl v hledišti při spatření jeho dekorace smích. Na premiéře bylo v hledišti slyšet sarkastické poznámky, což bylo pochopitelné, protože tanečníkům padaly při tanci klobouky a někteří tanečníci byli oděni jako nymfy. Ještě na generálce nebylo nic hotovo a prosili mne, aby se datum přesunulo, ale nebylo to možné, protože bylo vyprodáno."

„Jaké jsou to nyní smutné časy, nad nimiž člověku krvácí srdce", naříkal stařec, „když si uvědomí, jak je dnes jeho dílo vykrádáno. Do *Korzára* na benefici madam Grantzové jsem postavil nové číslo, *Oživlá zahrada*. V Moskvě uvedl tento tanec baletní mistr Chlustin ve Velkém divadle a projevil takovou neomalenost, že se na cedulích uvedl za autora, zatím co já v Petrohradě – zaplať pán bůh – žiju. Totéž dělá pan Gorskij, který s tím začal. Před odjezdem do Moskvy si tento pán zaznamenal pomocí choreografických značek všechny tance, které jsem zde vytvořil. V *Donu Quichotovi* uvedl můj šavlový tanec, který jsem postavil pro balet *Soraja*."

V posledních letech života zažil velké rozčarování z divadelních poměrů. Divadlo bylo skutečně plné intrik. Choreografie Petipova posledního baletu *Kouzelné zrcadlo* zřejmě nebyla nijak špatná. Michail Fokin píše ve svých *Pamětech,* že „Petipova choreografie byla stejně elegantní a bohatá, jako v jeho jiných baletech. Mohu potvrdit, že jeho talent nebyl na sestupu, jak byl označován svými nepřáteli", dodává choreograf nové generace, Michail Fokin.[15]

„Je to smutný konec, mám ženu a děti a přesto nejsem šťasten", povzdechl si ještě dvaadevadesátiletý Petipa, jenž zemřel 1. července 1910 v Guzufu na Krymu. Z nekrologu Alexandra Pleščejeva, uveřejněného v novinách Petěrburskaja gazeta z 8. 7. 1910, se dovídáme, že zemřel ve čtvrt na dvanáct v noci za přítomnosti svého syna Viktora, své dcery Věry Mariusovny Petipové a své manželky Ljubov. Příčinou smrti nebylo jen stáří, nýbrž také bronchitida a z ní zápal plic. Léčil ho místní doktor v Gurzufu a doktor Stoiko z Jalty. Marius Ivanovič si přál být pohřben vedle své dcery Evženie Mariusovny. „Vše musí být zcela jednoduché. Dva koně a jeden vůz. Žádné pozvánky na pohřeb, jen jedno oznámení v novinách, to nahradí vše!" velel v *Deníku* z roku 1903.

Poznámky:

[1] August Vestris (1760–1842) byl svého času brilantním tanečníkem a později vyhledávaným pedagogem francouzského stylu.

[2] *The Memoires of Marius Petipa*, *Russian Ballet Master*, ed. Lilian Moore, Dance Books, London 1958, s. 15.

[3] Tamtéž, s. 22 a 26.

[4] Tamtéž s. 6.

[5] Guest, Ivor : *Jules Perrot Master of the Romantic Ballet*. London 1984, s. 230.

[6] Narážka na pedagoga Carlo Blasise (1795–1878), z jehož školy při milánském divadla La Scala vyšla řada významných tanečníků baletního romantismu.

[7] Slonimskij, Jurij: *Mastěra baleta*. Iskusstvo, Moskva 1937. Překlad autorka studie.

[8] Meisner, Nadine: *The grand old man of Russian Ballet*. In: Dancing Times, 1. 7. 2010.

[9] *Marius Petipa, Meister des klassischen Ballets*. Ed. Eberhard Rebling, Berlin 1975.

[10] Viz pozn. 2.

[11] Benois, Alexander: Reminiscences of the Russian Ballet, London 1947, s. 81.

[12] *Marius Petipa, Meister des klassischen Ballets*. Ed. Eberhard Rebling, Berlin 1975, s. 350.

[13] Tamtéž, s. 349.

[14] Lopuchov, Fjodor : *Choreografičeskije otkrovenosti*. Iskusstvo, Moskva 1972, s. 27.

[15] Fokin, Michail: *Memoirs of the Ballet Master*. London, 1961.

Božena Brodská (narozena 1922) je taneční historička, kritička a pedagožka. Studovala hudební vědu na FF UK (1946–50), absolvovala katedru tance AMU v Praze 1955 (obor teorie tance). Na katedře tance HAMU působí od roku 1955 (vedoucí katedry 1975–86). Hlavní tematické okruhy její práce tvoří sledování historického vývoje divadelního tance 18. a 19. století v evropském i specificky českém kontextu. Při studiu českého divadelního tance shromáždila základní sumu faktografického materiálu rozsáhlým studiem pramenů, uložených v českých, ale také rakouských a jiných institucích. Výsledky svého výzkumu publikovala především ve formě vysokoškolských učebních textů, v knižní podobě se objevily např. práce *Romantický balet* (AMU 2006), *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945* (AMU 2006). Významně přispěla ke konstituování české taneční vědy.

Tanec v hudbě Bohuslava Martinů – baletní tvorba

Lucie Dercsényiová

Abstract: The article Dance in the Music of Bohuslav Martinů focuses on Martinů's fourteen ballets that have been staged so far. In the beginning, Martinů's ballet compositions were not successful and met with rejection. Martinů nevertheless persevered and learned from his mistakes. The world premieres of his ballets – if staged at all – took place in Prague or Brno. Martinů composed fourteen ballets, which he perceived as a synthesis of music and visual art. His notes and correspondence reveal that he had a clear idea about how the staging of his ballets as well as his operas should look. Individual chapters of this article focus on specific ballets, the atmosphere of their creation and their first night performance. Their staging and reception are described in reviews of that time. An appendix to the article consists of an overview of all ballets by B. Martinů and photographs of selected performances.

Keywords: Bohuslav Martinů, ballet, first night performance

Dílem Bohuslava Martinů nepřehlédnutelně prostupuje tanec. Katalog skladatelovy tvorby od Harryho Halbreicha obsahuje třistaosmdesátčtyři skladby,[1] z nichž čtrnáct jsou díla určená baletu[2]. Martinů svá scénická díla vždy vnímal jako syntézu hudebního, výtvarného a tanečního umění. Měl jasnou představu o podobě jevištní prezentace svých operních a baletních titulů, jak lze vyčíst z jeho poznámek a korespondence. Byl ve své době neúnavným experimentátorem, na českou taneční scénu vnesl nové impulsy a především nové vnímání baletní hudby. Polovina jeho baletů však nebyla nikdy provedena, některé z nich se nedočkaly ani koncertního provedení nebo se dokonce nedochovala ani partitura.

Martinů tvořil někdy s větší či menší chutí, ale vždy s jistým nadhledem a lehkostí – snad proto, že přišel na svět ve věži poličského kostela, kam se rodina skladatele 12. září 1889 přistěhovala. Otec skladatele **Ferdinand Martinů**, původní profesí švec, jenž zde zastával funkci pověžného, si o rok později zapsal významnou událost: *„8. prosince 1890 nam prinesla vrana hošička klučačka. Křtěnej byl 14. pros. Bohuslav Jan.“*[3]

Rodina se vrátila z věže dolů do města až po jedenácti letech, a tak měl Martinů dostatek času užívat tajemných zákoutí, magické atmosféry a spirituality místa, kde byl sice izolován od okolního světa, ale mohl ho sledovat z pětatřicetimetrové výšky ochozu věže jako divadlo, do jehož skutečného prostoru vstupuje jako nadšený divák a později jako výrazná umělecká osobnost.

Martinů se do Poličky rád vracel nejen během svého studia na pražské konzervatoři, ale později také z Paříže, kam v roce 1923 odjíždí na stáž. Paříž opustil až v době druhé světové války v roce 1941, kdy odplul do Ameriky. Do Evropy začal z New Yorku zajíždět od roku 1948 a střídal destinace svého pracovního a prázdninového pobytu. Často zajížděl do Nice, do Říma a na konci svého života se usadil ve švýcarském Schönenbergu, kde 28. srpna 1958 v nemocnici v Liestalu zemřel.[4]

Inspirace meloplastickým tancem – Noc, H. 89, Tance se závoji, H. 93, Stín, H. 102

Není náhodou, že první scénické dílo Martinů náleželo právě tanci. Martinů od dob svých studií na pražské konzervatoři, kam nastoupil jako šestnáctiletý, intenzivně navštěvoval divadlo. Téměř denně chodil na druhou galerii Národního divadla jak na operní, tak i taneční představení. Martinů si uvědomoval jedinečnost tanečního projevu, tušil jeho

vyjadřovací sílu, avšak zásadně odmítal čistě klasickou taneční techniku, nedostatečné se mu také zdálo pojetí tehdy oblíbených baletních pantomim.[5] Impulsem pro vytvoření scénické prvotiny Noc, dokončené 9. ledna 1914, se stalo vystoupení ruské umělkyně **Olgy Vladimirovny Gzovské** v Praze, jak lze usoudit z dovětku pod titulem skladby, kam bylo skladatelem vepsáno: *„Nocturno – meloplastická scéna o jednom aktu."*

Martinů byl nadšen z vystoupení této ruské herečky, která se poprvé v Praze představila v roce 1912 nejen jako host činohry Národního divadla, ale také jako tanečnice – představitelka nové formy tanečního projevu meloplastiky a melodeklamace.[6] O jejích tanečních večerech Emanuel Siblík napsal: *„Radost z pohybu, který sám o sobě je účelem, z jeho rytmu a z jeho linie prožívali jsme nejšťastněji u Gzovské tam, kde nám podávala lyrické zážitky z intimního soužití svého nitra s hudbou. Tu přeměňovala nejosobnější impresivnost hudbou, vzbuzenou v nejdokonalejší expressivnost svého tance. Poměr hudby a tance byl tu úplně souřadný, stály vedle sebe jako rovnocenné světy, tak že bylo nesnadno říci, zda hudba dala více tanci nebo tanec učinil hudbu přístupnější."*[7] Siblík dále chválí *„bohatě nadanou osobnost Gzovské, která zkusila své síly i v genru, který bychom mohli nazvat meloplastickým melodramatem"* a pokračuje: *„Taneční počin O. V. Gzovské znamená odvahu odpoutání se od minula, únik z tvrdého poručenství zastaralých formulí, návrat k přirozenosti a konečně vědomé úsilí o novou výrazovou formu v tanci. Jelikož její umělecká chtění nepřesahují možnosti dané disciplinovaností tělesnou, nedochází u ní k rozporům mezi obsahem a formou a výsledkem jest ničím nerušený umělecký čin."*[8] O. V. Gzovská (1883–1962) byla členkou MCHATU (Moskevskij chudožestvěnnyj akademičeskij těatr), kde ztvárnila zásadní role své kariéry pod vedením **K. S. Stanislavského**.[9] Ve svých tanečních vystoupeních se inspirovala uměním **Isadory Duncanové** a jejím krédem autentičnosti tělesného projevu – *„orientaci a program dala jí Duncanová"*.[10] Není sice přímo dokladováno, že by se obě umělkyně setkaly, a Gzovská se ani ve své autobiografii o vlivu Duncanové nezmiňuje, ale je zřejmé, že Duncanová neunikla její pozornosti při druhé návštěvě Ruska v roce 1907 (poprvé ho navštívila v roce 1905). Kromě toho je velmi pravděpodobné, že se Gzovská také setkala s ruskou tanečnicí **Elenou Tels-Rabenek** (1885–1944),[11] která viděla jedno z prvních představení Duncanové. Tels asi zvládala klasické taneční základy a začala Duncanovou napodobovat, podle jejího vzoru nosila řízu a sandály; v roce

1906 studovala u **Elisabeth Duncanové**. Vyučovala také na moskevské divadelní škole (od roku 1906); v roce 1909 založila taneční studio, později pak soubor Tanzindyllen Ellen Tels, s nímž vystupovala za hranicemi Ruska. V letech 1907–1910 byla Tels členkou MCHATU, takže Gzovská byla s největší pravděpodobností její žákyní.

Gzovská se stala múzou pro mnohé české umělce, neboť *„působivosti jejího tance podléhali lidé právě umělecky založení“*.[12] I Bohuslav Martinů navštívil při jejím prvním hostování všechna představení a její výkon na něho silně zapůsobil.

Libreto k baletu *Noc* napsal malíř **Alois Kohout**,[13] který viděl *Faunovo odpoledne* **Clauda Debussyho**[14] v Paříži, kde ho soubor Ballets Russes uvedl v premiéře 29. května 1912 v divadle Châtelet.[15] Tímto baletem se také při psaní *Noci* více než inspiroval. Porovnáme-li totiž libreta *Noci* a *Faunova odpoledne*, neshledáme zásadnější rozdíly ani posuny děje – v *Noci* jsou pouze přidány postavy faunů. Ačkoliv žádný z dostupných pramenů nepoukazuje na nápadnou podobnost námětů, je zřejmé, že **Kohout** námět *Faunova odpoledne* téměř celý převzal a provedl pouze malé „kosmetické“ úpravy. Libreto *Noci* přepsal Martinů na úvodní stránku své partitury, kde také můžeme dohledat poznámky skladatele k jednotlivým tanečním obrazům – přepis scénických poznámek Martinů je uložen v Institutu Bohuslava Martinů, signatura PBM AC 130. Hudební podklad *Noci* je však zásadně jiný – jestliže Debussyho symfonická báseň *Preludium k Faunovu odpoledni* je sedmiminutovou skladbou reflektující báseň **Stéphana Mallarméa**, Martinů rozvedl Kohoutův text do téměř šedesáti minut (odhad vychází z počtu stránek partitury). Skladbu komponuje v době, kdy se projevuje jeho nadšení z Debussyho hudby, kterého považuje ve své Autobiografii[16] za *„největší objev celého života“* a období, v němž balet vzniká, za *„jakousi epochu impresionismu“*.

Martinů již v roce 1908 v Praze slyšel Debussyho *Suite bergamasques*, *Arabesky* a v Novém německém divadle obdivoval jeho operu *Pélleas a Melisanda* (je například zachován jeho vlastnoruční opis části klavírního výtahu opery); v roce 1910 ho fascinovala skladba *Moře*. Mihule píše, že impresionismus na Martinů *„dolehl přímo narkoticky“*, přivedl ho až na *„hranici epigonství“*, což mohlo vést až k tomu, *„že málem tím ztratil vše“*.[17]

Zprávy o připravovaném baletu *Noc* vyšly v poličské Jitřence 15. srpna 1913, kde ho považují za *„nejmodernější balet podle vzoru Nižinského“*. Dále se dočteme, že *„Noc*

je první částí původně zamýšleného triptychu, jehož druhou část tvoří balet Stín a třetí, dosud nezpracovanou, má být scénické oživení některého Böcklinova obrazu". Martinů složil *Stín* až v roce 1916 a na námět Böcklinova obrazu *Vila na moři*, který znal z barevné pohlednice z muzea v Sofii, zkomponoval o rok dříve stejnojmennou orchestrální baladu.

Na jaře 1914, tedy až v době druhé návštěvy Gzovské v Praze (potřetí zavítala do Prahy v roce 1922), vznikla další skladba *Tance se závoji*, dedikovaná této umělkyni.

Z dopisu manžela O. Gzovské **Wladimíra Nelidowa** z 11. června 1914 vyplývá, že Martinů umělkyni zaslal zásilku (snad partituru) *Tance se závoji* a Nelidow pak pozval skladatele do hotelu Palace, aby se dohodli o datu, kdy by si Gzovská mohla poslechnout jeho skladby – k osobnímu setkání však nedošlo, jak Martinů píše Šafránkovi v dopise ze Schönenbergu 20. dubna 1958: *„Gzovskou jsem osobně neviděl, jen jsem jí poslal partituru."* O existenci partitury také svědčí článek v Nových Ilustrovaných listech z 8. srpna 1914, kde je uvedeno, *že „Martinů se dostalo výjimečné pocty pí. O. Gzovskou, znamenitou ruskou umělkyní, jež opět hostovala v Národním divadle pražském. Přijala jeho meloplastické taneční práce Tance se závoji ku provedení*".

Šafránek se také zmiňuje o nedatované korespondenci Martinů s přítelem **Stanislavem Novákem**, kde jsou zaznamenány dva úryvky z *Menuetů Tanců se závoji*. Martinů o nich píše jako o *„věcech pro Gzovskou"* a chce je dát k provedení České filharmonii. Nepřímo lze vyčíst, že *Tance se závoji* obsahují dvě orchestrální skladby, které však nebyly nikdy provedeny – ani koncertně ani scénicky, a nakonec nebyly ani dohledány.

Martinů *Noc* dlouho nenabídl žádnému divadlu a nevíme, jak se balet dostal k Otakaru Ostrčilovi (od 1. 12. 1919 dramaturg ND, po smrti Karla Kovařovice 15. 12. 1919 jmenován šéfem opery), dochovalo se pouze Ostrčilovo odmítavé a stručné stanovisko s datem 9. března 1920: *„Ačkoliv hudba vykazuje jistý smysl pro barvitost zvuku orchestrální věty, je přece i po této stránce monotónní (nadužívání harf, celesty, klavíru), to platí i o její stránce harmonické a melodické. Na scénu se toto dílo vůbec nehodí z důvodů jako téhož autora Stín."*[18]

Balet *Stín* dokončil Martinů koncem roku 1916 v Poličce. Autorem libreta byl opět **Alois Kohout**, skladatel jeho text vepsal na předsádku partitury. Vystupuje v něm kromě tří černých postav v pozadí pouze jediná osoba – děvče hrající si s míčem a se

švihadlem – a její stín (opět inspirace Gzovskou, která stejně koncipovaný výstup předvedla ve *Hrách a tancích řeckých dívek* při svém hostování v r. 1912 a 1914 v Praze).

Jestliže v předcházejících kompozicích vysledujeme vliv impresionismu, v baletu *Stín* není po impresionismu ani památky. Skladba obsahuje uvolněnou řadu uzavřených čísel. Může to být ústupek potřebám umění **Olgy Gzovské**, která tančila na různé hudební skladby, ale může to být také skladatelův záměr. Martinů vepsal do partitury k baletu řadu choreografických poznámek – přepis poznámek v partituře je uložen v Institutu Bohuslava Martinů, signatura PBM AC 132. Martinů doufal, že balet bude inscenován, ale Ostrčil balet opět zamítl (16. 8. 1919):

„Celý děj jednoaktového baletu je vyplněn následující příhodou: Do parku přijde děvče a tančí. Z fontány vystoupí její zrcadlový obraz („Stín") a tančí s děvčetem. V pozadí se objeví tři černé postavy. Prostřední z nich je Smrt. Kdo jsou dvě druhé se nedovíme. ‚Stín' tančí do náručí Smrti, tato jej přikryje pláštěm a děvče padá mrtvo k zemi. Tanec děvčete od jeho příchodu do vystoupení Stínu čítá 60 stran partitury… tanec děvčete se Stínem až do objevení Smrti 70 str. Je přirozeně nemožno a vyloučeno, aby to někdo vydržel tančit, nebo se na to dívat. Hudební stránka není rovněž pozoruhodná. Hudba je jednotvárná, vykazuje málo živých temp… Její prostota plyne někde z úmyslného, ale naprosto nemotivovaného archaisování, jinde v evidentní primitivnosti technické. Primitivní jsou též přechody mezi jednotlivými tanečními čísly, připomínající přechody neblaze známou manýru přechodů různých směsí", [19] Ostrčil dále kritizuje *„jednoduchou orchestraci a nadměrné užívání klavíru"*. Martinů naštěstí zamítnutí jeho prvních baletů neodradilo a k jejich komponování se vrací v Paříži, kde koncem roku 1923 zůstal. V dopise z roku 1958 pak sám Šafránkovi píše: *„Stín je zkrátka školní práce a slabá, vůbec bych o ní nepsal."* (13. 04. 1958)

Symfonická koncepce baletu – Istar, H. 130

Ostrčilův verdikt ke scénickým prvotinám *Noc* a *Stín* dostal Martinů se značným zpožděním, a tak v roce 1918 začal komponovat další balet, *Istar*.

Balet *Istar* se stal prvním dílem Martinů, uvedeným v Národním divadle. Podle dostupných pramenů začal s kompozicí v roce 1918, jak sám uvádí v bulletinu Národního a Stavovského divadla – *„forma baletu mě vždy lákala pro svobodu hudebního*

Istar – ND Praha 1924

projevu… Po mnohých pokusech a poradách s baletním mistrem jsem seznal určité principy a scénické taneční požadavky, na základě jichž jsem přistoupil k baletu Istar v roce 1918. Měl jsem představu jiného baletu, rozdílného od současné techniky tance na špičkách a všech jiných vymožeností klasického baletu."[20] Skladbu uzavřel 13. září 1921.

Libreto baletu *Istar*, který Národní divadlo uvedlo v premiéře 11. září 1924 s podtitulem *„Baletní mystérium o 3 dějstvích a 5 obrazech"*, napsal sám Martinů inspirován **Juliem Zeyerem**.[21] Kromě stručného obsahu baletu Martinů navíc připravil rukopisný scénář s popisem mnohých scénických detailů pro choreografa a režiséra – opis Martinů rukopisu je uložen v Institutu Bohuslava Martinů, signatura XYZ 021 Kv. Při práci na libretu radil Martinů **Jaromír Borecký**,[22] který napsal stať, v níž se zmiňuje o adaptaci mýtu skladatelem: *„U Zeyera Istar chce pro ztrátu svého miláčka umřít jako člověk. V libretu jde Istar dobýt Tammuze z podsvětí, ze smrti k životu."* Balet tak končí happyendem – zrozením jara, kterému patří celé třetí jednání.

Od Národního divadla dostal Martinů příznivou zprávu již 15. října 1921, ve které mu Ostrčil sděluje: *„Velectěný pane, Váš balet Istar přijal jsem k provozování na Národním divadle."* Smlouva o jeho provedení je podepsána až 7. července 1923, neboť Martinů balet ještě dopracovával. V listopadu 1923 přikomponoval na žádost choreografa **Remislava Remislavského**[23] do prvního jednání *Tanec kněžek* – jeho rukopis má deset stran s datem Paris 11 Novembre.

Šéf opery Ostrčil měl v úmyslu balet uvést ještě začátkem dubna 1924, jak vyplývá z přípisu, který ve stejném znění obdrželi jak baletní mistr Remislavský, tak režisér **Ferdinand Pujman**:[24] *„Velectěný pane! Žádám Vás, abyste společně s p. režisérem Pujmanem připravil baletní pantomimu Istar od B. Martinů na začátek dubna"*.[25] Premiéra baletu byla však nakonec přesunuta na počátek následující sezóny – Pujman je nakonec v předpremiérovém divadelním bulletinu uveden jako autor dramaturgického rozvrhu baletu, režie se ujímá Remislavský.

Komponování baletu stálo Martinů mnoho úsilí a času, zároveň se také zabýval jinými skladbami, proto ukončení baletu pro něho znamenalo velkou úlevu, jak sám přiznává v dopise své tehdejší přítelkyni **Miladě Häuslerové**: *„Teď od té doby, kdy jsem přijel do Poličky, jsem měl jediný den volný, a to byl právě den mého příjezdu, od té doby*

zbyla denně chvilka času vždy až večer. Teď jsem totiž celý ten čas pracoval stále na klavírním výtahu a korigoval partituru (baletu Istar) a psal libreto načisto a scénář načisto… Byl jsem z toho až trochu vzteklý, a teď, když jsem to odvedl, tak se musím přiznat, že jsem tím poněkud unaven.“ (5. 10. 1921).[26]

Uvedení baletu *Istar* znamenalo významný posun v baletní dramaturgii Národního divadla – poprvé se objevuje titul, který vybočoval ze zajetých obsahových a hudebních klišé některých baletů devatenáctého století. Martinů měl představu hudební básně provedené tancem, *„a to tancem odlišným, jiným než tím, co byly prováděny balety staré“*; byl pravděpodobně stále ovlivněn projevem Gzovské a uvědomoval si, že taneční umění prodělává zásadní změny určující jeho další vývoj. Nové hudební formy otevíraly prostor novým pohybovým strukturám a estetickému vnímání.

Ačkoliv se kritické názory na hudbu *Istar* různí, je jisté, že tímto opusem český balet začal směřovat k současnosti.[27] Téměř všichni recenzenti zdůrazňovali příklon Martinů k francouzské hudbě a zejména jeho obdiv k Debussyho impresionismu. **Silvester Hippmann** tomuto většinovému názoru oponuje: *„Není to ani tak Debussy, jako Suk, pod jehož silným vlivem dílo stojí v invenci i v jiných složkách. Leč Martinů nepodléhá Sukovi a nalézá též výraz samostatný.“*[28] **Josef Bartoš** si všímá, že *„Istar nejsou uzavřená čísla, netančí se zde, aby se tančilo, nýbrž aby se ztvárnil dramatický děj“*.[29] Balet se mu zdá těžkopádný a hudba bohužel postrádá dramatickou sílu. Konstatuje, že Martinů má spíše lyrický než vysloveně dramatický talent a hudba *Istar* podle jeho názoru není s to tanečníky inspirovat; třetí jednání se mu zdá nejslabší – *„má sklon k exotismu, k vnějšímu popisu věcí. Proto jeho hudba nepůsobí bezprostředně, proto se stane, že odcházíme z divadla bez hlubšího zážitku a máme dojem, že jsme se místy nudili“*.

Přínos Martinů vystihuje **Václav Crha**: *„Mohu říci, že Martinů je u nás první, který stvořil moderní balet.“*[30] **Josef Hutter** v Tribuně (13. 9. 1924) vidí v autorovi baletu mnohostranného, vynalézavého hudebníka, citlivého rytmika a nakonec *Istar* prohlašuje za dobrý čin repertoáru, neboť přinesl první českou realizaci nového názoru na balet. Ve stejném duchu píše také **Boleslav Vomáčka**: *„V české hudbě nemáme moderního baletu. První, kdo nám toto přináší je mladý skladatel B. Martinů… Komponoval svůj balet před šesti lety, kdy o baletní horečce se u nás nevědělo, a je to o to cennější, že vlastní cestou dospěl k modernímu řešení baletu. Jeho balet spadá ještě*

do tak zvaného psychologického baletu, nenese tedy značku nejnovější [míněna podle předchozího textu Stravinského Svatba proti modernímu, ‚psychologickému' baletu Víla Richarda Strausse nebo Stravinského Petrušky], ale novota tím nikterak netrpí."[31] **Hubert Doležil** vytýká hudbě mělkost, místy rozvleklost.[32]

Choreograf **Remislav Remislavský** pracoval v té době u nás se zcela neobvyklou baletní hudbou, která měla inspirovat k nacházení nového tanečního výrazu, jaký vyžadoval také Martinů – v souvislosti s touto kompozicí vidí pohyb a gesta jako výraz duše. Martinů pojímá legendu o Istar jako střetnutí dobra a zla, života a zániku, jako utrpení – zápas o vítězství. Této myšlence také odpovídá scénická koncepce a hudební struktura díla: I. Smrt Tammuzova a utrpení Istařino, II. Zápas Istařin, III. Vítězství a nové jaro.

V Národní osvětě (13. 9. 1924) **Karel Boleslav Jirák** ostře kritizuje *„velmi nezdařilé scénické provedení, a to jak po stránce výtvarné, tak zejména po stránce choreografické. Procházení třemi branami bylo téměř nesrozumitelné, poněvadž na jevišti byla stále tatáž brána, příchod jara při návratu Istary byl znázorněn tak primitivně, že nebyl ani obecenstvem pozorován… Byly tu celé dlouhé scény, které opakovaly ustavičně týž pohyb až do úplné nudy.*"[33] **Jirák** upírá Remislavskému *„schopnost moderního meloplastického řešení pantomimy"* a ani půvabná Nikolská dle jeho názoru na celovečerní hlavní úlohu nestačila. **Hubert Doležil** si všímá nezvyklých gest rukou, odvozených ze starověkých výtvarných památek.[34] **Josefa Huttera** překvapují výkony tvořené na Dalcrozově technice, ale vidí v nich strnulost, protože pantomimický pohyb stává se na velké scéně stereotypním, strnulým, výrazově konvenčním.

Je zřejmé, že Remislavský neměl dosti zkušeností s moderními trendy, které tehdy pronikaly do tanečního umění, navíc děj poskytoval málo zásadních dramatických střetů a psychologické proměny postav se odvíjely v dlouhých pasážích.[35] Remislavský respektoval požadavky skladatele – na dobových fotografiích jsou tanečnice zachyceny v průhledných řízách a bez špiček, ale nemohl vystačit se svými tanečními znalostmi a zkušenostmi.

Hudební plocha byla vzhledem k dramatickým možnostem libreta příliš rozsáhlá, na což také poukazují někteří z recenzentů.[36] Balet stál na výkonech interpretů – hlavní roli ztvárnila **Jelizaveta Nikolská**, roli Tammuze tančil sám Remislavský.

Tvůrcem výpravy baletu byl **Bedřich Feurstein**, blízký přítel Josefa Šímy, kostýmy navrhl **Oldřich Kerhart**, orchestr dirigoval **Vincenc Maixner**.

Martinů vstupuje s *Istar* do českého baletu v době, kdy se na žebříčku úspěšnosti nejvýše pohyboval **Oskar Nedbal**. I přes uvedené kritické postřehy je bezpochyby jeden z prvních, kdo tvořil pod vlivem inovujících proměn tanečního umění počátku dvacátého století. Jako první uvádí moderní symfonickou koncepci na českou taneční scénu, a to před **Vítězslavem Novákem**, který se objevuje v baletu až později (*Signorina Gioventù*, *Nikotina* – 1930, ND Praha, choreografie Jaroslav Hladík).

V době uvedení baletu je Martinů v Paříži (od září 1923), kde získává studijní pobyt u **Alberta Roussela**.[37] V době premiéry proto vnímá svůj balet už z jistého odstupu; jeho rozpoložení vystihuje dopis přítelkyni **Vandě Jakubíčkové** do Poličky: *„Mně se zde otevřely nové a velké obzory a zdá se mi, že už ani nejsem tím, co jsem byl ještě před půl rokem. Stýkám se tu s Čechy i Francouzi a z Francouzů hlavně s malíři a básníky a z těchto zase s těmi nejmodernějšími a celý ten svět je jiný, docela jiný než u nás.“*[38] Den před premiérou vychází v Tribuně skladatelův článek, v němž přiznává, že v době, kdy začal balet komponovat (1918), neměl vědomosti o nových proudech, které poznal až v Paříži.[39]

Martinů na premiéru *Istar* z Paříže přijel a balet se dočkal osmi repríz. Celovečerně však byl proveden pouze třikrát (11., 13., 18. 9. 1924), v následných reprízách se k němu (po zkrácení) pro větší diváckou přitažlivost přiřadily *Šeherezáda* Rimského-Korsakova (24. 9., 7. 10., 3. a 7. 11. 1924) a v posledních dvou představeních Stravinského *Petruška* (15. a 16. 5. 1924). Z dopisu z 30. 9. 1924, který Martinů píše přítelkyni **Olze Žalmanové** z Poličky, kam po premiéře odjel, je zřejmé, že v něm první vstup na scénu ND vyvolal silné zážitky: *„Premiéra byla slavná, takže jsem musel se mnohokráte děkovat a proháněl jsem se po scéně Národního divadla, jako bych tam odjakživa patřil; teď už jsem zase doma a píšu něco jiného a mám mnoho práce i spěchu, protože budu muset už brzo odjet.“*

Baletní revue Kdo je na světě nejmocnější, H. 133

Po premiéře *Istar* zamířil Martinů do Paříže (podzim 1924) a těsně před odjezdem dokončil další balet *Kdo je na světě nejmocnější*. Začal ho komponovat už v době, kdy byl žákem mistrovské třídy **Josefa Suka** na pražské konzervatoři (1922/23), což dokládá jeden z dopisů: *„Balet jsem psal v Praze, když jsem chodil k Sukovi, a sice ovšem za školou… U Suka jsem vlastně – pokud se nemýlím – nic nedokončil.“*[40]

V bulletinu Národního divadla však Martinů uvedl, že balet začal *komponovat „takřka bezprostředně po Istar (1919)“*.[41] Dostupné prameny pak řadí ukončení skladby do roku 1922 (např. Erissman) či 1923 (např. Šafránek, Mihule).

Martinů měl jako vždy jasnou představu o svém novém baletu – *„krátkém a nekomplikovaném“*; stýskalo se mu po *„opravdovém tanci“* a jak se také přiznává, byl poněkud unaven symfonickou stavbou tanců, na nichž založil *Istar*. Jako by si chtěl odpočinout od pojetí svých předcházejících tanečních scénických skladeb a nechtěl se zabývat niternou dramatičností postav, *„vyřadil popisování citových výjevů tancem a rozličné dramatické nebo patetické výstupy nahradil formou čistě taneční“*.[42]

Martinů hledal námět, který by tento jeho záměr splňoval. Oslovil z Paříže i **Karla Čapka**, aby mu pomohl při zpracování tématu a ten mu dopisem z 30. března 1924 odpovídá: *„Jak vidíte, do Paříže jsem se pro chřipku nedostal; lituji toho upřímně. Na divadlo, ať jakéhokoliv sujetu, nemám teď pomyšlení; zaměstnávají mě teď jiné úkoly a – věřil byste? – je mi bez divadla jaksi lehčeji. Nezlobte se, že snad zklamávám Vaši naději.“* Podnět nakonec přichází od **Míly Mellanové**,[43] která Martinů posílá ke zvážení libreto pohádky *Blažený ostrov nenarozených*. *„Když jsem ji psala, zněla mi v uších taková hudba jako nezemská, řekla bych skoro astrální“* – píše v průvodním dopise skladateli, jenž je datován 1. srpna 1923 a Martinů ho obdržel těsně před svým odjezdem do Paříže. Mellanová přenechala Martinů objevitelské právo na tuto pohádku, a ten si ji upravuje pro své záměry.

Příběh sám o sobě je jednoduchý a půvabný – pohádku si Martinů dopsal podle svých představ na základě indické pohádky o myší nevěstě. Martinů pojal balet jako grotesku, chtěl, aby se obecenstvo bavilo; mluví o baletní revue, v níž uplatnil dobové tance, následující v baletu jeden za druhým – postavy pohádky tančí v rytmu serenády, menuetu, foxtrotu, charlestonu, valčíku, bostonu, polky.

Premiéra baletu *Kdo je na světě nejmocnější* se konala v Brně 31. ledna 1925 a byla vůbec prvním uvedením skladatelova díla na brněnské scéně. Martinů netrpělivě očekával ohlasy a psal svému příteli **Stanislavu Novákovi**: *„Prosím tě říkej každému, koho potkáš, že můj balet o myších je starý tři roky, tedy [vzniklý] v době, kdy jsem o Stravinském nevěděl nic, jenom že napsal Petrušku, ale neznal jsem ho. Už je mi to trochu hloupé pořád to nastrkování na Stravinského. Kdyby to byl napsal třeba Axman, tak by*

to byl objev a byli bychom současně s Evropou, ale že jsem to já, tak jsem to vždycky odkoukal odněkud. Mně je to celkem jedno, ale že se dostanu zase do takové klece, jako byl impresionismus. Teď už se nikdo nezmíní o mém naprostém podlehnutí impresionismu, už jsem hned zase podlehl Stravinskému. To je totiž zrovna vedle sebe, že jo?" (7. 2. 1925, Paříž).

Jako by to tušil, protože za několik dní vycházejí recenze, které jméno Stravinský často citují. Listy Hudební matice otiskují: *„Vtip na vtip, foxtrot a valčík, Dvořák, Mozart, Strauss a hlavně Stravinský, ne snad s určitými reminiscencemi, ale celkovou manýrou. A nic platno, je to časové, má to ruch a spád, nápad a účinnost. Ale je to přece jenom hříčka, a u nás se díváme pořád na úkoly umění jinak."* [44]

Společně s tímto baletem byla uvedena operní novinka **Osvalda Chlubny** *Síla touhy*. V Rovnosti je její referent evidentně skladbou Martinů zaskočen, vždyť Martinů zní na brněnské scéně zcela poprvé, a tak píše: *„Baletní komedie Bohuslava Martinů chce být pokusem o moderní reformu baletu tak, jak ji zahájil Stravinský. Má jediný princip – popření jakéhokoliv principu a to provádí tak důsledně, že člověk nevychází z omráčení a nových překvapení, jež jsou někdy tak silná, že předpokládají docela jinou nervovou soustavu, než jakou máme my, dnešní smrtelníci."*[45] Provedení skladby je pak označeno za znamenité.

O dva roky později balet uvádí Národní divadlo v Praze – 17. 2. 1927. Choreografie se ujímá **Remislav Remislavský**, scénického designu **František Berger**. V Praze přiřazují před Martinů balet Ravelovu dětskou operu *Dítě a kouzla*.[46] Balet se přesto dočkal jen šesti repríz,[47] neboť zdejší kulturní prostředí nebylo tehdy schopné docenit kvality obou skladatelů a choreografů. Martinů se pak vrací do Národního divadla s dalším baletem *Špalíček* až v předposlední Ostrčilově sezóně v roce 1933, ale jeho taneční groteska se dosud na repertoár ND Praha nevrátila.

Balet se zvukovými efekty – Vzpoura – La Révolte, H. 151

V průběhu roku 1925 začal Martinů komponovat balet *Vzpoura* – zčásti v Paříži a v létě téhož roku ho dokončil v Poličce. Libreto si napsal sám – námětem je vzpoura not, které odmítají posluhovat špatné hudbě – skladatelův scénář baletu vepsaný do partitury je v přepisu k dispozici v Institutu Bohuslava Martinů, signatura 1293 Kv.

Vznikla skladba stejně odlehčená jako jeho předcházející balet *Kdo je na světě nejmocnější*, ale tentokrát tančí místo myšek na scéně noty. Nízké tóny mají být podle Martinů tlusté a vousaté, vysoké tóny pak dlouhé, tenké a bledé. Tóny se bouří proti mizerné hře na klavír, proti špatnému zpěvákovi, proti falešnému gramofonu, proti taneční hudbě v baru. Zní tu také řada dobových tanců; mimo to Martinů do skladby navíc zakomponoval zvukové efekty – na jevišti dle jeho pokynů mají být amplióny, z nichž se hlásí zprávy z burzy, zvláštní zpráva o vzpouře tónů a nakonec velký hluk; ve scéně baru pak Martinů předpisuje: *„Celý orchestr hraje, co mu napadne. Další děj bez hudby.“* Je jisté, že takto odvážné pojetí skladby bylo v našich do „sebe zahleděných“ kruzích vnímáno jako neuvěřitelná hudební anarchie a revolta. A nakonec i Martinů asi vnímal tento balet jako osobní vzpouru – vzpouru proti konzervativnímu pojetí hudby, které *„má ve znaku jen ideje ty nejvznešenější, takřka nadhmotné, abych řekl neživotné“*.[48] Ze samotného textu libreta také vyplývá, že Martinů ve *Vzpouře* reagoval na skandální stažení opery **Albana Berga** *Vojcek* z repertoáru ND Praha (tuto neblahou událost Martinů v baletu okomentoval slovy: *„Srážky před Národním divadlem… Případ Vojcka vyřízen pro nedostatek tónů.“*)

Hudba baletu se odvolává na music hall, zní v ní foxtrot, valčík, lidová dumka, tančí španělská tanečnice. Martinů *Vzpouru – La Révolte* označuje za *„sketch o jednom dějství“*.

Premiéra se konala v Brně 11. 2. 1928. Martinů o uvedení baletu v Praze ani nestál, svěřil partituru osobně **Otovi Zítkovi** (režisér prvního uvedení) při jeho návštěvě Paříže a do Prahy ji ani neposílal. Choreografii nového baletu vytvořil **Jaroslav Hladík**,[49] scénu a kostýmy navrhl **Eduard Milén** (jeden scénický návrh a program s obsazením je uložen v divadelním oddělení Moravského muzea – návrh scény napovídá, že byla koncipována pro možnost simultánní hry).

V Rovnosti se autor recenze odmítl k inscenaci vyjádřit, když píše: *„Hudební referát je nesporně záležitostí umění. Mám-li psát o sobotní premiéře ‚moderních‘ baletů, bude nutno, abych svrchu uvedeného dbal velmi přísně. Má to pro referát svůj ‚krátící‘ důsledek. Budu totiž psáti jen o dvou baletech (společně se Vzpourou byl uveden Třírohý klobouk Manuela de Fally a La Valse Maurice Ravela), ačkoliv byl uveden ještě třetí… Vzpoura od B. Martinů znamená, tak, jak byla provedena, pro repertoár a uměleckou*

úroveň Národního divadla velmi odvážné extempore, povážlivou improvisaci, tvoření s ‚rukama v kapsách', v němž se místy vtipem hospodařilo velmi špatně. Zařekl jsem se však, že o tom psáti nebudu."[50] Také Gracian Černušák si všímá neobvyklé hudební stránky baletu, která vyvedla kritiky *„z míry"*. Černušák ve *Vzpouře* slyšel velmi málo hudby. Nechápal, proč se mají *„vzbouřené tóny pokorně podrobit právě duchu lidové písničky, když revoluce byla mizerná hra na klavír, gramofon a sentimentální serenáda. A tak musí pomáhat rozhlasové kázáníčko o průběhu revoluce. Bylo v něm patrně skryto mnoho narážek na různé brněnské muzikanty.*"[51]

Mechanické balety – On tourne, H. 163, Podivuhodný let, H. 159

Odlehčený námět Martinů také zpracoval v baletu *Motýl, který dupal H. 153*, jejž dokončil 9. března 1926 v Paříži. Choreografické a scénické poznámky, které rád do skladeb zapisoval, tentokrát nezanesl. Sám skladbu označil za ztřeštěný a zbytečný nápad. Ani jeho další balet *Natáčí se – On tourne* se nedočkal scénického či koncertního provedení.

Balet *Natáčí se* je prvním z mechanických baletů Martinů. Dokončil jej v Poličce 19. srpna 1927. V rukopise předehry baletu datované 7. srpna 1977 je uveden název ve francouzštině: *On tourne, Ballet en 1 act*. Do orchestrální partitury o sto čtyřiceti sedmi stranách Martinů vlepil dva listy francouzského scénáře baletu s podtitulem: *Un film inédit* (pozn. autorky: přeložit je možné jako dosud nehraný film, Šafránek přeložil jako původní film, měl zobrazit „mravy na dně moře"). Existují dva separátní, na stroji psané scénáře – francouzský a německý.[52]

V baletu se podle představ skladatele má použít rozdělená scéna: nahoře je hladina moře s malou lodí, se dvěma námořníky a potápěčem, dole pak podmořský svět. V baletu nevystupují skutečné postavy, ale loutky:

Z loďky (svět nahoře) se spustí potápěč na mořské dno (svět dole), aby zde natáčel příběhy podmořských obyvatel. Upoutá ho milostná hra humra a rybky, leč tu vystoupí z lastury krásná perla, potápěčova Afrodité Anadyomené. Ztratí pro ni okamžitě hlavu, ale chladný nezůstává ani humr. Začíná souboj, v němž humr nemá vyhlídku. V okamžiku, kdy chce potápěč korunovat vítězství polibkem krasavice, vytáhnou ho však proti jeho vůli opět nahoru na loďku – v obavě o jeho život. Příběh končí odplutím smutného hrdiny.

Důležitou roli zde hraje film, který je předepsán ve scénáři a rámuje úvodní a závěrečnou část díla. V souladu se scénářem pak měl balet uvádět pán ve fraku proslovem, připomínající jarmareční pokřikování. Martinů balet je tedy v podstatě laternou magikou – využívá kinetické dekorace, film, princip stínového divadla, diaprojekci, důmyslný světelný design. Podle hudebního doprovodu, kterým Martinů podkresluje dění na plátně, se lze domnívat, že *„animovaný film měl být realizován jako groteska“*.[53]

Do hravého příběhu se asi podvědomě promítl skladatelův pobyt u moře v Bretani v roce 1927 (vize podmořského světa v baletu), kde byl v létě 1927 se **Stanislavem Novákem** a se svou budoucí ženou **Charlottou Quennehen**. Seznámil se s ní v listopadu 1926 v cirkuse Medrano (10. 11.), kde vystupovali bratři Fratellini,[54] slavné trio klaunů, kteří se stali miláčkem pařížského publika.

Martinů byl po pobytu v Bretani plný energie, nadšení a rodině do Poličky píše:

„Doma se pustím hned do práce, abych byl s těmi novými librety hotov, budu je asi příští rok potřebovati.“[55] **Josefíně Tausikové** se pak chlubí: *„Mám čtyři syžety, které jsou velmi pěkné, a dokonce i senzační; ten nejlepší jsem si vymyslel sám. Mám někdy opravdu dobré nápady. Musím se vrátit do Paříže se čtyřmi definitivně hotovými balety.“*[56] *Ještě po třiceti letech Martinů vzpomíná: „Kdyby mi byl někdo řekl, že ten námět pro Natáčí se pochází ode mne, tak bych jej žaloval pro utrhání na cti…, co se hudby týče nemohu nic tvrdit, ale musí to být pěkná bujabesa“*.[57] [Pozn. autorky: bouillabaisse je provensálské rybí kořeněné jídlo.]

Balet Martinů komponuje v době, kdy doznívá vliv futurismu, vrcholí dada a nastupuje surrealismus. Tomuto uměleckému kvasu nemohl Martinů uniknout a je jisté, že ho ovlivnil právě při komponování mechanických baletů. V Paříži viděl scénický experiment **Jeana Cocteaua** *Parade* (Paráda),[58] když Les Ballets Russes vystoupili v roce 1924 v Théâtre Gaité-Lyrique (27. 06. 1924); v Paříži také hostoval Švédský balet, jehož repertoár ovlivnily myšlenky **Oskara Schlemmera**,[59] choreografa a tanečníka, který požadoval obohacení výrazové formy divadla použitím mechanické umělé figuríny místo živého interpreta. Užití filmu na divadelní scéně také nebylo v té době nic nového – je pravděpodobné, že Martinů mohl vidět Les Ballets Suédois[60] v roce 1925 v Théâtre de Champs-Elysées s baletní revue *Relâche*[61] s filmovou dotáčkou **René Claira**, stejně jako film *Ballet mécanique* od **Fernanda Légera**[62] – to vše jistě mělo velký vliv na tvůrčí

směřování Martinů při utváření hudebně-scénických forem, které pravděpodobně pod Légerovým vlivem nazval příznačně mechanické balety.

Martinů vytvořil syntetizující divadlo, v němž byl reálný svět ztvárněn neživými loutkami imitujícími živé jedince a příroda pojata v kreslené animaci. Tímto baletem začal Martinů směřovat k hnutí dada a surrealismu, jejichž snový a hravý svět fantazie a imaginace rozvinul v operách *Slzy nože*, *Trojí přání* a plně rozehrál v roce 1937 v opeře *Julietta*. Balet *On tourne* však nebyl dosud v jakékoliv podobě realizován.

Dalším mechanickým baletem je *Podivuhodný let – Le raid Merveilleux*. Jako téma baletu si Martinů zvolil tragický pokus o přelet Atlantiku letci **Ch. E. Nungesserem** a **F. Colim**, kteří zahynuli v oceánu 8. května 1927. Martinů píše scénář o devíti obrazech, kreslí jeho scénografickou podobu o sedmi obrazech a nakonec redukuje i hudební zpracování, které má už jen pět obrazů.[63] Je silně ovlivněna avantgardními jevištními experimenty pařížského a zejména německého divadla dvacátých let, které nahrazovalo tanečníka nebo mima pohybem mechanismů, dekorací a světel.

Jestliže v baletu *Natáčí se* nahrazuje Martinů živé postavy loutkami, *v Podivuhodném letu* zachází ještě dál: skladbu koncipuje „sans personage" – bez osob – tanečníků – a vizuální složku tvoří pohyblivé kulisy.

Partitura je psána pro 11 nástrojů: dva klarinety, fagot, trubku, tamtam, piano, dvoje housle, dvě violy a violoncello. Jednotlivé obrazy popsal Martinů následovně: *1) Un Oiseau (Pták), 2) Une hélice qui commence à tourner (Vrtule, která se začíná točit), 3) Les coulisses (bleu) qui s'avance de chaque coté qui ferme une hélice (Modré kulisy se posunují vpřed z každé strany), 4) La scene s'obscurit (Scéna se zatmívá), Éclairage de la haut (Osvětlení z výšky). Les cartes qui passent (Mapy se pohybují), 5) Les reflecteurs (Reflektory), 6) Une affiche (Plakát), 7) La mer (Moře).* [Pozn. autorky: ponechány jsou gramatické chyby skladatele ve francouzském pravopise.]

Ačkoliv Martinů psal balet na objednávku divadla Madame Bériz, provedení v Paříži se nedočkal, neboť divadlo mezitím zkrachovalo. Partituru pak pravděpodobně odvezl spolu s operou – filmem *Trojí přání* do Berlína. Poté se partitura baletu ztratila, což ještě uvádí jako fakt Šafránek v knize Divadlo B. Martinů. Ale počátkem 80. let byla partitura nalezena v archivu Deutsche Staatsbibliothek v Berlíně – zatím nejpravděpodobnějším vysvětlením, jak se tam dostala, je zmíněná cesta Martinů do Berlína na konci 20. let.

Berlínští knihovníci o unikátním objevu informovali Národní knihovnu v Praze, kde byl uložen autograf scénáře této skladby – kopie znovunalezené partitury byla vyměněna za kopii scénáře.[64]

Ke světové premiéře dvacetiminutového *Podivuhodného letu* došlo až 25. června 1994 v Poličce – při přípravě a hudební realizaci se setkali „odborníci na Martinů" – muzikolog **Iša Popelka** a dirigent **Václav Nosek**. Premiéra byla součástí koncertu u příležitosti otevření stálých expozic Galerie v Poličce. Koncertní provedení *„mechanického baletu bez osob"* ukázalo velkou scénickou sílu hudby. Scénář baletu dává prostor pro výtvarné řešení ve smyslu současných trendů a umožňuje aplikace moderních digitálních technologií. Těch využil v roce 1998 režisér **Jiří Nekvasil**, který kromě *Podivuhodného letu* natočil v České televizi ještě další dvě komorní díla Martinů – opery *Slzy nože* (1998) a *Hlas lesa* (2000).

Taneční groteska Kuchyňská revue, H. 161

Martinů sice pobýval v Paříži, ale doma na sebe upozorňoval jako autor inovujících tanečních předloh. Proto se také na něho osobně obrátila choreografka a tanečnice **Jarmila Kröschlová**[65] se žádostí o spolupráci na *Kuchyňské revui*, kterou hodlala nastudovat se svou taneční skupinou. Sama si napsala libreto, ve kterém tančily *„personifikace solidního Hrnce a jeho počestné paničky Pukličky, svůdnice Kvedlačky, lehkomyslného přelétavého Utěráku a pedantsky přísného Smetáku".*[66] Kröschlová oživila kuchyňské nádobí a dala mu charakter určitých lidských typů.

Martinů nabídku přijal a podle návrhu Kröschlové zakomponoval do baletu tango a charleston. V dubnu 1927 se pouští do práce a patnáctiminutový balet má hotový 23. dubna 1927. O tři dny později posílá partituru J. Kröschlové s doprovodným dopisem: *„Dokončil jsem ‚revue' a posílám ji současně. Obsazení je: Clarinet, fagot, trompette, housle, cello, klavír. Jak jsem Vám již psal, mám dojem z Vašeho psaného sujetu, že máte již představu tance úplně vypracovanou, a proto jsem tak v zásadě nic neměnil a držel jsem se značek, které máte poznamenány v sujetu. Do partitury jsem současně označil jakousi klavírní skizzu abyste měli usnadněnou práci. Ale upozorňuju, že to nelze považovat za klavírní výtah, je to jen jakýsi nástin, abyste pro počátek měli jakousi představu hudby."*

Ještě téhož roku byl balet uveden v premiéře – 17. 11. 1927 v Umělecké besedě v rámci Večera divadla pohybu tanečně-dramatické skupiny J. Kröschlové.

Institutu B. Martinů se podařilo získat autograf dopisu Bohuslava Martinů Jarmile Kröschlové a také originální text libreta od **Jana L. Budína** (pseudonym **Jana Löwenbacha**), kterého Kröschlová požádala o verše do svého scénáře.

Balet *Kuchyňská revue* je hudebními znalci citován jako jazzový balet. **E. F. Burian** o něm v knize Jazz (Praha 1928) napsal:

„Pro revue vůbec má Martinů nevšední gurmánský smysl. Jeho taneční groteska Kuchyňská revue je jednou z jeho nejlepších prací. V Kuchyňské revui Martinů ukázal, co lze vytvořit z jazzu v komorním nástrojovém obsazení bez bicích nástrojů. Orchestrace: housle, violoncello, trubka, klarinet, fagot a klavír by byla sváděla mnohé skladatele nanejvýše k mozartovským žertíkům. Chyběly pouze bicí nástroje, aby jimi dal Martinů lépe vyznít polozakrytým jazzovým rytmům.“[67] Martinů sám považoval partituru za dokonalou a srovnával ji později po stránce technické s I. symfonií z roku 1942; své přesvědčení potvrdil ještě v dopise z 24. 4. 1958 ze Švýcarska, kde píše M. Šafránkovi: *„…o skoro neomylné technické stránce položení partitury, ačkoliv jsem efektně zvláštní techniku dosud neměl… To je právě to, jak dílo je už jasné v mozku nebo vyjadřující charakter skladatele, tak si tu techniku vytvoří samo.“*[68]

Kuchyňská revue čili Pokušení svatouška hrnce bylo uvedeno spolu se Smetanovou *Polkou* a *Dětskými scénami* Felixe Petyrka. Balet obsahuje čtyři věty: Prolog, Tango, Charleston a Finále. V Prologu zazní krátká minutová předehra, po které již přicházejí jevištní akce, pohyb a tanec, které Martinů komponoval s ohledem na divadelní vyznění.[69]

Referent Národního Osvobození si všímá originality souboru a dále svůj názor rozvádí: *„Osm dívek, které skupinu tvoří, představuje se svou režisérkou (J. Kröschlovou) devět živých loutek; nikoliv loutek dřevěných, stereotypně klátivých pohybů, jak jsme zvyklí z tradicionálního baletu. Této skupině slouží křiklavě primitivní červeň líčidla, papírová láce kostýmů, zjednodušený pohyb a výraz, kultivovaná primitivnost zjevu i tanečního pohybu k ladovsky dětsky humorné karikatuře a grotesce.“* Z následného textu vyplývá, že Budínovy verše tvořící nedílnou součást baletu recitoval **Miloš Nedbal** a že skupina *„ukázala vtip a smysl pro dramatické vystižení pohybem i výrazem tváře. Jen v některých chvílích byl tanec jednotvárný a Hrnec uvězněný neustále na rukou i nohou byl příliš statický.“*

Balet v rytmu bostonu a blue – Šach králi, H. 186

V roce 1930 začíná Martinů pracovat na baletu *Šach králi – Échec du roi*. Tento balet označují muzikologové za *„rozloučení Martinů s jazzovou epizodou“*.[70] Náladu skladby dotvářejí boston a blues, které jsou součástí roztančené šachové partie. Balet Martinů napsal mezi 10. lednem a 17. únorem 1930 v rue Mandar číslo 10.[71] V té době byl velmi činorodý a komponoval mnoho skladeb – věnoval se například *Koncertu pro violoncello č. 1, H. 196*, dokončení opery *Tři přání, H. 175*, opeře *Den dobročinnosti, H. 194*, pracoval také na baletu *Špalíček, H. 214*.

Autorem libreta nového baletu byl významný pařížský publicista a kritik **André Coeuroy**, který s ohledem na postavy příběhu dodal baletu podtitul *Ballet noir – blanc – rouge*.[72]

V roce 1966 převzalo opus nakladatelství Max Eschig v Paříži, ale prvního hudebního provedení se balet dočkal až v roce 1977 v brněnském rozhlase – Státní filharmonii Brno dirigoval **Václav Nosek**; světová scénická premiéra se pak uskutečnila také v Brně, v Janáčkově divadle 11. dubna 1980. Choreografii vytvořil **Luboš Ogoun**, výtvarného řešení se ujal **Vojtěch Štolfa** a kostýmy navrhla **Kateřina Asmusová**. Ogoun si původní námět šachové partie následovně upravil:

Při veselé hudbě zahajuje hru Ceremoniář v kostýmu, kombinovaném z černých a bílých šachových figur a uvádí je postupně všechny na jeviště: nejprve koně – kavalérii, pak střelce – artilerii, věže – obrněnou vozbu a královské rodiny, které přicházejí obklopené zástupem vojáků – pionů. Hra začíná krátkou pseudošpanělskou hrou, při které se na šachovnici tanečním způsobem rozvíjí španělské šachové otevření hry. Hra přechází do pohybové války. Z válečně vřavy se odpojí černý kůň – Muž a bílý střelec – Žena; dezertují na protest proti nesmyslnému boji. Jejich sblížení přechází v lyrické intermezzo. Tento přestupek je pro oba krále důvodem k jejich likvidaci, aby svým příkladem nestrhli ostatní. Svůj strategický tah oslavují králové a královny ve svém královském soukromí, kde se ovšem opět nepohodnou a zcela proti pravidlům šachové hry se navzájem likvidují. [Program k baletu.]

Spolu s baletem Martinů byly v jednom večeru uvedeny Ravelovo *Bolero* a Stravinského *Pták Ohnivák*. V původním libretu rozehrávají šachový střet postavy Dominy, Vrhcába a Křížového esa – ty šachy vytahují z krabice a hrají hru na černobílé šachovnici

s červenými a bílými figurami – partie končí poražením Červených, figurky se v závěru vracejí do krabice. Protože původní předloha se vzhledem k počtu figur zdála asi zmatečná, Ogoun se snažil vnést do příběhu více dramatičnosti a srozumitelnosti.

Ve své choreografii uplatňuje *„své zkušenosti s uvolněnými tanečními kreacemi, smysl pro vtip a vypointovanost jevištní akce“*.[73] *„Nepracuje s klasickou baletní abecedou“* a *„vychází z motivů hudební předlohy.“*[74] Ogoun *je „omezen dějem v pohybu i prostoru, protože děj probíhá jako předem stanovený způsob šachové partie. Koncipoval balet jako taneční přepis hudební hříčky, přičemž největší podíl scénického sdělení nechal na hudbě samotné.“*[75]

Od Ogouna bylo očekáváno *„trochu více“*. Recenzenti se s větší chutí věnovali kritice *Bolera* a *Ptáka Ohniváka* a více své názory a postřehy na *Šach králi* nerozvíjeli. Kromě Vladimíra Vašuta v Tanečních listech, z jehož kritiky je možné získat představu o podobě baletu: Ogoun si sice vytvořil vlastní libreto, *„nicméně se dosti úzce držel skladatelových poznámek a pokynů v hudebním materiálu. Výsledek, kterého dosáhl je velmi čestný, překlenout dramaturgické nedostatky díla se mu však přece jen nepodařilo… z bujaré burlesky tak vyšla umná, pohybově inteligentní a úhledná kompozice, stonající však na jakousi ‚divadelní chudokrevnost‘.“*[76]

Balet z národních zvyků a pohádek Špalíček, H. 215

Začátkem roku 1931 začíná Martinů pracovat na první skladbě budoucího *Špalíčku*. V Paříži, v rue Mandar č. 10[77] skládá krátkou, desetiminutovou *Legendu o svaté Dorotě*. Uvažoval o ní již v roce 1924, ale nevěděl, jak ji hudebně vystihnout. Později pak píše: *„…v roce 1927 během prázdnin jsem se k ní vrátil znovu, zase bez valného výsledku. Konečně v předešlém roce kompozice ženských sborů [Česká říkadla I, 1930] mi ukázala možnost, jak zpracovati legendu scénicky a hudebně.“*[78]

Jakmile si Martinů svou vizi ujasnil, složil skladbu během několika dnů (20. a 26. ledna 1931). V rukopise je *Legenda o sv. Dorotě* samostatná partitura s velkým orchestrem, zatímco celý zbytek *Špalíčku* je původně komponován pro komorní orchestr. Na titulním listě partitury je *Legenda o sv. Dorotě* označena jako *Balet o 1 aktu* s podtitulem *Z cyklu baletu Špalíček*. Tato původně samostatná desetiminutová pantomima se stala po přepracování v roce 1940 součástí třetího dějství.[79]

Špalíček ND Praha 1933: scéna České svatby, foto archiv ND Praha

Balet v roce 1931 ještě neexistoval, ale Martinů měl jasné téma dané názvem *Špalíček*.[80] Pracoval však ještě na *Smyčcovém kvartetu*, a proto se k němu vrací až po tři čtvrtě roce, kdy během měsíce (17. 11.–24. 12. 1931), těsně před vánocemi dokončil první jednání *Špalíčku* a téměř současně vypracoval také klavírní výtah s vokálními částmi (soprán, tenor, bas a ženský sbor). Na druhém jednání pracoval od 22. prosince 1931 do 20. ledna 1932[81] s původním podtitulem *Balet z národních her, zvyků a pohádek*. Třetí jednání dokončil Martinů 11. února 1932 partiturou *Svatebních košil* (nazvanou *Balada na báseň Karla Jaromíra Erbena*), kterou komponoval od 30. ledna. *Svatební košile* jsou skladbou pro velký orchestr (stejně jako *Legenda o sv. Dorotě*) a pro ženský sbor a sóla (soprán, tenor, bas).

Až v roce 1940 Martinů upravuje balet pro velkou orchestraci (únor až květen). Rozhodl se také přemístit sóla a ženský sbor do orchestřiště, aby scénu vyhradil pouze pro tanec; k baletu dokonce navrhl vlastní scénu. Co ho k této zásadní úpravě vedlo?

Z dopisu Šafránkovi z New Yorku z 15. února 1940 je zřejmé, že se uvažuje o uvedení baletu v Chicagu, a proto by ho *„musel přepracovat do jednodušší podoby“*. S odstupem sedmi let pak píše: *„Špalíček dostal novou orchestraci pro normální orchestr a scenario je upraveno jinak, Svatební košile z toho vypadly, protože děti z nich měly strach a nemohly spáti.“*[82] Martinů v nové verzi upravil pořadí scén, některé scény vypustil a kompletně změnil instrumentaci. Místo původního mluveného prologu přikomponoval zpívaný úvod, rozšířil *Pohádku o kocourovi v botách* o pět tanců. Spojil *Pohádku o ševci* s *Pohádkou o kouzelné mošně* a tak vznikla neobvyklá situace, kdy pole osívá švec. Důkladně přepracoval druhé jednání a děj uzavřel šťastně českou svatbou.

Martinů zaslal partituru *Špalíčku* do Národního divadla 11. března 1933 z Paříže: *„Slavné ředitelství ND v Praze! Dovoluji si zadati Národnímu divadlu svůj nový celovečerní balet Špalíček ve 3 jednáních“*. O měsíc později pak píše dopis, ve kterém nesouhlasí s jeho provedením koncem sezóny 1932/33, jak to oznamují noviny – *„prosím tedy abyste odložili premiéru na počátek příští sezóny, na podzim tohoto roku (listopad), kdy budu mít příležitost být přítomen zkouškám“*. (rue de Vanves, 28. 4. 1933, archiv ND).

Martinů byl na premiéře *Špalíčku* 19. září 1933 v Národním divadle přítomen, o dojmy se podělil se svým přítelem Milošem Šafránkem: *„Obecenstvo je spíše prvním poslechem desorientováno, ale jeví velký zájem a zdá se, že by chtělo porozumět, a myslím,*

že se mu to podaří. Přijetí bylo zajímavé. Začátek byl přijat s velkou rezervou, ale pomalu se to rozehřávalo a nakonec to byl spontánní potlesk.“ [24. 9. 1933]

V bulletinu Národního divadla je otištěn skladatelův komentář: *„Myšlenka obnoviti a jevištně využíti starých českých říkadel mne odedávna lákala… První pokus v tom směru jsem učinil s ženským sborem, kde jsem užil českých starých říkadel. Sbory tyto byly prvně provedeny sdružením Pražských učitelek [Česká říkadla, 1930]. Od nich vlastně vede přímá cesta k jevišti… Od legendy jsem postupoval k celému baletu.“*[83] Inspiračním zdrojem byla kromě sbírky Erbenových říkadel také **Božena Němcová**.

Martinů chtěl vytvořit *„lidové divadlo“*, k čemuž dále dodává: *„Celý tón baletu má jiný charakter než moje symfonická nebo komorní díla. Omezil jsem se, možno-li vůbec užití tohoto slova na úplně prostou lidovou lyriku a zachoval jsem tento tón pro celou hru, nekomplikoval jsem ji žádnými novostmi nebo originalitami, jež jsou teď v módě, zachoval jsem prostý lidový tón a jsem přesvědčen, že toto řešení je nejlepší a jedině možné a že plně odpovídá divadelnímu řešení a každému řešení vůbec.“*

Autorem prvního nastudování byl **Joe Jenčík**,[84] který respektoval partituru a nechával se vést *„rytmem, barvou scény, filmovým spádem měnících se obrazů a prudkou pulsací jednotlivých dějů“*. [85] Zvláštní pozornost věnoval zpívaným částem: *„Šlo mi o to, abych upřílišněnou pohybovou nápaditostí nezakryl fonetický účin zpívajících. Z toho důvodu jsou právě tyto části baletu vyřešeny choreograficky prostě, ba někdy i naivně… Tedy, řídě se naznačenými zásadami, použil jsem choreografie, a zvlášť to zdůrazňuji, kompromisní. Tam, kde hudební podložení děje nebo tance příliš nevybočuje z obvyklého plynulého tempa a jednoduchého rytmu, použil jsem základních elementů klasického baletu… Ve Svatebních košilích jsem se pokusil o sloučení rytmu, pohybu, grimasy a dekoru v jediný dramatický účin. Choreografie této skladby je idealistická, pokud se týká stylu: má sloužit jen a jen účinku fantastického prostředí dívčiny komůrky, chmurných krajin a hřbitova.“*[86]

Martinů byl s Jenčíkovým nastudováním spokojen a píše, že *„choreograf v Praze si vedl velmi dobře, až na to, že ty pohádky jsou spíše příšerné a hoffmanovské než české, ale Dorota a Svatební košile dopadly dobře“*.[87] Původně se také počítalo pro nastudování Špalíčku s **Václavem Vlčkem**, kterého znal Martinů z Paříže, ale nakonec z toho sešlo.[88]

Špalíček ND Praha 1933.
Marie Kácová jako Smrt,
archiv ND Praha

Premiéra baletu se setkala s různorodým ohlasem – recenzenti se lišili v některých názorech na hudební i taneční stránku baletu.

S Jenčíkovou taneční koncepcí je spokojen **Otakar Šourek**, který píše: *„Choreograf Joe Jenčík snažil se poctivě vyjádřit a ztmelit stylové rozmanitosti díla a spokojil-li se v některých částech s řešením dosti konvenčním (česká svatba, pohádka o Popelce) jinde prodchl výkon opravdu novým duchem baletního umění a zvláště ve scénickém řešení ‚Svatebních košilí', ukázal skvělý kousek režijní fantazie. Z baletního souboru vynikli zejména Eva Vrchlická ml., Karel Pirník, Zdenka Zabylová, Helena Štěpánková, Marie Kácová."* [89]

Výhrady k Jenčíkově práci pak vznáší **Emanuel Siblík**, jenž vytýká baletu častou ilustrativnost. Místo, aby Jenčík *„přehodnocoval, spokojoval se jen a jen ilustrací toho, co zpíval sbor, ba přihodilo se, že ilustrace zůstávala v ilusivnosti daleko za tekstem. Nejkřiklavěji se to jevilo ve Svatební košili… Šílený spád nahradil Jenčík tím, že milence nemožným způsobem pomalu vyzdvihoval za zeleným kopečkem, a pak je zase spouštěl."*[90] Siblík vidí jako nejzdařilejší *Legendu o svaté Dorotě*, ve které Jenčík *„dosáhl naivity rytmickoplastického výrazu, vlastní lidovému interpretu, ve vyšší však kázni"* a přirovnává legendu k *Pošetilým pannám* Švédského baletu, kdy *„z folkloru bylo vytěženo estetickou disciplinou dílo neméně svěží a umocněné působnosti"*.

Také **Jan Rey** upozorňuje na jisté nedostatky Jenčíkovy koncepce, přestože v úvodu své recenze publikované v časopise Klíč ji brání, neboť *„kompromisní řešení, k němuž se ostatně Jenčík přiznává, bylo záměrné"*. V *Pohádce o Popelce* pak Jenčík *„choreograficky a režijně ztroskotal"* a vzniklo *„jakési rozházené balabile"*.[91]

Premiérovou výpravu *Špalíčku* vytvořil **Josef Matěj Gottlieb**, ačkoliv Martinů navrhoval **Václava Špálu** a **Františka Muziku**. Z korespondence Martinů s ředitelstvím ND vyplývá, že realizaci výpravy není možné svěřit ani Muzikovi ani Špálovi, *„protože při neobyčejném množství scén by stoupl náklad na míru ND nedostupnou nejen honorováním návrhů, ale také jejich provedením. Je totiž zapotřebí v dnešní situaci použíti ze starších materiálů co jen je možno, a to bez škody pro hru dovede jen výtvarník v divadle zaměstnaný."* [Archiv ND, dopis ředitelství zaslaný B. Martinů, 9. 5. 1933.]

Na scénickém designu se nicméně šetření divadla projevilo, což Rey trefně komentuje: *„O výpravě řeknu jen tolik: je to ostuda, když české ministerstvo a české divadlo*

nepovolí na výpravu české věci aspoň tolik, aby se důstojně reprezentovalo." Siblík také píše, že „v kostýmech bylo plýtváno fantasií co nejméně… výprava byla chudá, jistě více estetickým neporozuměním než hospodářskou krizí."[92]

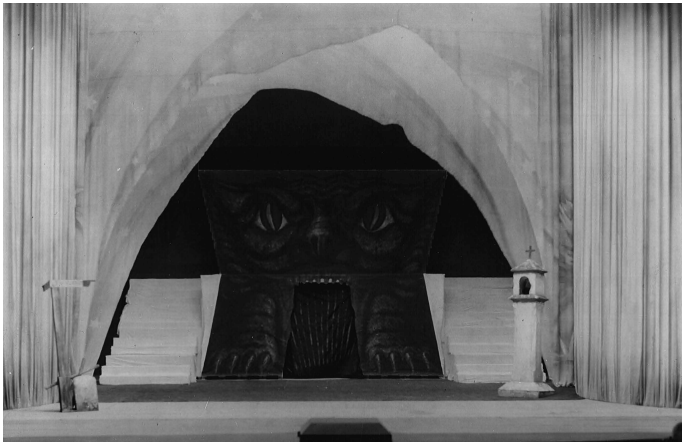
Muzikův návrh se realizoval nakonec v Brně, když v témže roce s odstupem necelých dvou měsíců od pražské premiéry uvádí balet Zemské divadlo, a to v choreografii **Máši Cvejičové**[93] – premiéra 25. listopadu 1933.[94] Brněnská inscenace byla věrnou kopií pražské s některými obměnami v koncepci, zazářila tu ovšem právě výprava **Františka Muziky**.

V divadelním oddělení Moravského muzea jsou uloženy materiály brněnského provedení baletu, dochovala se také velká část návrhů kostýmů a nepříliš kvalitní fotografie. *„V Brně udělal Muzika krásnou výpravu a mnoho lidí se tam chystá jet na premiéru"*, píše Martinů do Poličky z Prahy (4. listopadu 1933). Kritika však vidí slabiny v choreografii M. Cvejičové. *„Obdivuhodně tato hudba splývá se svým lidovým podkladem scénickým. Obé je prostě cítěno a jednoduše podáno"*, uveřejňuje Česká hudba a pokračuje: *„Ve Špalíčku nutno však také viděti základní dílo našeho nového baletu… Výprava je skvělá. Její jednotnost rušila však M. Cvejičová přidávanými osobami… Zřejmě viděla ve Špalíčku jen vhodnou příležitost, aby uvedla na jeviště co nejvíce dětí své baletní školy."*[95]

Také podle Reye byla *„choreografie z pražského nastudování odcizena a změny nastaly jen tam, kde bylo nutno zaměstnat dětičky ze školy paní Cvejičové"*.[96]

V brněnském *Špalíčku* tančila **Zora Šemberová** Vílu, Ďáblici a Pannu, **Emerich Gabzdyl** Černokněžníka a Umrlce. Šemberová vzpomíná, že Gabzdyl byl výborný partner, byl tvořivý a dramaticky cítící umělec.[97]

O *Špalíček* se také zajímala Bělehradská opera. V roce 1936 se objevila v Tempu (č. 7, 16. 1. 1936) zpráva, že *„balet Špalíček Bohuslava Martinů v choreografii Joe Jenčíka je připravován jako první baletní novinka Bělehradské opery"*. Stejně tak Právo lidu uveřejňuje 18. 2. 1936 oznámení o pohostinském nastudování *Špalíčku* v Bělehradě J. Jenčíkem; stejná informace vychází o něco dříve také v Lidových novinách (20. 12. 1935). Z uložené korespondence v Archivu Národního divadla vyplývá, že ředitelství ND skutečně žádá od Martinů svolení k zapůjčení partitury a klavírního výtahu baletu do Bělehradu (8. 1. 1937). Martinů souhlasí s podmínkou, *„že v Bělehradě prohlédnou*



Špalíček ND Praha 1933 – návrh scény. J. M. Gottlieb, archiv ND Praha

skladbu během února a vrátí mu ji, neboť se jedná o rukopis a neexistuje žádná kopie" (2. 2. 1937). Z dostupných pramenů pak lze usoudit, že z nastudování baletu nakonec sešlo, neboť v dopise ze 4. 6. 1937 se dočteme, že *„je zřejmé, že divadlo se nakonec nerozhodlo Špalíčka uvést"* (dopis Ministerstva zahraničních věcí adresovaný řed. ND). Také Martinů v dopise ze 14. 10. 1937 uvedení baletu zpochybňuje, když píše: *„Nezdá se, že by divadlo v Bělehradě dospělo k nějakému rozhodnutí."*

Odvážné pojetí řeckého mýtu The Strangler – Škrtič, H. 370

Bohuslav Martinů zkomponoval balet *The Strangler* – český překlad *Škrtič*[98] s podtitulem *A Rite of Passage* (Ritus, obřad proměny), v květnu 1948, tedy v době, kdy už sedm let pobýval v New Yorku (partitura je datována „New York May 16. 1948"). Již za svého předchozího pobytu v Paříži přemýšlel o možnostech prezentace a uplatnění své tvorby v Americe, což vyplývá z jeho korespondence s Milošem Šafránkem. V dopise z Paříže 18. dubna 1939 počítá v Americe s možností objednávek *„pro sólisty, kupříkladu, nebo i divadlo, něco menšího, filmy"*.[99] Případně chtěl dát něco dohromady s Voskovcem (V+W se usadili ve Spojených státech amerických na jaře 1939). Martinů uvažuje i o uvedení své opery *Julietta*, kterou zmiňuje v dopise z Paříže 2. června 1939: *„Byla by možnost umístit operu? Ale kterou? Myslíte, že by byla možnost s Juliettou? Nebyl by to trochu tvrdý oříšek pro obecenstvo? V Chicagu by bylo možno udělat Špalíček."* K těmto návrhům se pak vrací v další korespondenci (15. února 1940), kde zvažuje: *„Julietta by byla trochu silné sousto, snad Špalíček – musel bych jej trochu přepracovat do jednodušší formy."*

Nakonec ze všech těchto písemných plánů sešlo a Martinů se k divadelní tvorbě dostává až po jedenáctiletém americkém pobytu, když v roce 1952 skládá operu *Čím lidé žijí*. Výjimkou se stává osamocená scénická skladba *The Strangler* z května 1948.

V té době uplynuly dva roky od úrazu, který Martinů utrpěl, když 25. července 1946 na zámku v Great Barringtonu spadl vpodvečer z nechráněné terasy (Martinů tehdy v Barringtonu působil jako lektor hudební kompozice při letních kurzech, pořádaných Bostonskou filharmonií – mj. kurs). Následky úrazu byly vleklejší, než se čekalo, a Martinů si pobyl pět týdnů v nemocnici, poté měl problémy s rovnováhou, trpěl bolestmi hlavy

a citlivě vnímal pronikavé zvuky.[100] Přes tyto zdravotní potíže nadále pracoval a v roce 1948 *po Klavírním koncertu č. 3, H 316* přistoupil na objednávku tanečníka a ctižádostivého choreografa souboru Marthy Grahamové (Martha Graham Dance Company) **Ericka Hawkinse**. Hawkins si nemohl vzpomenout, kdy se přesně seznámil s hudbou Martinů – snad v New Yorku na koncertu Bostonského symfonického orchestru s dirigentem **Sergejem Kusevickým**. Přestože Hawkins dílo skladatele příliš neznal, tušil, že Martinů odvede vynikající práci.[101]

Hawkinsovým jediným požadavkem bylo, aby Martinů použil původní nástroje, které slyšel ve skladbách **Carlose Cháveze** v představeních Musea of Modern Art – chtěl do skladby zařadit unikátní bicí nástroje Aztéků; Judith Mabaryové se je podařilo na základě údajů a náčrtů skladatele v partituře identifikovat.

A *tak „ke čtyřem dřevěným dechovým nástrojům přidružil Martinů značný počet nástrojů bicích, mezi nimi speciální nástroje mexické a kovové (cochiti, deer-hooves, cocoon rattle, wood-blocks), aniž by blíže objasňoval důvody jejich využití“*.[102]

Sám skladatel doplňuje jejich názvy na první stránce partitury vlastními obrázky.

Do roku 1948 Martinů zkomponoval již třináct baletů a při psaní *Škrtiče* netušil, že se tato část jeho tvorby uzavírá, přestože – podle slov jeho blízkého přítele, pianisty **Rudolfa Firkušného** – negativnímu hodnocení díla nepřikládal zásadní význam, ale spíše se kritickou reakcí bavil.[103] I tak se třicetiminutový *Škrtič* stal posledním baletem Martinů – je zanesen na osmapadesáti stránkách rukopisu, na jehož konci vedle autorova podpisu najdeme datum 16. května 1958.

Martinů byl jedním ze tří autorů díla. Hawkins dále oslovil **Roberta Fitzgeralda**, aby napsal poetický text založený na Hawkinsových vlastních prozaických myšlenkách. V partituře je též zanesen Fitzgeraldův text v angličtině a pod ním souběžně ve francouzštině. Fitzgerald byl v té době znám překlady **Sofoklova** *Krále Oidipa* a *Antigony* a Euripidovy *Alkestis*. To byl také důvod, proč ho Hawkins oslovil, aby napsal text pro jeho vlastní verzi mýtu o Oidipovi. Představení tak v sobě spojovalo moderní tanec s metaforickou poezií, která tu byla představena jako mluvený dialog mezi třemi hlavními postavami: Chorem, Oidipem a Sfingou.

Při premiérovém provedení se Hawkins představil v roli Oidipa v sólovém tanečním partu, mluvené role ztvárnili herec **Joseph Wiseman** a herečka **Anne Meachamová**.[104]

Premiéra *Škrtiče* se konala 22. srpna 1948[105] v New London v Connecticutu v rámci Amerického tanečního festivalu (American Dance Festival). Festival trval šest týdnů – od 13. července do 22. srpna. Na programu byla představení nejvýznamnějších skupin moderního tance, v závěru se konaly workshopy až pro sto dvacet studentů pod vedením choreografů participujících na festivalovém programu. *Škrtič* měl být na programu třikrát, ale nakonec byla dvě představení odvolána kvůli neshodám během zkoušek mezi **Hawkinsem** a **Louisem Horstem**, manažerem a hudebním ředitelem Grahamové. Její soubor poskytoval Hawkinsovi zázemí, kde mohl bez rozpaků experimentovat. Hawkins považoval za nezbytné objasnit divákům svůj záměr uvedený v programu k premiéře:

SFINGA, napůl lev a napůl žena, představuje matku i otce v první scéně, její křídla jsou symbolem fyzické extáze rodičů a její jméno v řeckém významu znamená Škrtič a odkazuje na nebezpečí rodičovské fixace nebo dominance.

OIDIPUS přemáhá Sfingu tím, že uhádne její hádanku, spočívající v čtyřnohém tvorovi, dvounohém obrazu nahého člověka a trojnohém obrazu fyzicky tvůrčího člověka. Jeho jméno v řečtině znamená oteklé chodidlo.

CHOR představovaný jedinou postavou mluví jako vnitřní stále přítomný svědek každého dramatu; občas sám k sobě, občas k Oidipovi v okamžiku jeho iniciace do dospělosti.

Scéna představuje rituální taneční místo v kamenité soutěsce na cestě z Delf do Théb. Oidipus spí.

I přes tuto choreografovu snahu přiblížit svou vizi newyorští kritici ostře napadli nastudování *Škrtiče* za jeho explicitní choreografii a příliš novátorské pojetí oidipovského mýtu. Hawkinsova interpretace legendy jako metafory dospívání mladého muže byla, jak vidno, především pro recenzenty až příliš názorná a nepřijatelná. Většina hodnocení pocházela od tanečních kritiků, proto zmínky o hudbě jsou spíše okrajové a omezují se na jednovětá hodnocení.

Příkré kritiky se mohly zdát dostatečným důvodem pro odložení díla ad acta, ale svou roli tu sehrály pravděpodobně i další skutečnosti. Hawkins vstoupil do skupiny Grahamové v roce 1938 jako první muž ve výhradně ženské sestavě. Okamžitě se stal tanečním partnerem Grahamové, začal řídit zkoušky a zařizoval řadu administrativních záležitostí. Grahamová s Hawkinsem se vzali bezprostředně po uvedení *Škrtiče* v Santa

Fé v Novém Mexiku. Jejich sňatek přispěl k žárlivosti mnoha členek souboru, které již dříve kritizovaly zvláštní přístup Grahamové k Hawkinsovi. Přesto se Grahamová rozhodla uvést *Škrtiče* pod záštitou své společnosti v lednu 1950, a to ve svém divadle na 46. ulici.[106] Ani tentokrát Grahamová kritiky o Hawkinsových kvalitách nepřesvědčila. **John Martin** v The New York Times tentokrát vynesl tvrdý verdikt, když označil *Škrtiče* za *„…naprosto trapný kus nemotornosti, který měl být pohřben už v roce 1948"*.[107] Společnosti Grahamové je vytýkáno, že podporuje takový *„honosný nesmysl"*, zatímco Hawkinsovi vytýká jeho *„ambiciózní psychologický program"* a *„v podstatě slabý tanec"*.

Doris Heringová znovu potvrdila v Dance Magazine svůj negativní náhled z roku 1948, aniž by se vyjádřila k hudbě, jak slibovala: *„Třetí, ubohou kompozicí nebyla práce M. Grahamové, ačkoli za to, že dovolila její uvedení, nese v jistém smyslu odpovědnost. Mluvíme samozřejmě o Hawkinsově sólu Škrtič, který byl v New Yorku uveden v premiéře, přestože si svou skutečnou premiéru odbyl v předminulém létě na New London Festival. Museli jsme o něm mluvit a mluvíme negativně. Má to malý smysl to opakovat. I když Škrtič je vázán se slovy (deklamovanými Sarah Cunnighamovou, Richardem Malkem a Erickem Hawkinsem), zůstává neartikulován. V legendě o setkání Oidipa a Sfingy chybí dramatické napětí, nehledě na to, že při pohledu na choreografovo tonutí v bahně vzpouzejícího se materiálu je zřejmé, že není schopen utvořit souvislý celek."* [108] Negativní přijetí kritiků je dáno Hawkinsovou choreografií a reinterpretací samotného mýtu. Dále tón některých kritických hodnocení naznačuje, že styl choreografie Grahamové je považován za příklad, kterým jsou pak poměřováni další členové její skupiny. Hawkins se nicméně snažil hledat nové způsoby tanečního vyjadřování, které se v roce 1948 mohlo jevit jako kontroverzní. Pro Hawkinse se *Škrtič* kryl s jedním z jeho nejbolestivějších období, kdy nakonec pod narůstajícím tlakem ze společnosti Grahamové v roce 1950 odešel. Říká, že po provedení *Škrtiče „chtěl na celou věc zapomenout"*, přestože zpočátku doufal, že Škrtič bude mít skandální úspěch srovnatelný s Nižinského *Svěcením jara*. Proti dílu se však zvedla velmi přísná kritika a zůstalo na dlouhou dobu zapomenuto.[109]

Se znovuuvedením *Škrtiče* se setkáváme až v roce 1990 na 25. mezinárodním hudebním festivalu v Brně (30. 09. 1990), věnovaném stému výročí narození skladatele, při němž balet nastudoval **Luboš Ogoun**.[110] Úspěšné nastudování *Škrtiče* hodnotí

Brněnský večerník a v Rovnosti tvrdí, že ti, kdo nenavštívili představení, přišli o něco nenahraditelného. Z recenze v Tanečních listech je zřejmé, že *Ogoun „koncipuje balet jako neustálou interakci hrdiny (Ivan Příkazský) s podněty ležícími mimo jeho subjekt, jejichž symbolem se stává jediná postava – žena a tajemná sfinga současně, personifikovaná touha, láska i zlo v jedné osobě (L. Ogounová). Slovesnému projevu připadá dějová expozice, taneční ztvárnění sleduje symboličnost a zevšeobecnění příběhu“*. Recenzentka však choreografii vytýká *„nepříliš výraznou diferenciaci pohybové charakteristiky rozdílných pohybových poloh“*, která *„místy znesnadňovala percepci hlubšího smyslu díla“*.[111]

V listopadu 1989 pak CBC v Montrealu vysílalo rozhlasovou nahrávku hudby *Škrtiče*. V roce 1998 London Guildhall School of Music and Drama představila tento balet spolu s jednoaktovou operou Martinů *Ariadna, H. 370* jako součást festivalu této školy – choreografii baletu vytvořil **Maxine Braham**.[112]

Poslední koncertní provedení skladby pochází z roku 2004, kdy byla hrána na hudebním festivalu v Basileji.

Poznámky:

[1] Halbreich, Harry, Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie, Schott, Mainz aj., 2007 Podle Halbreichova příjmení jsou díla Martinů označovaná číslem s písmenem H.

[2] The New Grove Dictionary of Music (ed. By Stanley Sadie, Groves's Dictionaries, New York 2001) jich uvádí patnáct, když mezi balety řadí scénické dílo Koleda z roku 1917. Partitura Koledy je navíc nezvěstná. Ještě v roce 1955 ji Martinů hledal a nakonec ji považoval za ztracenou. Dochovaly se dva texty libreta; první skladatelův autograf, druhý dobový strojopis – opis uveden Šafránek, Miloš: Divadlo Bohuslava Martinů, Supraphon, Praha 1979, s. 129–135.

[3] Mihule, Jaroslav: Martinů, osud skladatele, Karolinum, Praha 2002, s. 20.

[4] 23. 11. 1978 umírá jeho manželka Charlotta Martinů, která je dle své poslední vůle pohřbena v Poličce, kam byly v roce 1979 také převezeny ostatky B. Martinů.

[5] Velké oblibě se počátkem 20. století v ND Praha těšily pantomimy Oskara Nedbala, které tvořily „páteř“ tehdejší dramaturgie: Pohádka o Honzovi (1902), Z pohádky do pohádky (1908), Princezna Hyacinta (1911), Andersen (1914) – všechny nastudoval Achille Viscusi. Na repertoár se stále vracel nejúspěšnější balet 19. století Štědroveční sen Mořice Angera (1886); obnovoval se také balet Bajaja Jindřicha Kaána (1897), stálicí repertoáru byla pak baletní féerie Excelsior. Moderní baletní repertoár se pak dostává do ND Praha až za působení O. Ostrčila.

[6] Meloplastika a melodeklamace je definována jako pohybové a taneční vyjádření hudby a slova.

[7] Siblík, Emanuel: Tanec nového života, Praha 1922, s. 28–29.

[8] Siblík, op. cit., s. 30–31.

[9] „*Neměl jsem příležitost seznámit se s Duncanovou, když přijela poprvé. Při dalších zájezdech do Moskvy navštívila naše představení a já ji musil uvítat jako čestného hosta. Toto uvítání se stalo hromadným, protože se ke mně připojil celý soubor, který také ocenil a oblíbil si ji jako umělkyni*“. K. S. Stanislavskij, Můj život v umění., Svoboda 1946, s. 353.

[10] Siblík, op. cit., s. 23.

[11] Tanečnice, choreografka, pedagožka. Příjmení Tels jsou poslední písmena jejího rodného jména Ella Bartels. Po svém prvním manželovi na čas přijala také příjmení Knipper, po svém druhém muži pak příjmení Rabenek. Vytvářela taneční kreace v duncanovském stylu, v roce 1920 otevřela školu ve Vídni, vyučovala také v Paříži – mezi její žáky patřila Janine Solane. Dictionnaire de la Danse, Larousse 1999.

[12] Siblík, op. cit., s. 22.

[13] Alois Kohout, (1891–?) Studoval na krajinářské škole prof. Crnčice v Záhřebě, pak na figurální škole u prof. Bacheta v Paříži v letech 1909—12. Hodně cestoval – po Itálii, sev. Africe a Španělsku. V Paříži vystavoval v r. 1925, v Praze v letech 1916, 1918, 1926, 1936. V zahraničí zejména USA je znám jako malíř Lecoque (Kohout).

[14] Claude Debussy (1862—1918) dokončil své první mistrovské dílo Preludium k Faunovu odpoledni v roce 1894.

[15] Tento balet v choreografii Václava Nižinského se stal „revolučním“ počinem v tanečním umění, stejně jako Debussyho skladba Preludium k Faunovu odpoledni. Senzualita vyjádřená faunem a jeho animalita podtržena kostýmem a líčením vyvolaly bouřlivé reakce – polovina tisku byla nadšena, polovina představení odsoudila. Tanečně byl balet pojat jako oživlý antický basreliéf, proto se tu objevují pózy natočené profilem. Boční přemisťování tanečníků podtrhuje vedení pohybu v přímých liniích – převážně ve vertikální rovině. Tanečníci se pohybují v jasně vymezených pohybových směrech – Francouzi používají termín angulární estetika (úhelná). Pohybové pojetí zásadně narušuje klasickou taneční techniku; gesta a pózy vyjadřují vnitřní, spontánní pohnutky postav. Rekonstrukce Nižinského choreografie s výpravou Léona Baksta je dodnes uváděna.

[16] Autobiografie – rukopis, který napsal Martinů po příjezdu do Ameriky v dubnu 1941, plný text publikován in: Domov, s. 317.

[17] Zájem Martinů o francouzské umění není náhodný, neboť již od školy mluvil francouzsky stejně jako sestra Marie. Již v roce 1914 žádal o stipendium v Paříži Českou akademii věd. Paříž byla v té době velkým snem zejména výtvarníků. Navíc ti francouzští se v Praze představovali od počátku dvacátého století – v roce 1902 Spolek Mánes realizuje expozici se sto šedesáti třemi Rodinovými obrazy (tedy polovinou umělcova díla) a osmdesáti osmi sochami. Sám August Rodin doprovázen Alfonsem Muchou navštívil také Moravu a v Brně se setkal s Leošem Janáčkem. Následovaly další prezentace francouzských malířů – v roce 1907 se koná výstava impresionistů a postimpresionistů, Antoine Bourdelle se představil v roce 1909 a fauvisté o rok později. V letech 1912 a 1913 (zde bylo možné vidět již Picassa, Deraina, Braquea, Grise), vše bylo dovršeno velkoryse pojatou přehlídkou francouzského výtvarného umění po záštitou výtvarných umělců Mánes v roce 1914.

[18] Jan Němeček, Opera ND v období Karla Kovařovice, II. díl, s. 203–204.

[19] Němeček, Jan: Opera ND v období Karla Kovařovice, II. díl, s. 203.

[20] Národní a Stavovské divadlo, č. 1, 30. 8. 1924; s obměnami pak vychází článek v Tribuně, 10. 9. 1924.

[21] B. Martinů měl v literatuře i hudbě, pokud se týká orientálních nápadů, předchůdce. Julius Zeyer, vytvořil: Ištar. Epický zlomek z Babylonu (Obnovené obrazy II, Amparo a jiné povídky). Příběh královny Istar čerpá ze sumerské poezie, ke které se pak Martinů znovu vrací svým dílem Gilgameš. Mýtus o bohyni Istar byl také zhudebněn Vincentem d'Indym a uveden v pařížské opeře v roce 1912 a 1924.

[22] Jaromír Borecký (1869–1951), básník, překladatel, hudební kritik a knihovník. Vystudoval germanistiku a romanistiku, v r. 1889 se začal zabývat studiem perštiny (zabýval se také sanskrtem a arménštinou). Přeložil díla Flauberta, Gouncourta, Zoly a Mickiewicze. Jeho přáteli byli František Xaver Šalda, Jaroslav Kvapil. Jeho manželkou byla primabalerína ND Františka ze Schöpfů, po svatbě Borecká (1962–1946).

[23] Remislav Remislavský (vl. jménem Remislav Szymborski; 14. 5. 1897–22. 4. 1973), tanečník, choreograf, pedagog. Absolvent carské baletní školy ve Varšavě. Sólista baletu v Kyjevě (1913/14) a Tbilisi (1914/15). Baletní mistr a choreograf v Oděse (1917–1922); sólista, choreograf a šéf baletu v ND Praha v letech 1923 1927, choreograf ve Varieté 1928/29, v Teatro Colón v Buenos Aires 1929/30, v Praze ve Velké operetě a Městském divadle na Vinohradech 1930 35. V ND Praha uvedl vedle klasických baletů, např. Spící krasavice (1924), Královnu loutek (1924, hudba Josef Bayer). Nastudoval první provedení moderních titulů: Martinů Istar, Kdo je na světě nejmocnější; Doktora Fausta Františka Škvora, Prométhea s hudbou Ludwiga van Beethovena. Od roku 1922 měl vlastní baletní školu, ovlivnil řadu tanečních umělců (mezi jeho žáky patřila např. Jelizaveta Nikolská). Český taneční slovník.

[24] Ferdinand Pujman (1889–1961), manžel spisovatelky Marie Pujmanové. Do Národního divadla byl angažován na Ostrčilův návrh v roce 1921 po jednoročním, ale velice výrazném působení na brněnské scéně. Už za svých studií si vytvořil jasnou představu o moderní jevištní interpretaci operních děl – v souladu s Hostinského estetikou podřizoval inscenační aparát hudební složce. Dominantním prvkem jeho inscenací byla pohybově-herecká složka – v tomto ohledu byl ovlivněn Emilem Jaques-Dalcrozem a navazoval také na Tyršův tělovýchovný systém, v němž našel podnět pro rozvinutí gestické a pohybové stránky hereckého projevu. S operními herci vytvářel jasné pohybové formy. Scénografovi předkládal přesný návrh půdorysu scén, jenž určoval hercův pohyb na jevišti (spolupracoval např. s Janem Zrzavým, Josefem Čapkem), žádal od scény a kostýmů funkční vztah k hercům. Dějiny hudební kultury 1918/1945, Academia Praha 1981.

[25] Pala, František: Opera ND v období Otakara Ostrčila, II. díl, s. 322.

[26] Mihule, op. cit., s. 96.

[27] 11. 6. 1922 byla v ND Praha uvedena Legenda o Josefovi v nastudování Heinricha Kröllera jako první balet z repertoáru Ďagilevových Ballets Russes na repertoáru ND Praha a předznamenal zaměření na současný repertoár.

[28] Hippmann, Silvestr: Istar, Listy Hudební Matice IV/1924, 1–2, s. 34.

[29] Bartoš, Josef: Novinky v ND, Prager Presse, 13. 9. 1924.

[30] Crha, Václav: Divadlo, Lumír, 1924., s. 500.

[31] Vomáčka, Boleslav: Lidové noviny, 12. 9. 1924, s. 7.

[32] Doležil, Hubert: České slovo. 14. 9. 1924.

[33] Jirák K. B.: Národní osvěta, 13. 9., s. 4. K. B. J.

[34] Doležil, Hubert: České slovo, 14. 9. 1924.

[35] G. Erissmann uvádí , že „*ve své choreografické verzi balet trval téměř dvě hodiny*“, s. 59.

[36] Původní délka baletu byla téměř dvouhodinová. Dnes jsou známy dvě dvacetiminutové orchestrální suity zaranžované Františkem Bartošem.

[37] Z původně plánované tříměsíční stáže zůstal Martinů v Paříži 17 let až do okupace Francie 1940.

[38] Mihule, op. cit., s. 116.

[39] Dále píše*: „Opustil jsem od lpění tance na rhytmu a přenesl tento zájem na výraz, který nese melodie a charakter jednotlivých scén. A zase ne na melodie jednotlivé, nýbrž na celkový výraz té nebo oné fáze hudební. Báseň Istar se tím dělí na dvě hlavní skupiny, na dva hlavní prvky v hudbě, na základní principy formy sonátové. Na partii lyrickou, postavu Istařinu, její lásku, bolest a zápas, t.j. motiv hlavní, melodický, motiv dobra a lásky, života a světla. Druhá skupina je partie sboru, dramatická, mající účel zarámovati a spojiti drama v celek, t. j. motiv vedlejší, rhytmický, motiv zla, zániku, tmy.“* Tribuna, 10. 09. 1924.

[40] Dopis Miloši Šafránkovi ze Schönenbergu, 10. 11. 1957.

[41] Národní a Stavovské divadlo, r. IV, č. 22 a 23, 11. 12. 1926.

[42] Národní a Stavovské divadlo, r. IV, č. 22 a 23, 11. 12. 1926.

[43] Míla Mellanová (1899–1964), herečka, režisérka, překladatelka.

[44] Listy Hudební matice, r. VI. 1924–25, č. 6, s. 209–210.

[45] Rovnost, 4. 2. 1925, r. 41, č. 34.

[46] Francouzský název Ravelova díla: L'enfant et les sortilēges (1911). Jestliže se tehdejší kritika i obecenstvo rozštěpily, Martinů si Ravela cenil. Do divadelního listu ND, r. IV, č. 22 napsal článek *Ravelovo Dítě a kouzla,* kde hovořil o vybroušené formě, rafinovanosti, o omamném zvuku jeho orchestru. Kvality tohoto Ravelova opusu pak originálně vystihl choreograf Jiří Kylián, který dal Ravelově dílu ojedinělou vizuální podobu zpívaného baletu – premiéra 7. 6. 1984, Nederlands Dans Theater.

[47] 22. 2., 26. 2., 9. 3 – uvedeno s Delibesovou Coppélií; 14. 3., 26. 3. – před Královnou loutek; 21. 9. 1927 – uvedeno před Coppélií.

[48] Mihule, op. cit., s. 125.

[49] Jaroslav Hladík (1885–1941), tanečník, choreograf, pedagog. Tanečník ND Praha 1905–12, baletní mistr a choreograf v Brně 1919–1928 a ND Praha 1928–33. Dramaturgicky významnější bylo jeho nastudování premiér domácích novinek, např. Kdo je na světě nejmocnější, Signorina Gioventù. Český taneční slovník.

[50] Bez uvedení autora (-na): Večer moderních baletů , Rovnost, 14. 2. 1928, r. 44, č. 45.

[51] Černušák, Gracián (-k-): Večer moderních baletů, Lidové noviny, 14. 2. 1928, r. 36, č. 81.

[52] Šafránek uvádí překlad scénáře, při jehož přepisu pracoval jak s německou, tak s francouzskou verzí. Šafránek, s. 163.

[53] Műller, Lubomír: „Natáčí se“, Opus Musicum, 1984, r. 16, č. 3, s. 87.

[54] Bratři Fratellini, cirkusoví klauni, provedli pantomimu Vůl na střeše (Le Boef sur le toit, 1920) od Jeana Cocteaua, hudba DariusMilhaud.

[55] Dopis do Poličky, 9. 7. 1927.

[56] Dopis z Paříže 1. 7. 1927.

[57] Dopis Miloši Šafránkovi, 21. 9. 1957; v dopise z 29. 6. 1947 pak Martinů uvádí: „On tourne je nápad můj, nevím jak jsem k tomu přišel."

[58] Balet Parade je první jevištní pokus s Picassovou dekorací a hudbou Erika Satieho v choreografii Leonida Massina, na námět Jeana Cocteaua, jenž měl premiéru 18. 05. 1917 v Théâtre de Châtelet. Je jisté, že Martinů ovlivnilo v jeho tvorbě právě Parade, Satieho použití zvuku psacího stroje, letadla apod. Jasně se tento vliv projevuje ve Vzpouře a dvou Martinů mechanických baletech On tourne a Podivuhodný let. Také Satieho Parade zaskočila kritiku přílišnými novotami, stejně jako Vzpoura Martinů zvedla vlnu nevole v Čechách.

[59] Oskar Schlemmer (1888–1943), malíř, choreograf a scénograf. Vystudoval Akademii výtvarných umění ve Stuttgartu, zabýval se vztahem lidského těla a prostoru – své poznatky a teorie zpracoval v knize Mensch und Kunstfigur. V letech 1922–29 působil v Bauhasu, kde se umělecky podílel na pokusech funkcionalistického divadla. V roce 1922 uvedl ve Stuttgartu Triadický balet (název odvozen od trias – trojzvuk), v němž se zabýval především trojrozměrnými figurami v prostoru. Triadický balet byl uveden v řadě repríz a také v roce 1932 na mezinárodním kongresu tanečníků v Paříži. Místo aby se pokoušel jevištní prostor přizpůsobit přirozené lidské formě, snažil se spíše sjednotit lidské tělo s abstraktním jevištním prostorem, a tak měnil jeho tvar pomocí trojrozměrných kostýmů, které herce transformovaly v „pohyblivou architekturu" a kontroloval pohyb s matematickou přesností. Principy Schlemmerovy lze vysledovat v tvorbě Alwina Nikolaise či Philippa Découflé.

[60] Les Ballets Suédois/Švédské balety, soubor hrál v Paříži v letech 1920–25 pod vedením Rolfa de Maré (1888–1964). Tento soubor také rozšířil tradiční představy o baletu takovými díly, jako například Svatebčané na Eiffelce J. Cocteaua (18. 6. 1921, choreografie Jean Börlin, hudba Germaine Tailleferre, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud a Francis Poulenc), v němž tanec provázel dialog a vyprávění herců, kteří byli kostýmováni jako fonografy.

[61] Relâche – balet na hudbu Erica Satieho, v choregrafii Jeana Borlina, s výpravou Francise Picabii, premiéra 27. 11. 1924.

[62] Ballet mécanique – film realizovaný Fernandem Légerem a Dudleym Murphym, hudba George Antheil, produkce F. Léger, 1924, Švédské balety.

[63] Dochoval se náčrt sledu obrazů a textů Martinů na jevištním plakátu psaný ve francouzštině. Šafránek, op. cit., s. 157.

[64] Bez uvedení autora (– JP, sla): Podivuhodný let Bohuslava Martinů, Hudební rozhledy, 1994, r. 47, č. 8.

[65] Jarmila Kröschlová (1893–1983), tanečnice, choreografka, pedagožka. Představitelka moderního tance, tvůrkyně metody pohybové a taneční výuky, zabývala se i historickými tanci. Navštěvovala hodiny u Bess Mensendieckové a Heleny Vojáčkové v pražské společnosti Emila Jaquese Dalcrozeho. Jako tanečnice začínala u Valerie Kratinové v Hellarau, samostatně pak vystupovala v Ženevě, Římě, Florencii a v Praze. V roce 1923 založila vlastní Skupinu Jarmily Kröschlové, s níž v roce 1924 odešla z Hellarau do Prahy. Spolupracovala s předními avantgardními režiséry např. Emilem Františkem Burianem, Jiřím Frejkou, Karlem Hugo Hilarem, Jindřichem Honzlem. Své choreografie nazývala divadlem pohybu, měly blízko k pantomimě a pohybovému divadlu. Její práce V podvečer parného dne s hudbou Václava Smetáčka získala mezinárodní ocenění – bronzová medaile na choreografické soutěži v Paříži, 1932.

[66] Jarmila Kröschlová: Výrazový tanec, Orbis Praha, 1965, s. 179.

[67] Šafránek, op. cit., s. 35.

[68] Šafránek, op. cit., s. 35–36.

[69] Šafránek, Miloš: B. Martinů – Život a dílo, Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 139.

[70] Mihule, op. cit., s. 174.

[71] *„Papínek tu měl velký prostorný pokoj. Jelikož to bylo blízko Quartir des Halles* [byla tu velká tržnice], *stahovaly se sem kočky… V té době Papínek neúnavně skládal hlavně komorní hudbu.“* Ch. Martinů, s. 32.

[72] Přepis Coeuroyova scénáře in Šafránek, M., Divadlo B. Martinů, s. 181–182.

[73] Bártová, Jindra: Světová baletní premiéra, Rovnost, 17. 1. 1980.

[74] Autor neuveden (ZS): Světová premiéra baletu, Práce, 27. 5. 1980.

[75] Autor neuveden (– aá): Úspěch baletních aktovek, Zemědělské noviny, 31. 5. 1980.

[76] Vašut, Vladimír: B. Martinů: Šach králi, Taneční listy, r. 18, č. 6, 1980.

[77] *„Byly to staré domy s okny až ke stropu; Papínek tu měl velký a prostorný pokoj… V Čechách se říká za málo peněz málo muziky. Jenže v naší ulici bylo muziky hodně za málo peněz.“* Ch. Martinů, pozn. 74, str. 32. Za pobytu v rue de Mandar (až do roku 1932) zkomponoval Martinů skutečně velké množství skladeb komorních (přes dvacet), ale i pro klavír a pro malý orchestr. Úspěch zažil hlavně s Koncertem pro violoncello č. H 196, Serenádou pro komorní orchestr H 199 věnovanou Albertu Rousselovi a se septetem Moravské tance (Les Rondes) H 200. Věnoval se také dokončení opery Tři přání H 175, baletu Šach králi H 186, opeře Den dobročinnosti H 194 a baletu Špalíček H 214.

[78] Mihule, op. cit., s. 192.

[79] Verše o sv. Dorotě našel Martinů u Leoše Janáčka a v kritickém přepisu ve Filologických listech; tuto lidovou hru vložila také Božena Němcové do své *Babičky* či se s ní setkáváme v *Paní komisarce* Jindřicha Šimona Baara.

[80] Bedřich Václavek v článku O Špalíčcích (brněnský Divadelní list, r. IX, č. 7, 18. 11. 1933) píše, že Špalíček Martinů se svým rázem připíná ke špalíčkům, které byly typickým knižním produktem protireformačního období.

[81] Šafránek i Mihule uvádějí ukončení 14. ledna. Ale nález neznámého rukopisu, po průzkumu Alešem Březinou označený jako kompletní čistopis klavírního výtahu první verze druhého dějství, má na poslední stránce rukou Martinů napsáno „Paris, 20/1/1932“. Hudební rozhledy 1993, roč. 46, č. 2, Neznámý rukopis Bohuslava Martinů.

[82] Dopis Šafránkovi, 5. 4. 1947, New York.

[83] Bulletin Národní divadlo, XI. Ročník, 1933/34, č. 2 (shodný text také vychází in Česká hudba, XXXVII, č. 4–5, 15. 1. 1934, s. 65 – „O Špalíčku“).

[84] Josef (Joe) Jenčík (1893–1945), tanečník, choreograf, pedagog. Žák Achille Viscusiho. V roce 1918 nastoupil dráhu kabaretního a revuálního tanečníka a choreografa v pražských kabaretech: Červená sedma, Gri-Gri bar. Z té doby pocházejí jeho expresivní tance Dance Macabre, Apačský tanec, Danse brutale, Svatební košile, Tanec s mrtvou. Hostoval také jako choreograf např. ve Vinohradské zpěvohře, Novém německém divadle. V ND Praha hostoval od roku 1927, v letech 1937–43 byl ve stálém angažmá. Ve svých

dílech se neomezoval na využití klasického tance, ale pracoval s prvky akrobacie a lidového tance; kladl důraz na hereckou stránku interpretace. Autor publikací, teoretických úvah: např. Tanec a jeho vytváření, 1926; Aneta Berberová, 1930; Tanečník a snobové, 1931 in Český taneční slovník.

[86] Taneční letopisy, Athos, Praha 1946; s textovými úpravami vychází také in: Národní divadlo, roč. XI, č. 2, 19. 9. 1933.

[87] Dopis MŠ, 24. 9. 1933.

[88] Václav Vlček (Vaslav Veltchek, Wenzel Wlček, 1896—1967), tanečník, pedagog, choreograf. Žák Achille Viscussiho a Augustina Bergera v Praze, Nicolase Legata v Paříži. Prošel výukou klasického tance a školou Rudolfa Labana, byl ovlivňován módními trendy i technikou Mary Wigmanové a experimenty Kurta Joose. Působil ve Vídni, ND Praha, smíchovské Aréně; v Paříži ve dvacátých letech tančil a choreografoval v Prampoliniho futuristicko-plastických dílech. Tančil v pařížské Opéra Comique (1928–29), jeho jméno se objevilo také v Théâtre du Châtelet (1933–34). Martinů byl od svého příjezdu do Paříže v kontaktu s českými tanečníky, jako klavírní korepetitor doprovázel taneční hodiny ve studiu Zdenky Podhajské. Znal se V. Vlčkem a zřejmě ho doporučil jako choreografa Špalíčku pro ND. Český taneční slovník, Divadelní ústav, Praha 2001. Ch. Martinů o Vlčkovi píše jako o „známém, který slíbil, že se přičiní, aby Komická opera uvedla nějaký Bohušův balet". Vlček také tančil v roce 1926 v Paříži s Lydií Wisiakovou na Martinů skladbu Habanera H. 156. Není však zřejmé, jaký Martinů balet chtěl do Komické opery prosadit, in Můj život s B. Martinů, s. 29.

[89] Venkov, 21. 9. 1933, roč. XXVIII. č. 221, s. 6, Bohuslav Martinů – Špalíček, O. Š . (Otakar Šourek).

[90] Siblík, E.: Tanec mimo nás i v nás, s. 226.

[91] Rey, Jan: Choreografie Špalíčka, Klíč, roč. IV, 1933, s. 13.

[92] Rey, Jan: Choreografie Špalíčka., Klíč, roč. IV, 1933, s. 13.

[93] Máša Cvejičová (roz. Marie Svobodová), 1901–1977, tanečnice, baletní mistryně, choreografka. Žačka Augustina Bergera. Absolvovala stáž v Paříži u Olgy Preobraženské. Tančila v ND Praha 1914–20, v letech 1929–36 šéfka baletu a choregrafka v Brně. Vedle klasických titulů ruských autorů uváděla moderní tvorbu (např. Stravinského Ptáka Ohniváka, 1931; Petrušku, 1932; Apollon musagète, 1933; Svatba, 1933).

[94] Šafránek, in: Divadlo B. Martinů, chybně uvádí rok 1936.

[95] Česká hudba, roč. XXXVII, č. 4–5, 1934, šifra -or, s. 67.

[96] Klíč, roč. IV, 1933–1934, s. 61, Brněnská choreografie Špalíčka.

[97] „Nevím zda mě viděl (Martinů) tančit Dívku na premiéře Špalíčku či později, ale při nějaké příležitosti se o tom zmínil. Poctil mě velikou pochvalou. Řekl mi: *„Zorečko, když vás vidím tančit, tak slyším muziku"*. Šemberová, Zora: Na šťastné planetě, ND Praha, 2008, s. 29.

[98] Doslovný překlad by mohl být „škrtič", s ohledem na příběh „škrtička", což je také i starověký význam slova „sfinx". Sfinx, bájná bytost s hlavou ženy, tělem lva, ocasem hada a křídly orla. Na skále před Thébami kladla příchozím hádanku, co chodí ráno po čtyřech, v poledne po dvou a večer po třech. Kdo neuhodl, toho uškrtila. Oidipus na otázku odpověděl správně (je to člověk: jako dítě, jako muž, jako stařec o holi). Sfinx tak byla zbavena své moci a zřítila se ze skály. Jaroslav Mihule dále k přesnosti názvu uvádí: *„...není však v takové podobě zcela zjevné pro češtinu vhodný, protože vyvolává určité představy než právě ústřední (ženskou postavu) příběhu, ke které se vztahuje; bylo by možné přiléhavější užít názvu, za nímž je skryta, totiž Sfinx."* To by však na následující skutečnost mohlo být zavádějící, neboť v roce 1977 je uvedena

Sphinx v New Yorku v choreografii Glena Tetleyho, který pro nastudování stejného tématu použil Martinů Dvojkoncert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány, H 271 z roku 1938.

[99] Šafránek, M., op. cit., s. 89.

[100] V dopise do Poličky, 9. 9. 1946 popisuje Martinů nešťastnou událost: *„…Spadl jsem z terasy, bylo to neopatrností školy, terasa nebyla v jednom místě ohražena a vypadalo to, jako kdyby tam byly schody, a zatím tam nebylo nic a večer ve tmě se nedalo předvídat, že tam je jáma. Měl jsem proraženou lebku a asi otřes mozku a také žebra porouchána, ne zlomena, s hlavou to bylo nejvážnější, proto jsem byl tak dlouho ve špitále a doktor řekl, že jsem mohl býti lehce úplně paralyzován.“*

[101] Detaily k historii tohoto díla soustředila spolu s analýzou skladby ve své disertační práci Judith Ann Mabaryová (Mabary, Judith Ann: The Strangler: A Rite of Passage. A Creative Synthesis of Modern Dance, Literature and Music – Erick Hawkins, Robert Fitzgerald and Bohuslav Martinů. Disertační práce. Washington University, St. Louis – Missouri 1992).

[102] Šafránek, M., op. cit., s. 90.

[103] Korespondence J. A. Mabaryové s Rudolfem Firkušným (4. ledna 1991).

[104] Pouze Doris Heringová, jako jediná z kritiků, místo Wisemana uvádí tanečníka Stuarta Hodese. Srov. Hering, Doris: An American Dance Festival. Dance Magazine 22. říjen 1948, no. 10.

[105] Nikoli 16. srpna, jak uvádí Šafránek v knize Divadlo B. Martinů, s. 422.

[106] Škrtič byl podle zpráv v New York Times z 22. ledna 1950 na programu skupiny celkem třikrát – 24., 27., a 29. ledna.

[107] Martin, John: 2 Premieres M. Graham. Graham Program. New York Times, 25. ledna 1950.

[108] Hering, Doris: The season in review. Dance Magazine 24. březen 1950, no. 3.

[109] Pozn. aut.: Domnívám se, že dílo zůstalo částečně nepochopeno v kontextu své doby. Z dnešního pohledu vnímání a prezentace soudobého tance by možná jeho případná rekonstrukce vyvolala zcela odlišné kritické názory. Zřejmě svým pojetím přesáhlo tehdejší tolerované hranice umělecké tvorby a estetiky. Z kritik lze usoudit, že Hawkins byl ve svém projevu mnohdy minimalistický, což se dnes stalo vyhledávaným stylem mnoha tanečních produkcí, jež nejsou odsuzovány, a naopak jejich výpověď tkví v jednoduchém, minimalistickém gestu a pohybu. Je možné, že mnohé atributy Hawkinsovy choreografie, které tehdy pobuřovaly, by dnes žádné pohoršení a rozpaky nevzbudily, uvědomíme-li si, že i nahota na scéně je akceptována jako něco samozřejmého – z tohoto pohledu se pak pozastavení například nad „hawkinsovským naturalismem“ může jevit jako zavádějící.

[110] Ogoun Luboš (nar. 1924), tanečník, choreograf, režisér. Tanečník ND Praha 1945–51, šéf baletu v Plzni v letech 1957 – 61, umělecký vedoucí Baletu Praha 1964 – 68. Poté vedl baletní soubor v Brně 1968–1990. Ve svých choreografiích opustil konvenční taneční tvarosloví a nahradil je expresivním pohybem často inspirovaným gymnastikou a akrobatikou (byl trenérem čs. družstva gymnastek). Své nejlepší choreografie vytvořil v Brně, např. Leningradskou symfonii (1962), Hirošimu (1963), Tarase Bulbu (1963), Svěcení jara (1964, 1982). Český taneční slovník.

[111] Kotzianova, Zuzana: Škrtič, Taneční listy, r. 29, č. 1.

[112] V Institutu B. Martinů je k dispozici digitální záznam tohoto nastudování.

Příloha: **Balety B. Martinů**

Inscenace baletu *Istar:*

11. 9. 1924	ND Praha, ch. a r. Remislav Remislavský, s. Bedřich Feurstein, k. Oldřich Kerhart. D. Vincen Maixner
18. 4. 1964	Divadlo F. X. Šaldy v Liberci, ch. a r. František Sládeček, s. Václav Habr, k. Jan Kropáček
29. 5. 1964	ND Praha, ch. a r. Jiří Blažek, s. Květoslav Bubeník, k. Jindřiška Hirschová
9. 9. 1967	Divadlo J. K. Tyla Plzeň, ch. a r. Věra Untermüllerová, s. Jaroslav Zapletal, k. Jan Kropáček
28. 11. 1974	Städtisches Theater Gera

Inscenace baletu *Kdo je na světě nejmocnější*:

31. 1. 1925	ND Brno, ch. Jaroslav. Hladík, r. Ota Zítek, s. a k. Andrej Andrejev
17. 2. 1927	ND Praha, ch. a r. Remislav Remislavský, s. a k František Zelenka Loutkové provedení: Praha, loutková scéna AMU, duben 1960, ch. a r. Eva Kröschlová (v Šafránkovi je chybně uvedena L. Palečková, na chybu upozornila dopisem prof. Boženě Brodské) E. Kröschlová)
7. 6. 1973	Lidová škola umění Pardubice, ch. Eva. Malátová, s. a k. J. Davídek
30. 9. 2005	Opera Balet Ljubljana/Slovinsko, ch. Tanja Pezdir

Inscenace baletu *Vzpoura*:

11. 2. 1928	ND Brno, ch. Jaroslav Hladík, režie Oto Zítek, výprava Eduard Milén
7. 5. 1969	ND Praha, ch. a r. Jiří Blažek, s. a k. Květoslva Bubeník,
27. 3. 1971	Státní divadlo Ostrava, ch. a r. Emerich Gabzdyl, s. a k. E. Gabzdyl

Incenace baletu *Kuchyňská revue*:

17. 11. 1927	Umělecká beseda, skupina Jarmily Kröschlové, recitace Miloš Nedbal
25. 1. 1965	Operní studo AMU, ch. Věra Urbánková, s. a k. MiroslavWalter
1986	Divadlo F. X. Šaldy Liberec, ch. František Pokorný
1989	Jihočeské divadlo České Budějovice, ch. Vladimír Kloubek
22. 11. 1997	Operní studio JAMU, ch. Zlatoslava Beňová, s. a k. Karel Zmrzlý
30. 9. 2005	Opera Ballet Ljubljana/Slovinsko, ch. Tanja Pezdir
20. 1. 2008	Taneční konzervatoř Praha, ch. Adéla Srncová, r. Jiří Srnec, s. Miloslav Heřmánek, k. Josef Jelínek

Inscenace baletu *Šach králi*:

11. 4. 1980	Janáčkovo divadlo Brno, ch. Luboš Ogoun, s. Václav Štolfa, k. Kateřina Asmusová

Inscenace *Špalíčku*:

19. 9. 1933	ND Praha, ch. a r. Josef Jenčík, výprava Josef Matěj Gottlieb
25. 9. 1933	ND Brno, ch. a r. Máša Cvejičová, výprava František Muzika
2. 4. 1949	nová verze ND Praha. Divadlo 5. května, ch. Nina Jirsíková, uvedeno spolu s Karnevalem A. Chačaturjana, s. Josef Svoboda, k. Jan Kropáček
26. 6. 1950	Ústí nad Labem, ch. Libuše Hynková – Legenda o sv. Dorotě a Pohádka o Popelce
14. 5. 1960	Ostrava, chor. Emerich Gabzdyl, v. Karel Svolinský
21. 12. 1963	ČSSPT – uvedena převážná část III. jednání v rámci programu Utkáno z pramenů, Legenda o sv. Dorotě a Pohádka o Popelce, ch., s., k. L. Hynková, r. Karel Jernek, j. h.
25. 4. 1971	ČSSPT, chor. L. Hynková, k. Miroslav Walter
7. 12. 1972	ND Praha, chor. Antonín Landa, v. Zdeněk Seidl
26. 1. 1973	ND Brno, chor. M. Kůra, s. Vojtěch Štolfa, k. Alois Vobejda
15. 5. 1977	Olomouc, chor. J. Škoda, s. Vojtěch Štolfa, s. Alois Vobejda
16. 3. 1979	Ústí nad Labem, ch. L. Hynková, s. Ivo Žídek, k. Miroslav Walter
1982	TKP, chor. L. Hynková
22. 12. 1983	ND Praha, ch. Miroslva Kůra, s. Vojtěch Štolfa, k. Alois Vobejda
1987	TKP, ch. L. Hynková, III. Jednání: Pohádka o Popelce
22. 6. 1990	Plzeň, ch. L. Hynková
21. 4. 1990	Liberec, ch. F. Pokorný, s. Jan Vančura, k. Ludmila Švarcová j. h.
23. 10. 1991	Ústí nad Labem, ch. L. Hynková, s. L. Hynková, k. M. Walter
1. 11. 1996	České Budějovice, ch. L. Hynková, v. Alena Hoblová
8. 2. 1998	Opava, chor. I. Hurych, s. Vlad. Šrámek, k. A. Kotková, uvedeno také na Mez. Operním festivalu v Litomyšli, 28. 6. 1999 – Smetanova Litomyšl
14. a 15. 6. 2009	Kongresové centrum Praha, ch. Eva Blažíčková, s. Ivan Adam, světelný design Jan Beneš, k. Kateřina Štefková
V roce 1970	Lidová škola umění v Pardubicích nastudovala ze Špalíčka B. Martinů Pohádku o Kocourovi, chor. Eva Malátová (Taneční listy, č. 3, 1971, s. 6, Pardubická překvapení).

Inscenace baletu *The Strangler*:

22. 8. 1948	ch. Erik Hawkins, v rámci Amerického tanečního festivalu (American Dance Festival) v New London v Connecticutu, s. a k. A. Laterer
30. 9. 1990	ch. Luboš Ogoun, 25. mezinárodní hudební festival v Brně
15. 1. 1989	London Guildhall School of Music and Drama představila tento balet spolu s jednoaktovou operu *Ariadna, H. 370* jako součást festivalu této školy – choreografii baletu vytvořil Maxine Braham.

Použité zkratky: ch: choreografie, r: režie, k: kostýmy, s: scéna

Bibliografie:

BROCKET, G. Oskar. *Dějiny divadla*. Lidové noviny, 1999.

BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, AMU, 2006.

BRODSKÁ, Božena; VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*. AMU, 2004.

CRAINE, Debra; MACKRELL, Judith. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford University Press, 2000.

Český taneční slovník – tanec, balet, pantomima. Praha : Divadelní ústav, 2001.

Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie, The New Growe, 2001.

FIALA, Václav.*Umělecká Paříž*. Lidové noviny, 2002.

LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la danse*. Larousse, 1999.

ERISMANN, Guy. *Martinů – Un musicien a l'éveil des sources*. Paris : Acte Sud, 1990.

HALBREICH, Harry. *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie*. Schott Music, 2005.

KAHANE, Martin. *Les Ballets Russes a l'Opéra – 1901–1929*. Paris : Bibliothéque National, 1992.

International Encyclopedia of Dance, V. díl. New York : Oxford University Press, 1988.

KAZÁROVÁ, Helena. *Balet Národního divadla v letech 1920–1945*. Diplomová práce. Praha : AMU, 1983.

KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: Orbis, 1964.

KOEGLER, Horst. *Reclams Ballett Lexikon*. Stuttgart: Reclam, 1984.

MIHULE, Jaroslav. *Martinů, osud skladatele.* Karolinum 2002.

MABARY, Judith Ann. *The Strangler: A Rite of Passage. A creative synthesis of modern dance, literature and music – Erick Hawkins, Robert Fitzgerald and Bohuslav Martinů*. Disertační práce (M. A.). Missouri : Washington University St. Louis, May 1992.

MABARY, Judith Ann. *A Tale of Intrigue: The Making of Martinů's Škrtič*. 1998.

MABARY, Judith Ann. Bohuslav Martinu's Forgotten dance drama. In: *Bulletin of Czechoslovak Music Society*, Spring 1992.

MABARY, Judith Ann: Martinů's contribution to modern dance in America. In: *Bohuslav Martinu Newsletter.* January – April, 2006, vol. VI. No. 1, s. 16, 17.

MARTINŮ, Charlotte. *Můj život s Bohuslavem Martinů*. Praha : Editio Bärenreiter, 2000.

MUCHA, Jiří. *Podivné lásky*. Praha: Mladá fronta, 1988.

Národní divadlo a jeho předchůdci. Praha: Academia, 1988.

NĚMEČEK, Jiří. *Opera ND v období Karla Kovařovice, II. Díl (1912–1920)*. Praha : Divadelní ústav – Český hudební fond, 1969.

PALA, František. *Opera ND v období Otakara Ostrčila, II. Díl, III. Díl*. Praha : Divadelní ústav – Český hudební fond, 1969.

POPELKA, Iša. *Bohuslav Martinů, dopisy domů*. Praha : Mladá fronta, 1996.

SIBLÍK, Emanuel. *Tanec nového života*. Praha, 1922.

SIBLÍK, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás*. Praha, 1937.
STANISLAVSKIJ, K. S. *Můj život v umění*. Svoboda, 1946.
ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů – život a dílo*. Státní hudební nakladatelství, 1961.
ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Supraphon, 1979.
ŠEMBEROVÁ, Zora. *Na šťastné planetě*. ND Praha, 2008.
ŠIMKOVÁ-MURICOVÁ, Dana. *Máša Cvejičová.* Diplomová práce. AMU, Praha : AMU, 1969.
TELCOVÁ, Jiřina. *Scénografie díla Bohuslava Martinů v Brněnském divadle (1925–1982)*. Praha, 1984.
VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok – Na přeskáčku*. Praha : Akropolis, 1997.

Prameny – noviny, časopisy, korespondence: korespondence uložena v Památníku B. Martinů v Poličce, její kopie jsou k dispozici v Institutu B. Martinů; korespondence Martinů s Národním divadlem Praze je k dispozici v Archivu ND Praha ve složce daného titulu; články jsou uloženy dílem v Institutu B. Martinů a Divadelním ústavu.

Mgr. Lucie Dercsényiová, Ph.D., choreoložka, taneční kritička, taneční terapeutka. Absolventka magisterského a doktorandského studia na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze (Mgr., Ph.D.). Publikuje v denním i odborném tisku (redaktorka Tanečních listů 1999–2003). V letech 2004–2007 se zúčastnila výcviku tanečních terapeutů organizovaného Českou asociací taneční a pohybové terapie (Tanter), jejíž je členkou.

ZPRÁVY

26. sympozium
Study Group on
Ethnochoreology při ICTM
(International Council for
Traditional Music),
19.–26. 7. 2010, Třešť
Dorota Gremlicová
202

Florentské kolokvium
o vztahu tance a kostýmu
Helena Kazárová
205

Mezinárodní konference
o Jeanu-Georgesovi
Noverrovi
Petra Dotlačilová
212

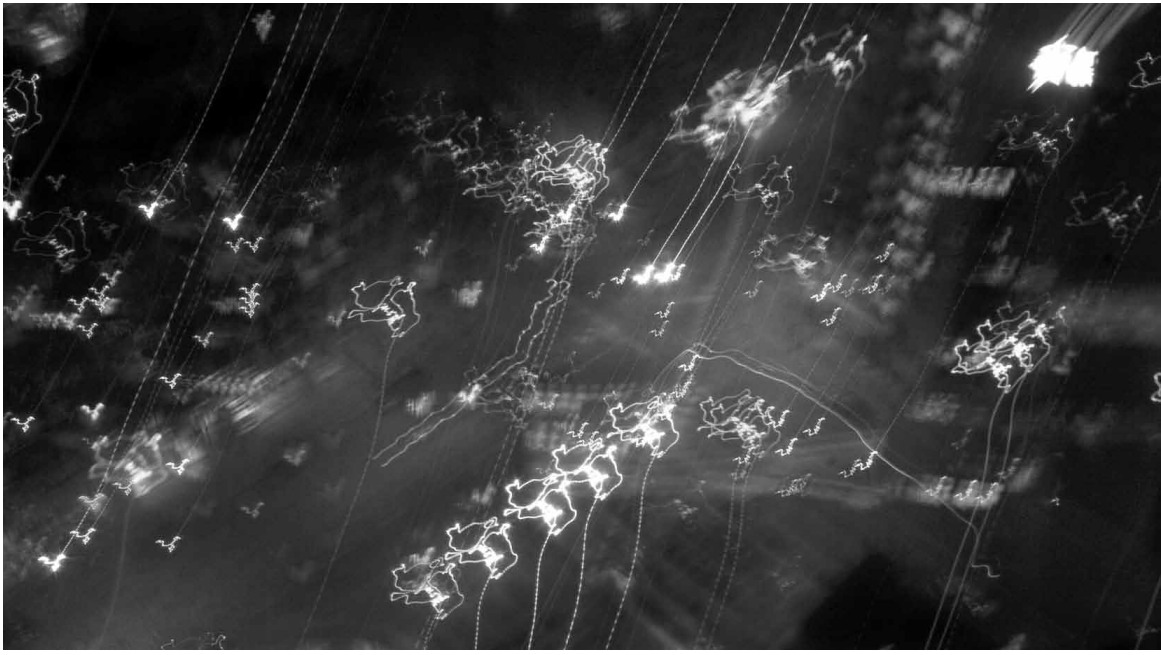
RECENZE

Tvorivý odkaz Eugena
Suchoňa v kontexte
miesta, doby, vývoja
a diela vrstevníkov
Jaromír Havlík
220

MISCELLA-
NEA

Můj Sommer
Vladimír Tichý
225

Pocta Ladislavu Fialkovi
Ladislava Petišková
228



26. sympozium Study Group on Ethnochoreology při ICTM

(International Council for Traditional Music), 19.–26. 7. 2010, Třešť

{ }

Dorota Gremlicová

Již podruhé se v Třešti konalo sympozium Etnochoreologické studijní skupiny při Mezinárodní společnosti pro tradiční hudbu. Tato událost, konaná s frekvencí jednou za dva roky, přivedla do konferenčního centra Akademie věd badatele z celého světa, zabývající se studiem tradičního tance a jeho proměn a interakcí v současném globalizovaném světě. Sympozium mělo jako vždy stanovena dvě témata. První bylo formulováno do titulku *Dance, Gender and Meanings* a vztahovalo se k široce pojaté problematice vztahu mezi tancem a genderovými jevy. Druhé téma, shrnuté do titulku *Contemporizing Traditional Dance*, bylo věnováno především otázkám proměn tradičního tance v jeho nových existenčních situacích, např. vzhledem k chápání autenticity při jeho jevištním předvádění, uměleckém ztvárnění, nebo ve vztahu k „vlastnictví" tance, odpovědnosti a role badatele apod.

Study Group on Ethnochoreology patří mezi nejstarší společnosti sdružující badatele zaměřené na studium tance. Na jejím utvoření se významně podílely i české badatelky Hannah Laudová a Eva Kröschlová spolu s dalšími kolegy ze zemí východního bloku (Kurt Petermann, Roderyk Lange, Anna Ilieva, Anca Giurchescu aj.). V současné době sdružuje taneční vědce z celého světa a vedle témat etnochoreologických, problematiky analýzy forem lidových tanců, která byla hlavním předmětem zkoumání v počátcích existence skupiny, se dnes soustřeďuje na široce pojatá témata taneční antropologie, a to jak při zkoumání neevropských tanečních kultur, tak pro výzkum tanečních jevů současné západní společnosti. V poli zájmu se ocitají i přesahy k divadelnímu a společenskému tanci, k jevům taneční historie apod., takže specializace na etnochoreologii, naznačená v názvu studijní skupiny, již není omezující podmínkou výzkumu. V současné době stojí v čele Study Group László Felfödi z Maďarska, Českou republiku zastupují vedle Evy Kröschlové Daniela Stavělová, Dorota Gremlicová a Kateřina Černíčková. Členka skupiny Adrienne Kaeppler je předsedkyní celé organizace ICTM.

Na letošním sympoziu, které organizačně a finančně zajišťoval Etnologický ústav AV ČR, ve spolupráci s organizací NIPOS-Artama a Hudební a taneční fakultou AMU, vystoupilo se samostatnými příspěvky a v panelových prezentacích téměř 50 účastníků. Vedle badatelů dostali prostor ke kratším vystoupením i studenti doktorských programů.

První tematický okruh *Dance, Gender and Meanings* si zvolil menší počet účastníků sympozia. Většina příspěvků se týkala změn v prezentování genderových charakteristik v tanci, které jsou součástí proměn společenské situace daného tance, tanečního jevu. K těmto procesům dochází jak v industrializovaném západním kontextu (např. příspěvek Ann David: *Gendered Orientalism? Gazing on the male South Asian Dancer*), tak v rozvojových zemích, kde se taneční tradice proměňuje pod tlakem globalizace a přijímání západních vzorců života (Elina Seye: *Constructions of feminity in Sabar performances*). Genderové aspekty taneční tradice v Kanadě představil panel *Gendered movement in Canadian percussive dance*, který např. poukázal na skrytý význam žen při předávání výrazně mužské tradice step dancing na ostrově Cape Breton.

K druhému tematickému okruhu *Contemporizing Traditional Dance* zaznělo více příspěvků, které ukázaly rozmanitost podob současné existence tradičního tance a zároveň i různorodost interpretací proměn, k nimž při zesoučasnění tradičního tance dochází. V řadě případů sledovali badatelé erozi původních funkcí tance pod vlivem ideologických a politických zásahů (např. Miriam Phillips: *D'mba lost and found: the discovery, destruction, construction and reconstruction of Baga Masked Dances in traditional villages of Guinea, West Africa*). Nejčastěji se však dotýkali proměn tance při jeho přesunu na scénu při předvádění pro různé účely ideologické či komerční, ale i v rámci uměleckého kontextu, v rámci soutěží v tanci apod. a v těchto případech se vynořovala především otázka vztahu mezi původní a novou podobou tance ve smyslu autenticity. Do hloubky se tomuto problému věnoval např. panel *Contemporizing Irish traditional step dance* (Bhriain Orfhlaith Ní, Catherine Foley, Breandan de Gallai), soutěžní kontext skandinávských tanců analyzoval Mats Nilsson v příspěvku *Contemporizing Traditional Dance*, Anca Giurchescu ve svém příspěvku *A disputed issue: contemporizing the ritual Căluş* sledovala erozi tradičního rumunského rituálního tance, projevující se např. ztrátou typických atributů, přípěvek Andriye Nahachewského *Playing loosely with authenticity* analyzoval proměnu funkcí a s ní spojenou proměnu provedení tradiční taneční hry mezi současnými ukrajinskými usídlenci v Brazílii. Souvislosti a problémy uplatnění Programu UNESCO pro ochranu nehmotného kulturního dědictví (Program for Safeguarding Intangible

Cultural Heritage) v případě latinsko-americké taneční kultury ukázal panel *Heritagization of Latin Američan dances within UNESCO's Program for Safeguarding Intangible Cultural Heritage* (Egil Bakka, Jörgen Torp, Gediminas Karoblis). K druhému tematickému okruhu se vztahovaly i příspěvky českých účastníků sympozia. Jednalo se o studentský příspěvek Kateřiny Černíčkové *One dance, many questions*, týkající se kontextu tance sedlácká z Horňácka v současné i historické perspektivě. Panel *Stage production of the Czech traditional dance and music: heritage, changes and authenticity* (Dorota Gremlicová, Daniela Stavělová, Zdeněk Vejvoda) sledoval proměny tradičního tance a hudby v Čechách v uměleckém kontextu divadelní moderny (Gremlicová), v prostředí folklórních souborů po druhé světové válce (Stavělová) a jako svébytné umělecké hudební tvorby druhé poloviny 20. století (Vejvoda) a v rámci těchto tematických okruhů poukázal na souvislosti umělecké, estetické i sociální.

Sympozium doprovázel workshop zaměřený na tanec sedláckou s Horňáckou cimbálovou muzikou a vystoupení folklórních tanečních souborů, organizované Artamou.

Florentské kolokvium o vztahu tance a kostýmu

Helena Kazárová

Starobylá Florencie se stala ve dnech 4.–7. listopadu 2010 dějištěm velkého mezinárodního setkání na téma „Abito per il Ballo“[1], tedy oděvu pro tanec. Šlo o interdisciplinární kolokvium, kterého se účastnili taneční a baletní historici, taneční antropologové, tvůrci a restaurátoři kostýmů, stejně jako odborníci zabývající se obnovováním historického tanečního repertoáru, ale i praktikující choreografové. Akce se konala v samém historickém středu Florencie v konferenčních prostorách Auditorium al Duomo nedaleko slavného dómu Santa Maria del Fiore a spolupořádala ji celá řada zejména florentských institucí v čele s Nadací Romualdo del Bianco a Asociací přátel Galerie kostýmů

Toto kolokvium patřilo do řady kolokvií o kostýmu (Costume Colloquium), která začala v listopadu roku 2008 holdem Janet Arnoldové[2]. Vědecká rada, složená ze sedmi odborníků a odbornic z různých italských a anglických institucí, vypsala s více jak ročním předstihem následující rámcová témata, která se stala poté i jednotlivými sekcemi kolokvia:

1. Dějiny tanečního kostýmu pro profesionální představení: divadlo, balet, film atd.
2. Evokace historického tance: harmonie kostýmu a tanečních pohybů.
3. Dokumentování tanečního kostýmu: oděv jako dokument a dokumentace oděvu.
4. Oděv a tanec jako výraz kultury, slavnosti a osobnosti: tradiční a lidový tanec a jeho kostým.
5. Vytváření tanečního kostýmu: návrháři, umělci, řemeslníci, stylisté, švadleny a krejčí používající tradiční, experimentální a/nebo soudobé materiály a techniky.
6. Taneční kostým a umělecký výraz: jejich vzájemný vztah.
7. Móda a národní tanec: vztah mezi novými styly tance a módním oděvem, v minulosti a přítomnosti.
8. Taneční kostým v muzeích a v archivech: sběr návrhů a existujících kostýmů, restaurování a výstavní techniky.

Jelikož jsem měla v té době za sebou detailní průzkum tanečních kostýmů v naší nejrozsáhlejší a nejstarší sbírce divadelních kostýmů, uložené v depozitáři barokního zámeckého divadla v Českém Krumlově, přihlásila jsem svůj příspěvek na téma „Tanec a čas: Taneční kostýmy ve fondu barokního zámeckého divadla v Českém Krumlově“. Vědecká rada (C. del Bianco, J. Marshall-Ward, R. Orsi Landini, C. Sisi, R. Varoli-Piazza, M. Westerman

Bulgarella, S. Woodcock) můj příspěvek přijala, byl nakonec zařazen do třetí sekce, a já měla velkou radost, že přítomné posluchačstvo z dvaadvaceti zemí bylo mou prezentací velmi zaujato. Jako dobrý základ pro mou prezentaci mi posloužila výstava „Tanec a čas“, kterou jsem připravila v roce 2005 ve spolupráci s Akademií múzických umění, Asociací historického tance a Nadací barokního divadla zámku Český Krumlov a také příprava hesel k některým z kostýmů pro katalog výstavy Národní galerie v Praze, která se uskutečnila před dvěma lety ve Valdštejnské jízdárně.[3]

Ve vymezených dvaceti minutách jsem se snažila účastníkům představit unikátní krumlovskou sbírku divadelních kostýmů, z nichž mnohé byly používány pro tanec od druhé třetiny 18. století. Nejstarší z kostýmů, datovaných do čtyřicátých let 18. století, jsou zhotoveny z luxusních materiálů, jako je atlas, samet a zlatohlav, bohatě krumplovány stříbrnou a postříbřenou nití, pošity dracouny a flitry. Při představení fotografií sukní, které jsou v zatím nejstarším objeveném inventáři z roku 1763[4] zmíněny přímo jako taneční („Dantzer Rökl von weis, roth und blauen Cadlass mir silbernen Pörtl und Fliesserlen gestükt.“), vyjádřili účastníci kolokvia nadšení nad dobrým stavem těchto kostýmů, neboť podobných exemplářů je v celosvětovém kontextu jen velmi poskrovnu a nebývají tak zachovalé (a zdařile restaurované).

V Českém Krumlově je celý soubor takto bohatě zdobených kostýmů, vykazujících shodnou kvalitu, způsob špičkového zpracování a charakter, díky čemuž bývá označován jako soubor „opera seria“. Účastníkům konference jsem v souvislosti s tímto souborem sdělila i svou současnou hypotézu, že výše jmenované sukně spolu s tímto souborem navrhl Andrea Altomonte (1699–1780) pro operu Ch. W. Glucka *Semiramide riconosciuta*, která měla premiéru ve vídeňském dvorním divadle v roce 1748. Altomonte byl totiž zároveň ve službách Josefa Adama ze Schwarzenbergu a na Krumlově se podílel na mnoha stavbách. K této domněnce, kterou v některém z dalších článků blíže rozvedu, mě přivedlo zvláštní exotické zdobení těchto kostýmů a zejména jeden androgynní kostým z tohoto souboru (CK 05072), označovaný v literatuře někdy jako kostým pro kastráta.

Mezi další zajímavé kostýmy z českokrumlovské sbírky, které jsem na konferenci představila, patří též kostýmy postav commedie dell’arte a další charakterní

kostýmy z poslední třetiny 18. století: kostýmy rybářů a rybářky, pastýřů, vojáků a dalších. Tyto jsou šity rovněž ručně, což vypovídá též o jejich stáří, ale na rozdíl od výše zmíněných kostýmů jsou zhotoveny většinou z voskovaného plátna či vlněného sukna. V rámci svého příspěvku jsem představila i snahu vyrábět funkční kopie těchto kostýmů. Zatím se podařilo díky grantu Města Český Krumlov zhotovit kostým hvězdáře-mága (Zdeňka Hošovská, 2007) a díky grantu Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov kostým pastýře (dílna Kateřiny Slavíkové, 2010). Účastníky konference pak velmi zaujalo, jak se tyto kostýmu krásně tvarově i barevně vyjímají na pozadí původních scénických dekorací historických divadel (Český Krumlov, Mnichovo Hradiště) v rámci představení dobového repertoáru (J. Starzer: *La guirlande enchantée*, Ch. W. Gluck: *La danza*, obé choreografie a režie Helena Kazárová). Na závěr jsem ještě účastníkům představila další zajímavé počiny: realizaci rokokových maškarních kostýmů podle fresek Josefa Lederera v Maškarním sále českokrumlovského zámku (dílna Kateřiny Slavíkové, 2009).

Účastníkům konference jsem představila též dochované baletní kostýmy a obuv z první poloviny 19. století: mezi nejzajímavější patří kupříkladu jeden dětský kostým (dětských kostýmů je v depozitáři zámeckého divadla velmi mnoho) z bleděmodrého atlasu, tylu a plátna, lemovaný světle modrými a černými stuhami v pase a okolo výstřihu a s cípovitou vrchní sukní, ozdobenou rolničkami. Patří k němu též frygická čapka. Jde o kostým „Bláznovství“ či „Bláznění“ (CK 5256 A, B), což byla role velmi oblíbená v divadle první poloviny 19. století – francouzsky nazývaná „La Folie“. V podobném kostýmu tančila kupříkladu Emilie Bigottiniová v baletu *Benátský karneval* (1820) nebo Lisa Nobletová v opeře *Gustav III aneb Maškarní ples* (1830).

Z bohatého programu konference, který čítal třicet čtyři příspěvků, se pokusím představit ty nejzajímavější. Nutno říci, že všechny příspěvky přinášely v různých pohledech zajímavé informace, někdy však i tvrzení, se kterými bylo lze polemizovat. Pro diskuze byl v rámci konference určitý čas vymezen, nicméně jen zřídka byl využíván – možná též z důvodu širokého interdisciplinárního zázemí jak přednášejících, tak i posluchačů.

V první sekci se americká profesorka Marylin Revell Longová z minnesotské university zabývala vztahem módy a tanců, které byly populární v Hollywoodu třicátých

let 20. století (například u známých tanečníků Freda Astaira a Ginger Rogersové). Všímala si souvztažnosti obou fenoménů a jejich dopadu na styl oblékání určitých společenských vrstev díky oblíbenosti filmů hollywoodské produkce. V té době se díky těmto tanečním filmům vytvořil určitá forma ženské siluety, která se musela ovšem vypořádat jak s černobílým snímáním, tak i s tím, že tanečnice je viděna při párovém tanci zejména zezadu či ze strany. Tehdy vznikly pro film *Top Hat* slavné Ertého bleděmodré šaty Rogersové s ozdobou ze pštrosích per, které musel vyvážit Astairův černý cylindr a šosy fraku. Také následující kostýmy u tanečnic zdůrazňovaly zejména partii ramen a dolní lem šatů. Díky dokonalejším technologiím bylo pak možné šaty, které se proslavily díky tančícím filmovým hvězdám, mechanicky množit a prodávat na trhu.

Podobným přístupem se vyznačoval i příspěvek profesorky Aury Fiorentiniové z Florencie, který se zabýval vlivem „haute couture“ tanečních i netanečních rób ve filmech 50. a 60. let 20. století, zejména na příkladech kostýmů Huberta de Givenchy pro Audrey Hepburnovou ve filmech *Sabrina* (1954) a *Snídaně u Tiffanyho* (1961). Profesorka Fiorentiniové si všímala, jak právě Givenchyho filmové šaty pozměnily vkus v oblasti plesových šatů u celé generace.

Ve druhé sekci vyslovila Angličanka Jackie Marshall-Wardová krásnou myšlenku, že *tanec je krystalizací pohybu*. Pro svůj referát, který se zabýval otázkou, zda se vytváří tanec pro šaty či šaty pro tanec a zda jde o oblečení či kostým, se odrazila od citátu Antonia di Areny z poloviny 16. století – *když jdeš tančit, vždy si oblékni své nejelegantnější šaty.* Tento taneční mistr poučoval budoucího dvořana v době, kdy tanec byl nutnou společenskou dovedností a poskytoval příležitost udělat dojem jak na jeho podřízené, tak i na osoby vznešenějšího stavu, tj. v době, kdy vzhled a společenské postavení byly neoddělitelné. V této době nebylo nutné ale ještě nosit „kostým“, stačily ty nejhonosnější šaty. Tehdy, domnívá se Marshall-Wardová, se tanec podřizoval oblečení. Nicméně od nejranějších dob jsou záznamy o zábavách, které požadovaly, aby se účastníci stávali někým jiným. „Oblečení“ se tedy vytvoří pro specifický účel a stane se „kostýmem“. Nosí se jen pro předvádění tance při představení, a proto se může odlišit od běžné soudobé módy a dovolit účinkujícím větší míru „fyzična“. Společenské tance dnes tančí z valné většiny amatéři a mají na sobě oblečení. Naopak šaty

profesionálů v tomto oboru jsou naprosto specifické a nemohou sloužit žádnému jinému účelu, než předvedení konkrétního repertoáru. Referentka v průběhu svého referátu uváděla, jakým způsobem dvorská renesanční móda omezovala pohyb tanečníků. Ovšem právě tato tvrzení nakonec vyvrátil italský publicista a tanečník Marco Raffa z Janova, který se v následujícím referátu věnoval detailnímu průzkumu dochovaných renesančních oděvů v muzejních sbírkách v návaznosti na velkou práci, kterou na tomto poli učinila Janet Arnoldová. Tento průzkum odhalil, že kupříkladu tvrzení o nemožnosti zvedání paží u dam je nepodložené, jelikož rukávy bývaly k šatům přivazovány, a tudíž si nositelka sama mohla regulovat, jak pevně mají přiléhat k tělu apod.

Barbara Menard Pugliesová z Bostnu přednesla svůj příspěvek spojený s praktickou demonstrací přímo v plesových šatech, ušitých podle módy 60. let 19. století. Názorně pak předvedla různé druhy valčíkového kroku. Starší nadskakovaný první krok valčíku by v této róbě již vypadal směšně – změna způsobu tančení šla ruku v ruce se změnou módy. Samozřejmě, že se nabízí zajímavá otázka podle referátu Marshall-Wardové – co bylo první: změnil se nejdříve tanec nebo oděv?

Christina Batesová z Kanadského muzea civilizace v Gatineau představila na základě průzkumu účtů, portrétů, tanečních manuálů a původního oděvu tančící Kanadu 18. století. Její příspěvek patřil k těm nejvíce hodnotným z pohledu taneční historiografie. Dávala do souvislostí nalezené prameny a jejich výpovědní hodnotu z hlediska význačné úlohy hodin tance a společenského chování v době kolonizace Nového světa. Tanec, společenská etiketa a oděv se zde staly velmi důležitou součástí vytváření nové kulturní společnosti. Podotkla, jak i jí prospěly hodiny barokního tance v procesu pochopení civilizačních podnětů minulých staletí, a zajímavým způsobem pojmenovala pokusy obnovovat staré tance; nazvala tento proces *experimentální archeologií* a zdůraznila úlohu souborů historického tance, neboť svou činností přispívají právě k pochopení dějin lidské společnosti. V této souvislosti je podnětné uvést, že v rámci kolokvia se objevoval termín „historical dance re-enactement“ (dalo by se přeložit volně jako „opětovná evokace historického tance“) právě pro tyto snahy.

Z oblasti teatrologického výzkumu ve třetí sekci byl velmi podnětný příspěvek Johna Hoeniga a Teresy Pasquiové o objevených kostýmních návrzích

a dalších pramenech k představení, které bylo provedeno 2. 5. 1589 v divadle Medicejů v paláci Uffizi ve Florencii jako závěr měsíce plného oslav svatby Ferdinanda Medicejského s Christinou de Lorraine. Jde o kostýmy pro šest *intermedií* Giovanni de'Bardi dei Conti di Vernio, které inscenoval Emilio dei Cavalieri, mezi jednáními hry *La Pellegrina* od Girolama Bargagliho. Tato *intermedia* hrála významnou roli při vzniku hudebního divadla, zahrnovala též tanec a „zázračnou" vizuální spektakularitu. Jednota scénických a kostýmních návrhů zastínila cokoliv, co bylo na tomto poli do té doby vytvořeno. Bernardo Buontalenti, dvorní architekt Medicejů, navrhl jak divadlo samotné, jeho scénografii i mašinérii, tak i 286 kostýmů, které šilo padesát krejčích. Představení se připravovalo osmnáct měsíců a hrálo se pouze jednou. Vzhledem k dochovanosti účetních knih a vlastním návrhům ve florentských státních archivech a v dalších institucích je dnes možné detailně popsat přípravy a vlastní proces tohoto grandiózního představení, které mělo vliv na další divadelní výtvarníky, jako byl Guilio Parogi nebo Inigo Jones.

Z příspěvků ve čtvrté sekci bych ráda uvedla „Tanec a terapeutické uzle" Donatelly Lippiové, profesorky dějin medicíny na univerzitě ve Florencii. Tento referát se věnoval historickému vzniku tance známého jako *tarantella* nebo *pizzica* z terapeutického rituálu, kdy postižený tančí, aby se zbavil „tarantismu", obskurní nemoci, která se epidemicky šířila v severní Itálii v průběhu 15. až 17. století a která údajně pocházela z kousnutí jedovatého pavouka tarantuly (Lycosa tarentula). Během tohoto rituálu, (který lze ještě na některých místech spatřit), se dívka v bílých šatech rytmicky pohybuje po vyběleném prostěradle, kutálí se tam a zpět, pak se postaví na nohy a tančí *pizzicu*, ale jen v prostoru ohraničeném prostěradlem. Několikrát se zhroutí na zem a opět pokračuje v extatickém tanci, až hudebníci dohrají. Tomuto rituálu se připisoval jak posvátný, tak i léčebný účinek, přičemž velkou roli při něm hrály barevné stuhy, jejichž zavázání na konci rituálu symbolizovalo spoutání nemoci. Velmi sugestivní byla i videoukázka, kterou nám profesorka Lippiová umožnila shlédnout, a zajímavý byl i kontext symbolu uzle ve výtvarném umění – uzel jako symbol onemocnění epilepsií.

Kostýmní historička a antropoložka Sara Piccolo Paciová z Florencie mne zaujala svým referátem „Oblek pro poslední ples: Temná stránka tance – od tance smrti ke thrilleru". Zaobíral se prastarým

vztahem tance a smrti, který se dá vystopovat v nejrůznějších kulturách, které jsou od sebe vzdáleny v čase a prostoru. V západní kultuře existuje období od 12. do 16. století, kdy se řada textů a ikonografie vyvíjí z představy Smrti ve formě tančících kostlivců. Takto viděná smrt nutí tančit smrtelníky, jejichž identita je patrná z oděvu, který mají na sobě. Všichni – od papeže po chudou děvečku – tančí s kostlivcem a ptají se i nás v naší moderní době skrze svou vibrující vitalitu po smyslu života. Referentka podala nesmírně fundovaný rozbor psychologických a antropologických aspektů oděvu v nejasném vztahu mezi životem a smrtí jako „posledního obrazu" člověka a „módy" a jako „umělého" a „konečného" aspektu samotného života, přičemž toto téma sledovala až do současných divadelních a filmových děl, jako je *All that jazz* a *Thriller.*

Florentské kolokvium bylo velmi dobře organizované, s italsko-anglickým simultánním tlumočením a řadou zajímavých doprovodných akcí, jako byly výstavy a návštěvy muzeí. Pro mne to byl velký a nezapomenutelný zážitek a byla jsem velmi potěšena, že jsem měla tu příležitost představit pozoruhodnou sbírku divadelních kostýmů, která se na našem území v Českém Krumlově nejen dochovala, ale o kterou se velmi dobře pečuje. Jak jsem si z ohlasu přítomných odborníků ověřila, v celosvětovém měřítku máme pozoruhodné prameny poznání, které musíme jen více propagovat a dále pracovat na zprostředkování informací o nich v mezinárodním kontextu. Na závěr lze říci, že toto kolokvium potvrdilo, že tanec a kostým či oděv – je opravdu velké a nosné téma.

[1] Costume Colloquium II: Abito per il Ballo – Dress for Dance.

[2] Britská historička odívání, návrhářka kostýmů a restaurátorka, zemřela 2. 11. 1998.

[3] Andrea Rousová (ed.): *Tance a slavnosti 16.–18. století.* Katalog výstavy. Národní galerie v Praze, ISBN 978-80-7035-395-0, zejména s. 354–365.

[4] *Inventarium über diejenige Comedi Kleider, welche unter Verwahrung des gewesten Garten Inspektoris Zinner, nun seeligen, sich befunden haben, dermahlen aber folgender Gestalt an den Hofwürth Casper Eymer übergeben und zugezählet worden sind, wie folgt.* Viz: Záloha Jiří *Inventář kostýmů zámeckého divadla v Českém Krumlově z roku 1763.* In: Barokní divadlo na zámku v Českém Krumlově. Sborník příspěvků pro odborný seminář v Českém Krumlově 27. 9. – 30. 9. 1993, s. 200.

Mezinárodní konference o Jeanu-Georgesovi Noverrovi

{ }

Petra Dotlačilová

V sezóně 2010/2011 si celý baletní svět připomíná dvě stě let od úmrtí Jeana-Georgese Noverra (1727–1810). Tento choreograf patří k nejvýznamějším osobnostem dějin baletu vůbec, jeho slavné Listy o tanci a baletech (poprvé vydány 1759 v Lyonu) byly přeloženy do mnoha řečí a dodnes patří mezi nejdůležitější teoretická díla o tanci. Mnohými je Noverre považován za otce baletu, tak jak jej známe dnes.

Na jeho počest byla v Paříži zorganizována třídenní mezinárodní konference (21. – 23. 10. 2010), jejíž podtitul zněl **„Tanečník, choreograf, teoretik tance a baletu; Evropský choreograf v době Osvícenství“**. Mluvilo se zde tedy o všech aspektech Noverrovy kariéry ve všech zemích, kde působil. Tato konference byla organizována „Asociací za Výzkumé centrum scénických umění 17. a 18. století“ (L'Association pour Centre de recherches sur les Arts du spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècle) za spolupráce s Univerzitou Sorbonne (Paris IV), Univerzitou François Rabelais v Tours a Centre National de la Danse.

Konference byla rozdělena na **čtyři tematické okruhy**: *Noverre ve Francii; Noverrova evropská kariéra; Tanec a hudba; Noverre: přijetí a kontroverze*. Přednášející byli jak Francouzi, tak taneční historikové z různých koutů Evropy (Itálie, Rakouska, Anglie, Švédska, Portugalska) a dokonce i z USA. Taktéž posluchačstvo bylo mezinárodní, hlavním přednášecím jazykem byla však stále francouzština.

První okruh se tedy věnoval Noverrově kariéře ve Francii, přednášky kopírovaly chronologicky vývoj Noverra jako tanečníka a choreografa. Všechny příspěvky byly od francouzských badatelek většinou z Paříže.

Autorkou prvního příspěvku byla muzikoložka **Marie Demeilliez** a jejím tématem byly Noverrovy začátky coby tanečníka na koleji Ludvíka Velikého. Jednalo se o období 1741–1742, kdy se jeho jméno pravidelně objevuje v programech baletů, které byly uvedeny na koleji. Během této prezentace byly převedeny ne příliš známé prameny (libreta z roku 1741–1742), které dokazují, že postupně se Noverre dostal i k několika sólovým rolím v baletech.

Druhá prezentace pojednávala o významném Noverrově působení v Lyonu, které trvalo s přestávkami deset let (1750–1760). Zde začal systematicky tvořit balety a tance do oper pro soubor lyonské Opery a získal tam první uznání od publika i kritiků. Přesto toto období nebylo dosud podrobně probádané.

Autorka se zabývala především podmínkami, jaké Noverre v Lyonu měl: ty byly především během druhého období jeho působení velmi příznivé. Měl k dispozici nový divadelní sál, blízce spolupracoval s nadaným skladatelem François Granierem (jeho hudba byla velmi vhodná pro tanec) a složil zde mnoho baletů, mezi nimi první, které naznačovaly budoucí formu ballet d'action. Autorka **Françoise Dartois** je významná taneční historička, která se systematicky zabývá baletem 17. a 18. století.

Třetí a čtvrtá prezentace pojednávaly obě o stejném tématu – Noverrova kariéra v Paříži v období 1776–1781, každá však z odlišného úhlu pohledu. V roce 1776 nastoupil Noverre jako baletní mistr do pařížské Opery, což byla jeho největší ambice již dlouhé roky. Ovšem toto období nebylo nejšťastnějším v jeho kariéře. Fakt, že místo dostal díky protekci u Marie Antoinetty (jejímž učitelem tance byl na dvoře ve Vídni) a obešel tím celou hierarchii Opery, mu vysloužil pověst uzurpátora a musel čelit mnoha intrikám ze strany členů souboru. Jeho cholerický charakter nezlepšoval situaci a ke všemu se poprvé setkal s vážnými finančními problémy. To vše vedlo k tomu, že v Paříži uvedl jednu jedinou premiéru, kterou byl balet *Annette et Lubin* 1778. Jinak uváděl svá starší díla (celkem 24), z nichž největší úspěch měly balety s pastorální a mytologickou tematikou (především *Appeles et Campaspe*). Naopak velký ballet d'action *Horáciové a Kuriácové* u pařížského publika naprosto propadl. Všechna tato známá fakta ohledně baletů uvedených v Opeře, prezentovala historička tance **Marie-Françoise Bouchon**. Naproti tomu uvedla archivářka **Solveig Serre** oficiální dokumenty pařížské Opery, kde byla přesně rozepsána organizace a pravidla fungování této instituce, která byla silně hierarchizovaná. Mimo jiné jsou zde přesně definované povinnosti tanečníků i sankce za to, když je nesplní. Tímto vysvětluje, jaký skandál musel Noverrův příchod v instituci tohoto typu způsobit. Solveig Serre též prezentuje jeden Noverrův článek v novinách *Mercure de France* z roku 1776 – *„Lettre de premier sujet de la danse"* – kde si stěžuje na podmínky v Opeře a vyhrožuje svým odchodem. 1776 je rok, kdy na pozici baletního mistra nastoupil.

Zajímavý pramen představila **Michèle Sajous d'Oria**, divadelní vědkyně francouzského původu působící na Univerzitě v Bari v Itálii. Jedná se o spis s názvem *„Les Observation sur la construction d'une scène d'Opéra"* a pochází z roku 1781. Autorem je sám Jean-Georges

Noverre a pojednává o ideálním divadle, které by bylo vhodné pro nové druhy umění. Jeho text zapadá do dobové diskuze, která následovala po vyhoření Opery 8. 6. 1781, nacházející se tehdy přímo v Královském paláci. Noverrovy úvahy se příliš neodlišují od názorů ostatních osvícenců. Ideální scénou je pro něj divadlo Odéon, tehdejší sídlo Comédie Française; měla by to být samostatná budova s dobrým systémem schodišť a galerií, s dostatečně velkou scénou a s foyer, kde by se dalo zkoušet. Text je to velmi technický. D'Oria doplnila svou prezentaci množstvím ikonografie – jednalo se jak o obrazy reálných divadel (staré Opery, divadla Odéon a několika dalších), tak o obrazy ideálních scén, tak jak je viděli Osvícenci. Tyto ilustrace ovšem nebyly součástí Noverrova spisu. Zajímavým faktem je, že tento Noverrův spis byl citován v pařížských novinách *Journal de Paris*.

Následující den konference pokračovala druhým tematickým okruhem – Noverrova evropská kariéra.

První přednášející byla britská archivářka z New College Oxford **Jennifer Thorp**, která mluvila o Noverrově působení v Londýně. Jednalo se o čtyři etapy, první v roce 1755 (svým způsobem nejdůležitější a nejznámější, i když divácky nejméně úspěšná) a poslední v roce 1794. Noverre působil v Londýně ve dvou divadlech: Drury Lane a King's Theatre. Poprvé sem přijel na pozvání známého herce Davida Garricka, s nímž se stali přáteli, a právě v jeho divadle Drury Lane Noverre uvedl svůj balet Čínské slavnosti. Neklidná politická situace více než cokoli jiného však zabránila úspěchu tohoto baletu. Londýnské publikum bylo v té době velmi nepřátelské vůči všem cizincům a balet francouzského choreografa s francouzskými tanečníky se setkal s velkým odporem. Prý se traduje, že tento balet se při veřejných produkcích nedostal dál než za první ženské sólo. Další Noverrovy londýnské etapy byly podstatně úspěšnější a jako choreograf zde uvedl mnoho svých děl, především v letech 1781 a 1787–89. Thorp představila kompletní seznam baletů, které byly v King's Theatre uvedeny. Jednalo se o balety pastorální, s antickou tematikou i o jeho slavná díla ballet d'action (např. Medea & Jason, Adela of Ponthieu). V tomto období se podle pramenů uváděl v Londýně nějaký Noverrův balet každý týden, ovšem vždy, když Noverre z Londýna odjel, jeho díla upadla v zapomnění. Thorp zdůraznila, že londýnské pobyty byly pro Noverra důležité především z hlediska osobního rozvoje,

důležité bylo přátelství s Davidem Garrickem. Díky němu a jeho knihovně Noverre objevil mnoho nových podnětů pro vlastní úvahy o tanci a umění, především se zde seznámil s osobností anglického baletního mistra Johna Weavera.

I následující příspěvek se dotýká tohoto tématu, francouzská literární vědkyně **Laurence Marie** se totiž zabývala Garrickovým vlivem na Noverra. Marie vychází z Noverrových textů, kde píše přímo o Davidu Garrickovi a jeho novém způsobu hraní, který šel zcela proti dobové tendenci. Těmito texty jsou především *Listy o tanci a baletech* – jejich různá vydání (1760 Lyon, 1783 Londýn/Paříž) a Noverrovy dopisy Voltairovi z roku 1765 vydané v rozšířeném vydání Listů z roku 1807 v Paříži (*Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*). Píše zde o Garrickově revolučním způsobu hraní, kde je nejdůležitějším prvkem exprese obličeje – pouze jeho pomocí by měl být herec schopen zahrát jakoukoli emoci. Garrick radikálně odmítal masky, které podle jeho názoru herce omezují, místo aby mu pomáhaly. Propagoval přirozené herectví a pravdivost. Právě tuto filozofii chtěl Noverre aplikovat i na balet, kde vyžadoval po tanečnících expresivnost v obličeji a po celém baletu pravdivost děje. Chtěl vyjadřovat opravdové emoce tancem-pantomimou. Velmi cenné jsou ucelené přepisy všech Noverrových zmínek o Garrickovi, které nám badatelka poskytla.

Dalším příspěvkem jsme se přesunuli z Anglie do německy mluvících zemích – etapy německé kariéry prezentovala **Marie-Thérèse Mourey**, profesorka německé literatury na Sorbonně a specialistka na scénické umění 18. století. Mourey byla též koordinátorkou celé konference. V její prezentaci se jednalo spíše o shrnutí již známých faktů: první angažmá na pruském dvoře v Berlíně (1743–1747); krátká etapa v Drážďanech 1747, kde tančil na královské svatbě; slavné a umělecky nejplodnější angažmá na dvoře knížete Karla Evžena z Würtenbergu ve Stuttgartu (1760–1766); a konečně vídeňské období 1767–1776.

I s následujícími dvěma příspěvky jsme zůstali v německy mluvícím prostoru.

Mariette Cuénin-Lieber z Univerzity v Mulhouse prezentovala Noverrovu korespondenci s knížetem z Würtenbergu z let 1768 až 1770, která se nachází ve stuttgartském Hauptarchivu. Tématem těchto dopisů byl Noverrův návrat na knížecí dvůr, který se ovšem přes všechnu snahu nezdařil. Stuttgartské období bylo

nejplodnějším obdobím Noverrova tvůrčího života. Měl zde veškerý komfort, jaký si choreograf dovede představit: vlastní baletní soubor, velké divadlo a dostatek finančních prostředků na své nákladné produkce. Ovšem finance i díky jeho hojné tvorbě po několika letech došly a kníže byl donucen Noverrovo angažmá předčasně ukončit. Poté se Noverre dostal do Vídně, kde působil ve dvou divadlech, kromě baletů stavěl všechny divertissementy do oper, měl zde konkurenci několika jiných choreografů a publikum se k němu zpočátku stavělo dosti nepřátelsky. Ale přesto, že Noverre i jeho žena (která knížeti též psala) velmi toužili se do Stuttgartu vrátit, jejich nároky byli příliš velké a kníže nebyl schopen jim vyhovět. Ve Vídni měl totiž Noverre velmi dobrý plat a k tomu různá privilegia (například jeho syn zde mohl navštěvovat důstojnickou školu), naproti tomu würtenberský kníže se potýkal s finančními potížemi a nemohl si dovolit to, co dříve. Tyto dopisy jsou též pěkným příkladem Noverrových vyjednavačských schopností a řečnické dovednosti.

Podrobněji se Noverrovou vídeňskou kariérou zabývala **Sybille Dahms**, známá rakouská taneční historička působící v Salzburku. Dahms se Noverrem zabývá dlouhodobě a systematicky a výsledkem jejího bádání je nová publikace *„Der Konservative Revolutionäre – Jean Georges Noverre und die Ballettreform de 18-Jahrhunderts“* (Mnichov 2010). Její příspěvek je shrnutím známých faktů o této etapě Noverrova života, během které se setkal s prvními problémy, ale především s velkými úspěchy, mezi které patří uvedení velkých ballets d'action *Pomstěný Agamemnón* (1771) či *Horáciové a Kuriácové* (1774). Dahms nám též poskytla úplný a přehledný seznam všech premiér Noverrových baletů za celou jeho kariéru.

S následujícími příspěvky jsme se přesunuli do poněkud exotičtějších koutů Evropy.

Prvním je Itálie, která je dosud z hlediska taneční historie málo probádaná. Situaci baletu v severní Itálii a Noverrovo působení v tomto kontextu nám představil **José Sasportes**. Tento nadšený taneční badatel portugalského původu (a mimo jiné bývalý portugalský ministr kultury) vydal v Itálii několik publikací o tanci (*„Balli teatrali a Venezia“*, 1994), založil časopis *„La Danza Italiana“* a nyní je editorem vznikající publikace o dějinách tance v Itálii, která má vyjít v roce 2011 v Turíně. Sasportes mluvil především o přijetí Noverrových děl v Miláně (Teatro Ducale

di Milano), která zde byla uvedena buď jím, nebo jeho žáky. Často zde musela být upravena, jelikož taneční tradice zde byla velice specifická a diváci těžko přijímali něco jiného. Milán byl také hlavním územím polemiky mezi Noverrem a italským choreografem Gasparem Angiolinim. Donedávna se o této polemice vědělo jen velmi málo, až poslední dobou vyplouvají na světlo velice zajímavé texty, které odhalují rozměr této diskuze, která byla veřejná, obsahovala několik textů od obou autorů i od anonymních pisatelů a měla dokonce ohlas i v milánském tisku – zapojily se do ní takové osobnosti, jako byli milánští vydavatelé novin, bratři Verriové. Všechny tyto texty Sasportes zmínil a též citoval.

Dalším zajímavým pramenem byl Noverrův „motivační dopis" švédskému králi Gustavu III. z roku 1791, který prezentovaly **Karin Modigh** a **Iréne Ginger**. Jedná se o dvousvazkový rukopis v luxusní vazbě, který Noverre zaslal králi, aby se ucházel o místo baletního mistra na jeho dvoře; šlo vlastně o jeho poslední pokus o angažmá. Bohužel byl však Noverrův pokus neúspěšný a z odpovědi Gustava III. jasně vyznívá, že o baletního mistra nemá zájem. Tento rukopis se dnes nachází v Královské knihovně ve Stockholmu. Obsahuje dopis králi, devatenáct programů jeho nejznámějších baletů, Úvahu o stavbě divadla (*„Les Observations sur la construction d'une salle"*) – v prvním svazku – a Úvahu o kostýmu (*„Réflexions sur le costume"*) a 147 barevných návrhů kostýmů od Bouqueta, Noverrova hlavního kostýmního návrháře – ve svazku druhém. Toto dílo nám podává důležitou zprávu nejen o materiální situaci Noverra ke konci jeho kariéry, ale též o důležitosti Švédského královského baletu.

Podobný pramen prezentovala opět **Marie-Thérèse Mourey**. Tentokrát se jednalo o takzvaný Varšavský rukopis (nacházející se v Univerzitní knihovně ve Varšavě), který Noverre zaslal roku 1766 polskému knížeti Stanisławu Augustu Poniatowskému. Bylo to na konci jeho stuttgartského angažmá a je vidět, že Noverre byl tehdy ve velmi dobré finanční situaci. A též, že velmi toužil po angažmá v Polsku. Rukopis sestává z jedenácti velkých svazků vázaných v červené kůži a obsahuje: Listy o tanci a baletech, programy několika jeho baletů (*„Programmes de Grands ballets historiques*, *héroique*, *poetique*, *nationaux*, *allegorique et moreaux"*), hudební partitury několika z nich (*Médea a Jáson*, *Amor a Psýché*) a návrhy kostýmů (opět od Bouqueta) i s popisem jejich výroby a s cenami materiálů.

Oba rukopisy jsou bohatým zdrojem informací o způsobu Noverrovy práce a o jeho postupu při žádosti o angažmá.

Do této sekce Noverrova působení v zahraničí patřil i můj krátký příspěvek, který se zabýval uvedením Noverrových baletů v českých zemích a také prezentací tří Noverrových dopisů knížeti Metternichovi, tehdejšímu velvyslanci Říše ve Francii. Tyto dopisy jsou jedněmi z posledních, které Noverre napsal, protože pocházejí z let 1809 a 1810, tedy těsně před jeho smrtí. Nacházejí se ve Státním ústředním archivu v Praze v Archivech rodu Metternichů a objevila je Jaroslava Hoffmanová (její článek o tomto objevu se nachází ve sborníku Paginae Historiae 5/1997). Jak uvádění Noverrových baletů na našem území (prostřednictvím jeho žáků Vojtěcha Morávka-Albertiho a Antona Rösslera), tak zmíněné dopisy byly pro zahraniční vědce novinkou a vzbudilo to jejich zájem. Dá se říci, že tento příspěvek byl pro ně skutečnou exotikou.

V rámci třetí sekce této konference promluvilo několik muzikologů o situaci v hudbě a tanci před i během Noverrovy kariéry.

Raphaëlle Legrand pohovořila o hudbě Jeana-Phillipa Rameaua, jehož tvorba se Noverra bezpochyby dotkla. Soustředila se především na Rameauovu schopnost zvukově znázornit gesto, a to demonstrovala na několika hudebních ukázkách. Jedna z nich se dokonce jmenovala *„La Pantomime“.*

Bernard Porot se soustředil na administrativní situaci Opéra-Comique, kde Noverre začínal jako tanečník. Vycházel z dobových zákonů a nařízení, aby ilustroval, proč se v Opéra-Comique předvádělo to, co se předvádělo. Z dobových programů také četl seznamy tanců, které se na zdejší scéně tančily.

Cécile Champonnois, doktorandka na oddělení francouzské literatury Univerzity v Montréalu, se zabývala Noverrovým baletem *Horáciové a Kuriácové*: studuje jeho předlohu, různá provedení a též vývoj Noverrova baletu jako takového různě v Evropě. Citovala mnoho dobových kritik a ilustrovala prezentaci pestrou ikonografií s tématikou tohoto příběhu.

Velmi zajímavý příspěvek uvedl významný americký muzikolog **Bruce Alan Brown**, specialista na osobnost skladatele Willibalda Glucka. Brown strávil mnoho času bádáním v archivech rodiny Schwarzenbergů v Českém Krumlově a pro tuto konferenci si připravil prezentaci partitur Noverrových baletů uložených v tomto archivu. Kromě analýzy poskytl účastníkům konference též jejich kompletní seznam.

Na závěr konference se mluvilo o přijetí Noverrových baletů i myšlenek a o kontroverzích, které často způsoboval.

Důležitý byl příspěvek **Iréne Brandenburg** ze Salzburku, která mluvila o polemice Noverra s Gasparem Angiolinim a podrobila ji důkladné analýze. Opět citovala všechny texty, které s touto polemikou souvisejí (jejichž seznam poskytla též posluchačům).

Na závěr promluvil **Juan Ignazio Vallejos**, doktorand oboru historie v Paříži, který se systematicky zabývá dějinami baletu a pantomimy. Tématem jeho příspěvku byla úvaha o Noverrovi jako historické postavě, jak se utvářelo jeho jméno v rámci historie a jak byl přijímán coby choreograf a teoretik tance. Upozornil na rozpor mezi jeho tvorbou teoretickou, která je velmi revoluční a promyšlená, a jeho prací choreografa, která byla, alespoň co můžeme z pramenů posoudit, revoluční o mnoho méně. Též vyzdvihnul Noverrův talent literární, který měl výrazný podíl na šíření jeho textů ve světě. Zjednodušeně definoval Noverrovu osobnost v historii jako „choreografa, básníka a filozofa“, přičemž proti poslednímu označení se v následné diskuzi mnoho účastníků ohradilo.

Jak je vidět, i dnes Jean-Georges Noverre způsobuje kontroverzní názory a jeho úloha v dějinách tance je diskutována snad ještě víc než kdy dříve. Jeho význam je ovšem nepochybný, což ilustruje pouhý fakt, že byla pouze o jeho osobnosti zorganizována celá třídenní mezinárodní konferenci. A za rok bude následovat její pokračování.

Tvorivý odkaz Eugena Suchoňa v kontexte miesta, doby, vývoja a diela vrstevníkov

{ }

Jaromír Havlík

Zborník z muzikologickej konferencie s medzinárodnou účasťou, Bratislava 2008. Editor Ľubomír Chalupka. Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, Bratislava 2009, 462 stran, notové príklady, tabulky, grafy v textu. ISBN 978-80-89236-59-6.

Slovenská odborná hudební veřejnost pojala velké jubileum Eugena Suchoně vskutku velkoryse. Není divu: Suchoňův význam pro slovenskou hudební kulturu je zcela zásadní a jeho interpretace zahrnuje stále řadu otevřených problémů, z nichž mnohé za totalitního režimu nebylo možné exponovat. Ukázala to ostatně i pražská konference v říjnu 2008, věnovaná společně jubileu Suchoňovu a Kabeláčovu. Někteří odborníci (zvláště z řad osobností českých) tehdy shledávali spojení tematiky suchoňovské a kabeláčovské spíše za formální akt bez náležité obsahové relevance. Jednací program tyto pochybnosti dokonale vyvrátil: objevila se řada pozoruhodných, doposud nereflektovaných souvislostí, z nichž některé zachycuje i sborník z pražské konference. Bratislavský sborník je monotematický a je až na nepatrné výjimky (jimž se de facto žádná konference nemůže zcela vyhnout) zaměřen primárně a důsledně na osobnost a dílo Eugena Suchoně v širokém kontextu časoprostorovém i předmětném.

Sborník obsahuje celkem 28 referátů ve čtyřech tematicky specifikovaných blocích.

Verze pro publikování příspěvků byly v řadě případů autorsky upraveny – rozšířeny ve výkladové partii a doplněny o poznámkový aparát a bibliografii. Do sborníku byly dodatečně zařazeny rovněž dva příspěvky, které na konferenci přímo neodezněly, ale byly pro ni připraveny.

1. jednací blok: *Osobnost a tvůrčí odkaz E. Suchoně v kontextech.*

Celkem 9 referátů víceméně přehledového typu. To platí samozřejmě pro úvodní referát **Ľubomíra Chalupky** *Dielo Eugena Suchoňa v historických a generačních súvislostiach,* cenný jak faktograficky – dokumentačně (pokrývá fakticky celý Suchoňův tvůrčí život), tak i hodnocením (vytčení stylových i hodnotových dominant). Zaujme nejspíš otevřené konstatování „paradoxního“ rozkvětu slovenské hudby v době 2. světové války, kdy se za samostatného Slovenského státu hudba stala významným politikem. Suchoně se to týká několikanásobně – do období Slovenského státu spadají počátky Krútňavy, v roce 1940 je ve vídeňské UE

vydána partitura Baladické suity, doklad to průniku Suchoňovy hudby do mezinárodního kontextu.

Lana Lengová: *Poznámky k národnému fenoménu v hudbe 20. storočia – identita, konštrukcia, mýtus.* První ze dvou referátů věnovaných (mimo jiné) citlivé problematice mýtizace některých hodnot a hodnotících stanovisek spojených s klíčovými uměleckými osobnostmi, jakou Suchoň nesporně představuje. Mýtizace klíčového fenoménu národnosti je zejména v 2. polovině 20. století stále silněji pociťována jako anachronická v souvislosti se sílící globalizací a nástupem postmoderny (v české muzikologii např. J. Fukač a další). Obdobný problém exponoval a detailněji nasvítil i **Vladimír Zvara** v příspěvku *Suchoňovské mýty*. I jemu šlo především o kritické zamyšlení příslušníka mladší generace muzikologů nad dnešním významovým polem pojmů národnost, lidovost, tradice – a jejich konkrétních atributů aplikovaných na slovenské prostředí (zbožnost, příroda…) Zaujalo mne i otevřené konstatování dramaturgické anachroničnosti Suchoňova Svätopluka.

Zuzana Martináková v příspěvku *Päť štýlových období v tvorbe Eugena Suchoňa v kontexte dobových a životných peripetií* vhodně doplnila (předmětně v řadě ohledů prohloubila) vstupní referát Chalupkův. Tuto úvodní čtveřici spíše přehledových referátů doplnily drobnější, v dílčích aspektech konkretizační, vzpomínkové příspěvky přímých Suchoňových žáků **Pavola Poláka** a **Pavola Bagina**, exponující poprvé i pedagogickou oblast Suchoňových celoživotních aktivit, jimž byl jinak věnován samostatný jednací blok.

Poslední trojice příspěvků 1. jednacího bloku je dílem zahraničních účastníků konference a všechny tři mají komparativní povahu: **Anna Nowak** se pokusila o srovnání stylotvorných prvků hudební řeči K. Szymanowského a Eugena Suchoně, **Jarmila Doubravová** předvedla stručnou komparaci skladebně technických postupů ve variačním procesu u M. Kabeláče a E. Suchoně s ohledem na přítomnost fraktálů analogicky k výtvarnému projevu Kupkovu a Muzikovu. **Jiří Vysloužil** zaměřil svou komparaci na dvojici Janáček – Suchoň.

2. jednací blok: *Suchoňovo operní dílo v proměnách času* jako by konkrétně naplnil a rozvedl Zvarovu výše zmíněnou tezi: z celkem 6 příspěvků tohoto bloku bylo 5 věnováno Krútňavě, a to především problému nejaktuálnějšímu – rekonstrukci původního znění díla, k níž došlo více než půlstoletí po premiéře. Za tu dobu

dílo úspěšně proniklo do světa, žel ve své deformované podobě. Nyní, po rekonstrukci původního znění, stojí slovenská (a nejen slovenská) muzikologie i operní provoz před problémem prosadit autentické znění Krútňavy na domácí i světová operní jeviště. Zásadní příspěvek přednesl hlavní autor rekonstrukce **Vladimír Bokes**, který způsobem takřka reportérským (dokumentačně cenným!) popsal jednotlivé fáze obtížného procesu. Mezinárodní aspekt do problematiky rekonstruovaného znění opery vnesl německý účastník **Hans Joachim Oehm** z Wuppertalu (s finanční podporou tohoto města bylo možné rekonstrukci realizovat). **Markéta Štefková** se ve svém příspěvku *Podstata hudobného jazyka Suchoňovej Krútňavy* pokusila na základě analytických sond do hudební řeči a struktury obhájit význam rekonstruovaného znění díla. Jako další jednoznačná obhajoba rekonstrukce opery vyznívá i příspěvek **Ferdinanda Klindy** *Etický rozmer Suchoňovej Krútňavy*. **Věra Vysloužilová** porovnala ve svém referátu koncepce tzv. velkých monologů v operách Její pastorkyňa (Kostelnička), Krútňava (Ondrej) a Erwartung a konstatovala řadu shodných i rozdílných prvků vesměs s informačně zajímavou výpovědní hodnotou. Tematiku druhé Suchoňovy opery Svätupluk vnesl do konferenčního jednání **Miloslav Blahynka** v příspěvku *K problematike dramaturgie Suchoňovho Svätopluka.* Šlo o pokus výkladu tohoto díla nikoli jako historicko-mytologické opery romantického typu, nýbrž jako osobitého uměleckého pokusu o interpretaci otázky národní opery znovu silně exponované u nás v 50. letech způsobem značně deformovaným. Dobové oficiální volání po nové „národní historické opeře“ se tehdy setkalo s poměrně živou odezvou u skladatelů, leč s uměleckými výsledky značně diskutabilními. Patrně nejzdařilejší operní produkt tohoto novodobého „historicko-národního operního realismu“ v české tvorbě – Pauerova Zuzana Vojířová – je koncepčně i stylově se Svätoplukem nesrovnatelný. V tomto ohledu ční Suchoňovo druhé operní dílo po všech stránkách vysoko nad okolní srovnatelnou produkcí.

3. jednací blok: ***Dílo a osobnost Eugena Suchoně v reflexích a souvislostech*** byl tematicky rozmanitější a jednotlivé referáty se zaměřily na konkrétní okruhy Suchoňova díla skladatelského i hudebně teoretického včetně jeho působení pedagogického. Zahajoval ho **Stefan Weiss** z Hannoveru analyticko-komparativní sondou do Suchoňova Smyčcového kvartetu op. 2 s ohledem na souvislosti

díla se Schönbergovým Smyčcovým kvartetem č. 1, konstatované v Kresánkově suchoňovské monografii. Weiss evidentní vztahy mezi těmito dvěma díly nenachází, naopak shledává výraznější souvislosti se Smyčcovým kvartetem op. 16 Philippa Jarnacha (1892–1982), skladatele nicméně s osobností Schönbergova formátu stěží srovnatelného. **Emília Dzemjanová** referovala o Suchoňově díle varhanním, jemuž přirozeně dominovala Symfonická fantázia na B-A-CH, jedno ze Suchoňových klíčových instrumentálních děl. Stěžejnímu teoretickému spisu „Akordika" se věnoval **Lubomír Spurný**, který ve svém příspěvku zdůraznil jeho osobité koncepční rysy na základě zajímavých srovnání s obdobnými teoretickými díly včetně Hábovy Neue Harmonielehre… Následující čtveřice referátů byla věnována Suchoňově činnosti pedagogické. **Klaudia Nagyová** porovnala pedagogické působení E. Suchoně a J. Kresánka na katedře hudební vědy FFUK v Bratislavě na přelomu 60. a 70. let. Zdůraznila především společný zájem obou pedagogů o povznesení a zefektivnění hudební výchovy jak v oblasti přípravy budoucích profesionálů, tak i z hlediska zkvalitnění úrovně všeobecné hudebnosti. Obdobný problém otevřela i **Eva Čunderlíková,** a to z hlediska výchovy k moderní hudbě. Referentka mimo jiné konstatovala, že mnohé tehdejší Suchoňovy náměty a představy se postupně daří realizovat až dnes. **Irena Medňanská** referovala o moderních hudebně pedagogických projektech s využitím soudobých médií, usilujících o zkvalitnění hudební výchovy mládeže a o zvýšení jejího zájmu o tzv. vážnou hudbu. Jde samozřejmě o projekt akcentující aktivní recepci a interaktivitu. **Katarína Burgrová** a **Metodeja Schneiderová** konkretizovaly některé poznatky předchozích referátů jakousi přehlednou zprávou o konkrétním projektu suchoňovsky zaměřeného výchovného koncertu pro žáky základních škol.

4. (poslední) jednací blok byl vyhrazen pro výstupy mladé generace – studentů magisterského a doktorského stupně oborů hudební věda a hudební výchova na FFUK v Bratislavě a Pedagogické fakultě Prešovské univerzity. Zde odeznělo celkem 8 referátů – většinou dílčích příspěvků nejčastěji ve formě zpráv o materiálovém výzkumu. Řada z nich ovšem upozornila na jevy v předchozích referátech nereflektované: **Petra Kovačovská** se zaměřila na Suchoňovu tvorbu sborovou, **Ivana Tabak** na Suchoňovu tvorbu klavírní, **Lukáš Kollár** přiblížil specifické interpretační problémy Suchoňova Concertina

pro klarinet a orchestr, **Mária Debnárová** se pokusila o srovnání Stodolovy hry Král Svätopluk se Suchoňovou operou, **Lucia Olahová** dokumentovala a zhodnotila uvádění děl E. Suchoně Slovenskou filharmonií v dekádě 1949/59, **Andrea Meščanová** přiblížila auditoriu osobnost významného slovenského suchoňovského badatele Igora Vajdy, **Zuzana Zamborská** se podrobněji zaměřila na rané Suchoňovo životní období s ohledem na jeho vzdělávání a skladatelské začátky a **Bibiana Krivá** seznámila účastníky konference s výsledky dotazníkového průzkumu mezi studenty Prešovské univerzity na téma znalostí o E. Suchoňovi. Poměrně příznivý výsledek této akce musel přítomné příjemně překvapit – a český recenzent si v této souvislosti nemůže nepoložit otázku, jak by asi dopadl podobný dotazník mezi českými univerzitními studenty, týkající se např. osobnosti Suchoňova současníka Miloslava Kabeláče.

Co napsat závěrem? Suchoňovská jubilejní konference byla připravena důstojně a velkoryse, jednací program přinesl celou řadu významných poznatků buďto zcela nových, nebo významně korigujících dosavadní poznatkovou základnu. Mezinárodní zastoupení referujících nadto potvrdilo mezinárodní rozměr suchoňovské problematiky tím spíš, že v žádném případě nešlo o nějaká zdvořilostní, formální vystoupení, nýbrž o seriózní badatelské výstupy. Obohacení konkrétně české muzikologie o nové suchoňovské poznatky jsme očekávali už při přípravě pražské „suchoňovsko-kabeláčovské“ konference (říjen 2008) a výsledky této pražské konference sympaticky převýšily naše očekávání, zejména stran často netušených styčných bodů mezi Suchoněm a Kabeláčem. Některé příspěvky slovenských referentů si ostatně odbyly svou „předpremiéru“ už právě na dotyčné pražské konferenci, což si lze ověřit porovnáním obou dnes již publikovaných sborníků (viz Miloslav Kabeláč – Eugen Suchoň). Sborník příspěvků z mezinárodní muzikologické konference Praha, říjen 2008, Praha, NAMU 2010, ISBN 978-80-7331-158-2). Monografická suchoňovská konference v Bratislavě tento poznatkový objem přirozeně ještě rozšířila. Obdobného ocenění je tudíž hoden i recenzovaný sborník: je dramaturgicky dobře uspořádaný, členěný v souladu s logikou konferenčního programu. Rovněž jeho formální podoba včetně důkladně provedených korektur (jejichž zásluhou se v celém poměrně objemném spisu vyskytuje jen naprosté minimum tiskových chyb) zaslouží plné uznání.

Můj Sommer

{ }

Vladimír Tichý

V letošním roce uplynulo 90 let od narození českého skladatele Vladimíra Sommera (narodil se 28. února 1921 v Dolním Jiřetíně u Mostu, zemřel 8. září 1997 v Praze).

Rád bych začal osobní vzpomínkou na první setkání s jeho myšlenkami a jeho hudbou. V roce 1961 vyšel v Literárních novinách článek *Můj Prokofjev*. Jméno Sergeje Prokofjeva tehdy ještě nebylo zcela bezpečně zakotveno v povědomí veřejnosti tak, jak by si zasloužil: bylo to ještě poměrně krátce poté, co jeho tvorba byla předmětem tvrdé oficiální kritiky, jeho jméno bylo v té době ještě stále nezbytné probojovávat a obhajovat vůči odsudkům i předpojatostem z různých (i protichůdných) stran. A jedním z velmi emotivních projevů tohoto boje za Prokofjeva byl i uvedený článek, otištěný v Literárních novinách v roce jeho nedožitých sedmdesátin. Pod článkem byl podepsán Vladimír Sommer. Ve svém tehdy mladickém zaujetí pro Prokofjeva, jehož jsem si pro sebe objevil jako skladatelskou ikonu a vzor, jsem byl zároveň nadšen i rozčarován. Nadšen tím, že Sommerův text každou větou zcela souzněl s mým vnímáním Prokofjeva, rozčarován faktem, že jsem považoval Prokofjeva za *svého* skladatele; ptal jsem se sám sebe: „Proč mi Vladimír Sommer bere Prokofjeva, Prokofjev je přece můj!“ – Zanedlouho poté jsem v přímém rozhlasovém přenosu slyšel premiéru Sommerovy Vokální symfonie. Jakmile hlasatel ohlásil jméno autora, najednou mi došlo: vždyť autor Vokální symfonie je autor článku o Prokofjevovi! Zaposlouchal jsem se do Sommerovy hudby a uvědomil jsem si, že Sommer a Prokofjev k sobě opravdu patří a v duchu jsem se mu za svůj majetnicky motivovaný dotaz omlouval. Můj dojem z prvního setkání se Sommerovou hudbou byl impozantní. Vokální symfonie pro alt, recitátora, sbor a orchestr je dílo v kontextu české poválečné skladatelské tvorby zcela výjimečné, a je jedním z děl klíčových. Symfonie, vytvořená na texty F. Kafky, F. M. Dostojevského a C. Pavese již při prvním poslechu zaujme posluchače svým dramatickým spádem, emocionálním nábojem, širokodechou melodikou, velkorysou tektonickou koncepcí, filosofickou hloubkou, humanistickým poselstvím. – Po tomto prvním seznámení se se Sommerovou hudbou jsem pak již cíleně vyhledával a objevoval jeho další díla. Sommerova skladatelská tvorba není počtem titulů rozsáhlá, o to závažnější uměleckou výpověď pak představuje každé z jeho děl, ať již jde o koncerty houslový a violoncellový, dva smyčcové kvartety, předehru k Sofoklově tragédii Antigona, již

zmíněnou Vokální symfonii, Symfonii pro smyčce, klavír a bicí, písňové a sborové cykly, i hudbu filmovou.

Skladbu studoval Vladimír Sommer na Pražské konzervatoři u Karla Janečka a na Hudební fakultě AMU u Pavla Bořkovce. Tato studia završil v roce 1950 absolventskou prací – Koncertem pro housle a orchestr, skladbou, jíž na sebe poprvé jako mladý skladatel upoutal pozornost hudební veřejnosti. Koncepce i hudební jazyk Houslového koncertu byly silně inspirovány Sommerovým velkým vzorem – Prokofjevem. Koncert se vyznačuje neobyčejnou kompoziční zralostí jak z hlediska kompozičního řemesla, tak především z hlediska umělecké výpovědi. Podobné lze konstatovat i u 1. smyčcového kvartetu d moll z roku 1955. Odtud již pokračuje vývoj přes předehru k Antigoně (1957) k Vokální symfonii, dokončené v roce 1959, k její premiéře pak došlo až o čtyři roky později v roce 1963. V těchto kompozicích je Prokofjevův – a také Honeggerův – vliv stále patrný, avšak je zde zřejmé i úsilí o hledání vlastní hudební řeči, patrné zejména v tendenci k výrazové lapidárnosti, ostře a zřetelně načrtnutému tektonickému obrysu, výrazným kontrastům a zlomům. Vokální symfonie je a zůstává nepochybně vrcholem Sommerovy kompoziční tvorby. Po ní přichází ještě několik závažných kompozic Sommerova pozdního tvůrčí období, charakterizovaného dalším výrazovým prohloubením, spojeným s tendencí k jisté asketičnosti hudební řeči a k introvertnímu charakteru hudebního sdělení. Jde zejména o Koncert pro violoncello a orchestr, premiérovaný v roce 1981, 2. smyčcový kvartet z téhož roku, a o písňový cyklus na verše R. M. Rilkeho. Poslední zamýšlená a rozpracovaná velká skladba, Vokální symfonie č. 2, již zůstala nedokončena…

Na tomto místě budiž stručně připomenuta i Sommerova činnost pedagogická. Vladimír Sommer krátce (v letech 1955–60) působil postupně jako odborný asistent a docent na Katedře skladby Hudební fakulty AMU, od roku 1960 pak na Katedře hudební vědy Filosofické fakulty UK, kde přednášel hudebně teoretické disciplíny. Zde byl jmenován profesorem. Jeho žáci na něho vzpomínají s velkým respektem a úctou k jeho odborné erudici i lidské poctivosti, náročnosti a velkorysosti.

Jsem rád, že jsem mohl tímto článkem vzdát Vladimíru Sommerovi poctu podobným způsobem, jak to on před půlstoletím učinil v Literárních novinách vůči svému milovanému vzoru Sergeji Prokofjevovi. Sommerovu hudbu i jeho osobnost

lze charakterizovat stejně: nic prchavého, náhodného nebo mnohoznačného, žádné náznaky či jinotaje, ale jednoznačně a jasně řečená pravda. V ohnisku Sommerova pohledu (ať již projeveného volbou textu či námětu, vždy však jasně vnímatelného „mezi řádky“ hudby samotné) nelze nevnímat jeho cit pro člověka, živoucí bytost, soucit s jeho osudem a utrpením, i projev lásky k němu.

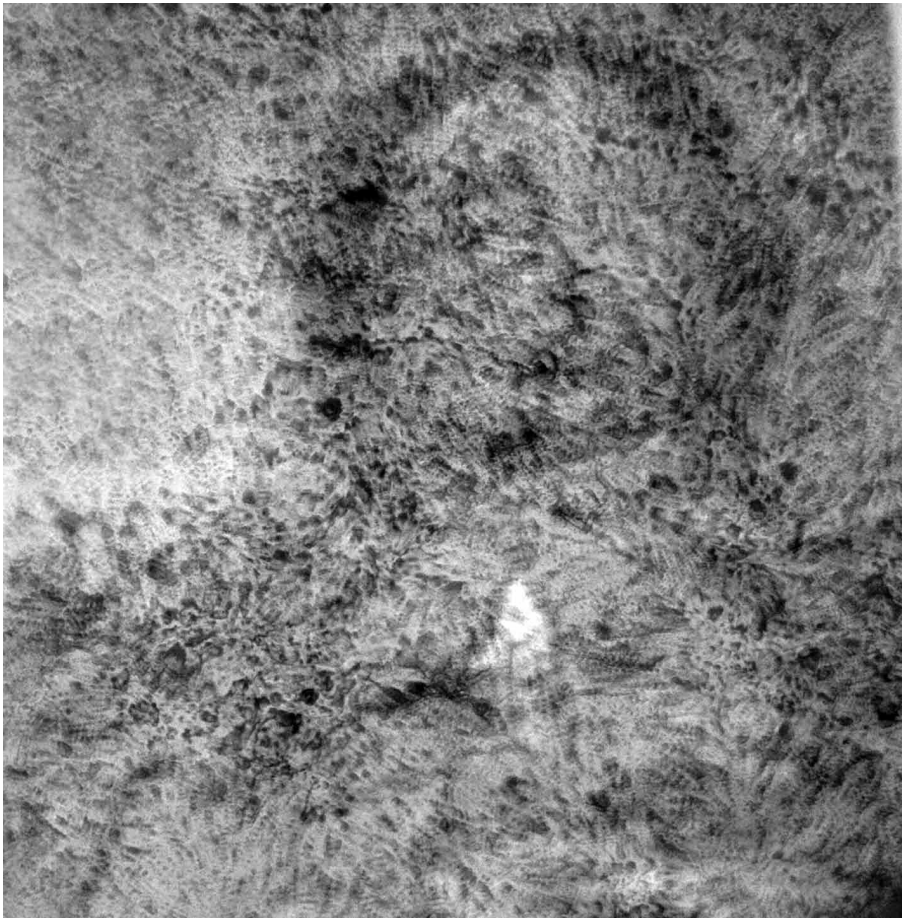
Pocta Ladislavu Fialkovi

{ }

Ladislava Petišková

U příležitosti nedožitých osmdesátin a současně i dvacátého výročí úmrtí Ladislava Fialky se konal 22. 2. 2011 v Divadle Na zábradlí vzpomínkový večer nazvaný Pocta Ladislavu Fialkovi, který připravil se studenty a pedagogy Katedry pantomimy HAMU mim Radim Vizváry. Do programu celé slavnosti rovněž přispěla Fialkova mateřská scéna uspořádáním výstavy fotografií z jeho pantomimických inscenací.

Slavná éra českého pantomimického umění bývá citována jedním dechem spolu se jménem Ladislava Fialky a založením Divadla Na zábradlí v roce 1958. Nepochybně souvisela s domácím hnutím malých divadel, spjatých se jmény I. Vyskočila, J. Suchého, V. Vodičky a tradicí moderního tanečního umění, jak ji až do konce 50. let uchránila Taneční konzervatoř díky choreografkám L. Hrdinové a Z. Šemberové. Stojí za připomínku, že to byl právě Ladislav Fialka, kdo spolu s I. Vyskočilem, J. Suchým a Dr. V. Vodičkou formoval profil této přední pražské scény, že vybudoval spolu se svými spolužáky z Taneční konzervatoře (L. Bílkovou, J. Peškovou, Z. Kratochvílovou, J. Kaftanem a dalšími umělci jako byli R. Weber nebo B. Věchetová ad.) vynikající pantomimický soubor. Ten po léta – a nejvýznamněji snad během festivalu Světová divadelní sezóna v roce 1967 v Londýně – jak upozornila během večera v Divadle Na Zábradlí významná anglická bohemistka B. Day – účinně reprezentoval české divadelní umění v cizině. Byl spolu se svými nejbližšími spolupracovníky tvůrcem, který pod vlivem iniciace francouzskými vzory obnovil v Čechách dobovou ideologií kultury potlačené a zapomenuté umění pantomimy a dal mu vykvést do podoby, která zásadně a na dlouhá léta ovlivnila formování této větve domácího divadelního umění.

Ladislav Fialka: mim, režisér i dramaturg, byl významnou osobností nejen pro svůj unikátní umělecký přínos, ale také svou nadosobní snahou o rozvoj pantomimického žánru u nás: tím, že v době, kdy to bylo velmi obtížné, prosadil novou formu výchovy mladých mimů nejprve ve vlastním divadle, poté i na úrovni hudební fakulty AMU. Podporoval vzdělanost v oboru, historiografický výzkum Jaroslava Švehly a dnes již zmizelé snahy Městského muzea v Kolíně, psal a přednášel o pantomimickém umění jak pro odborníky, tak pro veřejnost, spolu s D. Pasekovou organizoval u nás mezinárodní festivaly. Jistě právě tyto vlastnosti mu zaručovaly trvalé přátelství významných umělců, Marcela Marceaua, Samy Molcha a řady dalších.

Z dvacetileté retrospektivy zastupuje jeho dílo legendární, zakladatelskou epochu novodobé české pantomimy, která došla vrcholné umělecké podoby zejména v 60. letech. Fialkův tvůrčí přínos našel přirozeně v průběhu času pokračovatele i odpůrce. Nadále však tvoří jeden z hlavních pilířů výchovy mladých mimů a jeho poetika je dodnes přes všechny výboje a inovace moderní doby v celonárodním měřítku nejrozšířenějším modelem. Může být důkazem trvalosti jeho uměleckého odkazu, že si kulturní veřejnost představuje pod pojmem pantomima právě Fialkův styl pohybového výrazu.