



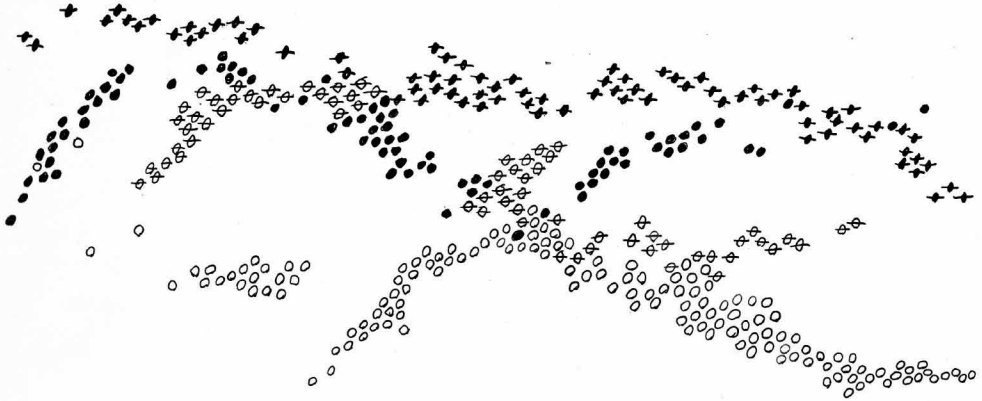
Živá hudba

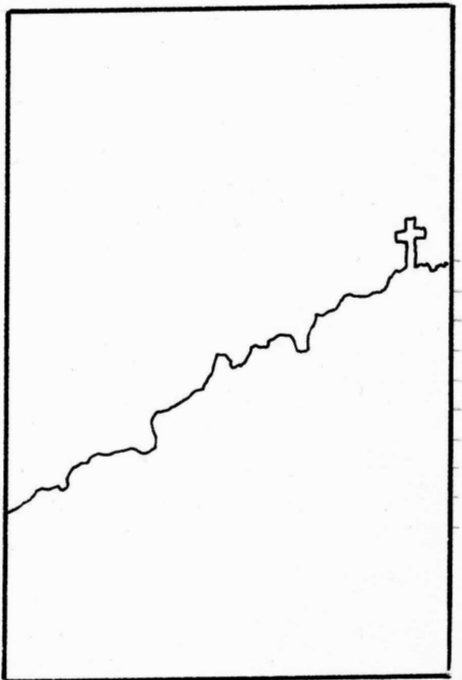
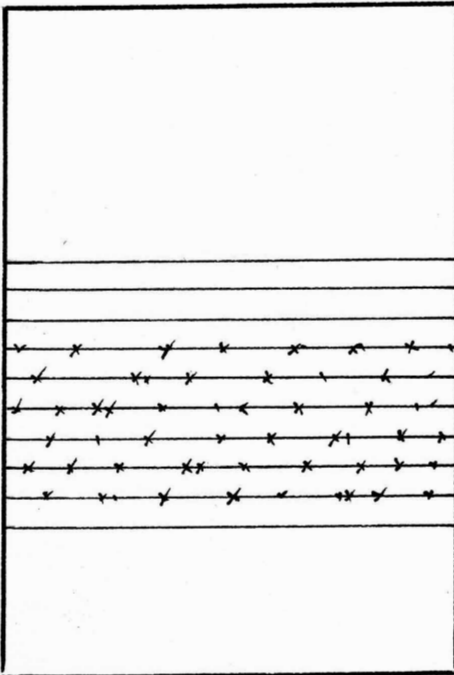
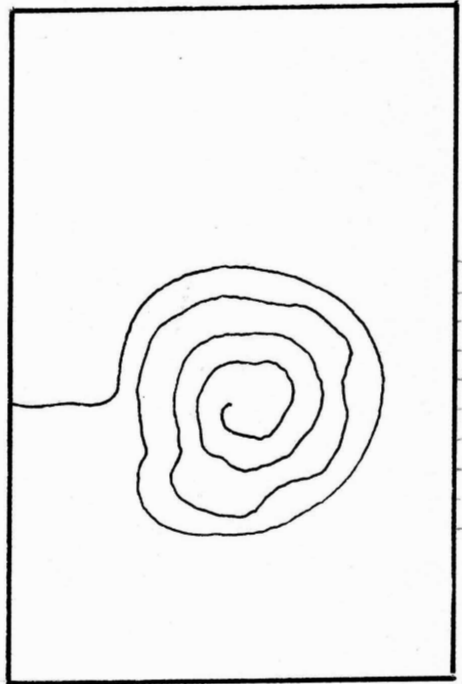
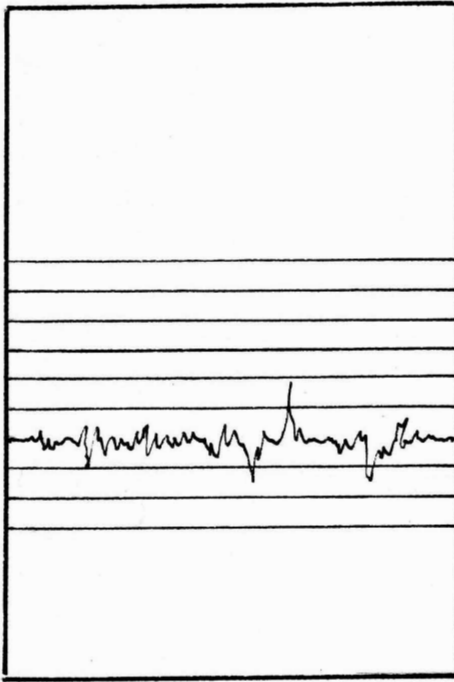
časopis pro studium hudby a tance

{ }

#2

2011





OBSAH

STATI
A STUDIE
7

MISCELLANEA
ZPRÁVY
RECENZE
FESTIVALY
A KONFERENCE
131

STATI A STUDIE

Ladislav Vycpálek
hudební kritik
Jaroslav Smolka
10

Baletní kritika v českém
denním tisku 1918–1928
Lucie Kocourková
48

Shakuhachi in Transition:
a Transcultural
Perspective
James Franklin
72

Harmonické pole
v atonální hudbě
Petr Zvěřina
86

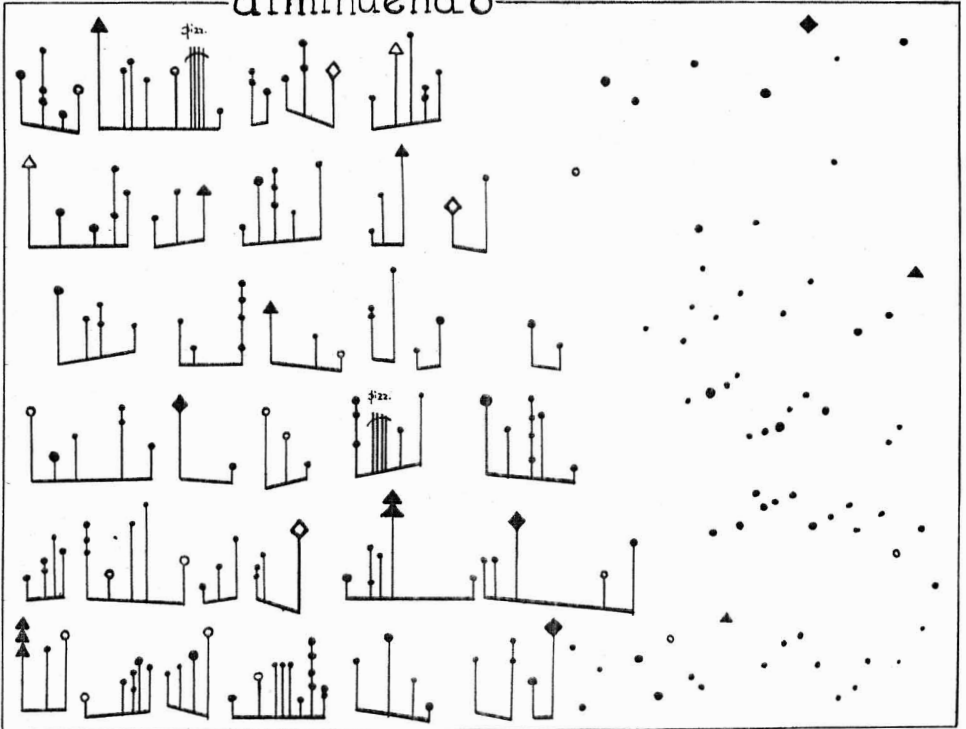
John Cage –
usměvavý Frankenstein?
Jaroslav Šťastný
104

Krise racionality pohledů
na hudební řeč?
Vladimír Tichý
118

Grafická partitura: Peter Graham – Fantasie, 1974 →

diminuendo

1
2
3
4
5
6



Ladislav Vycpálek
hudební kritik



Jaroslav Smolka

Abstract: The final study of professor Smolka in fact complements his monograph on Ladislav Vycpálek. He chronologically follows Vycpálek's music-critical texts published between 1908 and 1920 primarily in the periodicals *Hudební revue* and *Lumír*. In the introduction he presents the context of the period – the pre-war musical society was divided in two camps roughly corresponding with the circles surrounding the periodicals *Smetana* and *Hudební revue*. Within this context he positions Vycpálek's polemics with Nejedlý, Helfert, O. Zich and Jirák. In the pre-war period, Vycpálek's views were strongly influenced by his teacher, V. Novák. In his texts, Vycpálek displays an affinity for the circle around *Hudební revue* even though he never takes part in the active „fight for Dvořák“. He states clear critical remarks concerning Foerster and Fibich, while the work of Novák and Suk is closer to his taste. Another part of the study deals with the change that

Vycpálek's evaluation takes during WW I also combined with his liberation from Novák's influence. Nationalism becomes Vycpálek's main evaluating criterion. He changes his attitude to folk songs as well as to Smetana in comparison to Dvořák and other Czech composers. In his critical essays after the war, he supports the rising Czech modernist composers, evaluating mainly coherence of form. He ends his publication activities in 1920 when he moves his focus primarily to composition.

Keywords: Vycpálek, *Hudební revue*, *Lumír*, *Smetana* periodical, critical essays

Tento text byl původně určen do mé první knihy, monografie Ladislava Vycpálka.¹ Hned zkraje jsou rozebrány první jeho polemické články včetně slavného *Jak se pan profesor Nejedlý učil harmonii*. To vylekalo redakci vydavatele knihy Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění² natolik, že celý tento úsek vyřadila. Radil jsem se tehdy s prof. *Mirko Očadlíkem* a s *Eduardem Herzogem*, který byl mým konzultantem, jak se k tomu zachovat. Oba nezávisle na sobě doporučili bez mrknutí přijmout a otisknout to separátně jinde. Ale ukázalo se, že se do toho za života *Zdeňka Nejedlého* nikomu nechce. A později jsem na to při spoustě jiných nápadů a úkolů pozapomněl i já: dosud to nevyšlo. Vložil jsem sem mnoho minuciézní heuristické práce a česká muzikologie zatím nemá mnoho takových studií, analyzujících hudebně kritickou tvorbu. A navíc: takové shrnutí názorů skladatele na větší část toho, co zná z hudební kultury, která jej obklopuje, a na to, co v určité době slyšel nebo i podrobněji studoval, může i vypovídat o utváření jeho vlastního tvůrčího světa. Proto se vracím k textu, který jsem vytvořil před víc než 65 lety, přehlížím jej a navrhuji k publikaci.

1. Celková charakteristika kritické a publicistické činnosti Ladislava Vycpálka

Začátky hudebně kritické a v tisku zveřejňované polemické činnosti Ladislava Vycpálka spadají do doby, kdy se dovršovala diferenciací pražské hudební veřejnosti do dvou velkých protilehlých táborů.³ Jeden z nich se soustředil kolem Hudebního odboru Umělecké besedy, který začal za redakce *Karla Steckera* a *Karla Hoffmeistera* vydávat časopis *Hudební revue*. Vedoucí osobností druhého tábora se stal prof. *Zdeněk Nejedlý*, jenž za řízení *Artuše Rektoryse* vytvořil se svými spolupracovníky roku 1910 redakční kruh časopisu *Smetana*.⁴

Tuto diferenciaci provázely boje a polemiky nejčastěji se společným jmenovatelem poměru k základním hodnotám odkazu české hudební tvořivosti předchozího století. Tam sahaly i historické kořeny celého rozporu, navazující na minulé polemiky a zápasy, mj. na *Smetanův* boj o českou národní hudbu a na diskuse o programovosti v hudbě. *Zdeněk*

¹ SMOLKA, J. *Ladislav Vycpálek. Tvůrčí vývoj*. Praha 1960. Pracoval jsem na ní od 1954 a 1956 jsem její část obhájil jako diplomní práci z oboru hudební věda na Filosofické fakultě University Karlovy v Praze.

² Dále jen zkratka SNKLHU; podnik, který byl jeho následovníkem ve vydávání not a literatury o hudbě, Státní hudební vydavatelství, je dále pod zkratkou SHV.

³ Zatím poslední muzikologické shrnutí těchto sporů podal PEČMAN, R. *Útok na Antonína Dvořáka*. Brno : Filosofická fakulta Masarykovy university, 1992. Tam je na str. 169–170 soupis dosavadní literatury o tomto sporu.

⁴ Charakteristika obou časopisů a složení redakcí viz *Československý slovník osob a institucí I a II*. Praha : SHV 1963 a 1965. Dále budou jejich ročníky označovány jen pořadovými čísly. Ročníky *Hudební revue I* až *IV* se shodují s kalendářními roky 1908–1911, ročník *V* vycházel od XII. 1911 do VII. 1912, *VI* od X. 1912 do VII. 1913, *VII* obdobně 1913–1914, *VIII I.* až *VII.* 1915, *IX/1916* až *XIII/1920* vždy od října předchozího roku do července roku uvedeného. Ročník *I Smetany* vycházel od XI. 1910 do XII. 1911, od *II/1911* do *XV/1925* se každý ročník shoduje s kalendářním rokem, *XVI* zahrnuje celý rok 1926 a dobu do VII. 1927.

Nejedlý tu často navazoval na *Otakara Hostinského*, lidé z Hudebního odboru Umělecké besedy na tradici a názory kruhů, které v minulosti preferovaly osobnost a dílo *Antonína Dvořáka*. Na jejich straně stáli i oba následovníci *Dvořákova* tvůrčího odkazu, jeho bývalí žáci *Vítězslav Novák* a *Josef Suk*. Také *Ladislav Vycpálek* stál v těchto bojích jako žák a později přítel *Vítězslava Nováka* na straně Hudební revue.

Kritiky, psané výjimečně už od roku 1904 do Národních listů a dále ojedinele od roku 1909 do časopisů *Česká revue*, *Národ* a *Hudební revue* a od prosince 1911 soustavně do *Hudební revue*⁵ a později též do *Lumíra*, jsou prvořadým pramenem pro zkoumání *Vycpálkova* poměru k tvůrcům a dílům naší i světové hudební kultury, k problematice jednotlivých epoch, stylů, různých žánrů a některých aktuálních otázek současného hudebního života. Středem jeho zájmu jako kritika je hudební dílo, tvůrčí problémy a vlastní obsah hudby. Referuje-li o koncertě, nepíše obyčejně o všech hraných skladbách, ale jen o těch, které jej zajímají a jejichž problematika mu stojí za hlubší rozbor. Z jeho kritik vycítíme vždy spíš názory tvůrčího umělce, který v rozbořech děl jiných skladatelů hledá odpovědi na vlastní tvůrčí otázky i řešení problémů doby, v níž žije.⁶

Vycpálkovy názory na hudební tvorbu minulou i soudobou v této době souvisejí se stanovisky jeho učitele *Vítězslava Nováka*, které ostatně převládaly u všech kolem *Hudební revue*. A je v nich patrná usilovná snaha mladého skladatele najít v hudební tvorbě minulosti i přítomnosti pevné body, které by se mohly stát oporou jeho vlastních tvůrčích snah. V této souvislosti je příznačný zejména jeho zájem o tvorbu všech kontrapunktiků, z nichž je mu *Johann Sebastian Bach* nejposvátnějším ideálem. Se zvýšenou pozorností a sympatiemi sleduje vývoj novodobého souzvukově uvolněného a tematicky založeného polyfonního slohu, který se projevuje zejména v díle *Vincenta d'Indyho* a z domácích skladatelů u *Otakara Ostrčila*. Přísně však rozlišuje, kde polyfonie – stejně jako ostatní hudební postupy – zprostředkovává vyjádření hudebních myšlenek a hlubokého citového hnutí, a kde je pouze výsledkem mechanické konstrukce. Nemá ospravedlnění ani pro konstrukčně dokonalou práci (např. pro *Veseloherní ouverturu Maxe Regera*), je-li bezobsažná. Se stejným zaujetím si všímá – zřejmě zase pod vlivem *Vítězslava Nováka* – důsledné tematické práce, je jejím zastáncem a propagátorem.

I když se důkladně zabýval kompoziční technikou, nebyl tento fenomén středem ani kritériem jeho hodnocení hudební tvorby. Měl především přísné požadavky na obsahovost hudby. Byl si dobře vědom, že nové a trvalé kvality nevytváří ještě nové formové řešení kompozice, ale právě až nově podaný obsah. Odtud pramenil i jeho názor na poměr obsa-

⁵ Do *Hudební revue* psal vedle jiných kritik zejména pravidelné referáty o koncertech České filharmonie od prosince 1911 do listopadu 1917.

⁶ Seznam *Vycpálkových* kritik a ostatních literárních projevů viz ve zvláštním přehledu monografie *SMOLKA, Jaroslav. Ladislav Vycpálek. Tvůrčí vývoj*, Praha : SNKLHU, 1960, str. 242–255.

hu a formy v uměleckém díle.⁷ Byl přesvědčen i o společenské funkci hudebního projevu a důležitosti jeho ideové hodnoty. Proto se orientoval především na tradici vrcholných tvůrců české hudby, z nichž mu byla nejbližší tvorba *Bedřicha Smetany* a *Antonína Dvořáka*; na protismetanovských invektivách z tábora Hudební revue se nikdy nepodílel. Z žijících skladatelů mu byli nejbližší *Vítězslav Novák* a *Josef Suk*.

2. Polemiky

Na okraji Vycpálkovy literární činnosti z tohoto období jsou významem i počtem jeho polemiky. Nejvýrazněji jimi projevily svou příslušnost ke skupině kolem *Vítězslava Nováka* a Hudební revue. Vlastních tzv. *bojů o Dvořáka* se aktivně nezúčastnil; jeho vystoupení tvořila jen širší rámec napjaté situace kolem nich. Polemicky se však utkal s čelnými představiteli skupiny kolem časopisu Smetana, se *Zdeňkem Nejedlým*, *Otakarem Zichem* a *Vladimírem Helfertem*. Ve všech třech případech polemiku zahájil právě on.

Do polemiky se *Zdeňkem Nejedlým* vstoupil v červnu 1911 článkem *Prof. Zdeněk Nejedlý a Prodaná nevěsta*.⁸ Podává zde velmi přísnou a ostrou kritiku Nejedlého vydání libreta a hudebního rozboru *Smetanovy Prodané nevěsty*⁹ a vystupuje s vážnými námitkami proti autorově hudební vědecké a kritické práci. Nalézá tam několik chyb, nepřesných formulací a řečnických nadsázek, na jejichž základě se snaží dokázat, že *Zdeněk Nejedlý* není v hudební vědě dosti kvalifikovaným odborníkem.¹⁰ Výtky se týkají místa, kde se píše o motivu, který je rozpfeden s velkou enharmonickou bohatostí, zatím co ve *Smetanově* notovém zápisu jde jen o jedinou enharmonickou záměnu,¹¹ dále zmínky o enharmonické cestě, zatím co ve *Smetanově* textu se enharmonická záměna vůbec nevyskytuje,¹² a jiných drobností z harmonického rozboru. Poslední poznámka k harmonii se týká věty, v níž *Nejedlý* praví, že *Smetana* užil v Jeníkově zpěvu *Jestliže ji miluje* téhož akordu, který použil *Richard*

⁷ *Největší mistři (všech oborů v umění) byli přes tzv. rozšiřování nebo dokonce rozbíjení formy nejvyššími zachovateli zděděných forem. O uměleckém díle, ať jakéhokoliv oboru, rozhoduje nově podaný obsah, nikoli nová forma. Vždyť všude v umění prožíváme stále a stále návrat k nejjednodušším základním formám, ovšem při nově citěném a podaném obsahu. Tam, kde se v umění počíná klásti váha na zavádění vždy nových forem, nutně se dochází k přesunutí těžiška z vnitřku uměleckého díla na vnější a dojde se záhy k uměleckému bankrotu.* Ladislav Vycpálek v polemice s *Vladimírem Helfertem* na obranu *Asraela Josefa Suka*, Hudební revue V, 301, poznámka 1.

⁸ Hudební revue IV, 313.

⁹ Světová knihovna, sv. 665–667, J. Otto, Praha.

¹⁰ *Jeví-li se prof. Nejedlý v historii jako vyškolený odborník, prošlý tvrdou školou a dobře znalý svého předmětu a jeho method, jeví se v hudební vědě jako dilettant, který zná základy svého oboru povrchně, neprodělav vše, co k němu patří. Proto také ty práce prof. Nejedlého, v nichž převládá nebo dokonce dominuje historie, mají jistě značnou a trvalou cenu, na rozdíl od těch, v nichž se pohybuje výhradně na půdě vědy a které bývají zpravidla nepoměrně menší hodnoty, ba i bezcenné.* Hudební revue IV, 314.

¹¹ Hudební revue IV, 315.

¹² Hudební revue IV, 316.

Wagner v úvodu k *Tristanu a Isoldě* pro výraz největší bolesti.¹³ Vycpálek vytýká *Nejedlému*, že neužil odborného pojmenování tohoto akordu (zvětšený terckvartakord) a snáší doklady pro to, že tento akord se vyskytoval dávno před *Wagnerem* i před *Smetanou*, což *Nejedlý* nepoznamenal a neuvedl ani podstatný rozdíl mezi jeho užitím u *Smetany* a u *Wagnera*.¹⁴ Další výtky se týkají některých deklamačních drobností. Vycpálek tu prokázal veškerou pečlivost, kterou získal na universitě při literárně historickém studiu i detailní znalost harmonie. Redakce Hudební revue článek věnovala takřka 6 celých stránek.

Zdeněk Nejedlý odpověděl hned v následujícím čísle *Smetany*¹⁵ článkem, nazvaným *Jak jsem se učil harmonii*. Stručně vykládá, jak se učil generálbas a kontrapunkt a co pro něj znamenalo poznání vědecké harmonie ve škole u *Zdeňka Fibicha*. Namítá, že do populární práce, jakou byla jeho studie o *Prodané nevěstě*, takové slovo jako terckvartakord vůbec nepatří a že by ho nikdy nepoužil ani v práci odborné. Vytýká Vycpálkovi školáctví v poznámkách k harmonii i deklamaci a zdůrazňuje jeho názorovou závislost na Hudební revui. A naznačil, že není jisté, zda tento článek psal on sám. Dále mu vytýká, že napsal dva posudky o jeho textech: jeden o *Zpěvohrách Smetanových*,¹⁶ druhý o této práci, a to jeden příznivý a druhý nepřiznivý podle povahy listu, pro který byly články psány, což pokládá za charakterovou vadu – ramenářství.

V dalším čísle Hudební revue¹⁷ odpovídá Vycpálek článkem, nazvaným *Jak se pan profesor Nejedlý učil harmonii*. Vycpálka se velmi citelně dotkla obvinění ze školáctví a ramenářství. Podrobně vykládá, že i nejnovější odborníci v harmonii ponechávají stranou terminologii z generálbasu, tedy i slovo terckvartakord. Dále Vycpálek prohlašuje, že psal svůj článek z vlastní iniciativy a rozhořčeně odmítá pochybnost o autorství. Konečně připomíná zmínku o svém článku z *Tobolkovy České revue*, kde už u příležitosti knihy o *Smetanových zpěvohrách* vytýkal *Nejedlému* slabost v hudební technice.

Tímto Vycpálkovým článkem byla polemika na několik měsíců uzavřena. V této době vyšla v Hudební revui¹⁸ Vycpálkova kritika na *Nejedlého* knihu *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*, v níž se zřetelně odráží napětí přerušené polemiky. Vycpálek zde vytýká, že *Nejedlý* pominul ve své knize kapitolu o operách *Antonína Dvořáka* a že jednostranně přeceňuje hodnotu dramatických děl *Zdeňka Fibicha*, *Josefa Bohuslava Foerstera* a *Otakara Ostrčila*. Projevují se zde již vyhraněně difference mezi oběma skupinami v názorech na díla těchto skladatelů, zejména *Fibicha* a *Foerstera*, a Vycpálkovo ostře kritické stanovisko k nim.

¹³ Viz zmíněná práce *Nejedlého*, str. 146.

¹⁴ Hudební revue IV, 318.

¹⁵ Smetana I, 308, 23. června 1911.

¹⁶ Česká revue 1908–1909, 120.

¹⁷ Hudební revue IV, 379, červenec 1911.

¹⁸ Hudební revue V, 28, prosinec 1911.

K původnímu sporu se Vycpálek vrací až po dvou letech, kdy v odpovědi na článek *Josefa Bartoše*¹⁹ o vědecké kvalifikaci spolupracovníků hudebního listu Smetana znovu tvrdí, že *prof. Nejedlý* není kvalifikován pro hudební vědu.²⁰ Připomíná znovu Nejedlého chyby z rozboru *Prodané nevěsty* a ukazuje na hojný výskyt zvětšeného tercckvartakordu v hudební literatuře už od 16. století.

V následujícím čísle Smetany²¹ odpovídá *Zdeněk Nejedlý* na tento Vycpálkův projev způsobem velmi ostrým. Odmítá rozhořčeně Vycpálkova obvinění z neznalosti výskytu zvětšeného tercckvartakordu i Vycpálkovo tvrzení, že mluví a píše o „vědeckém kontrpunktu“. Spor pak doznívá ještě v několika dalších článcích,²² jimiž se oba polemizující na čas ve zlém rozcházejí.

Druhým významným spolupracovníkem časopisu Smetana, se kterým se dostal Ladislav Vycpálek do polemiky, byl *Vladimír Helfert*. Ve svém polemickém článku se zastává *Sukovy* symfonie *Asrael*,²³ na níž napsal Helfert odsuzující kritiku.²⁴ Poukazuje v něm na některé chyby Helfertova odsudku. Odpověď *Vladimíra Helferta*, nazvaná *Criticus criticorum*, která se dostavila hned v následujícím čísle Smetany,²⁵ převádí celou záležitost na pole osobních obvinění a výtek. V tomtéž duchu je pak nesena i Vycpálkova obhajoba²⁶ a další *Helfertova* odpověď.²⁷ Stručným ohlasem těchto výtek je pak ještě pozdější *Helfertův* článek z prosince 1913 nazvaný *Beckmesserovská zloba*,²⁸ v němž Helfert obviňuje Vycpálka z nespravedlivého odsuzování díla *Zdeňka Fibicha*.

Již sám výběr námětů, o kterých Vycpálek v posledních předválečných letech polemizuje, svědčí o jeho stranické příslušnosti a zaujatosti. Proti *Helfertovi* hájil dílo *Sukovo*, ve své další polemice, kterou vede s *Otakarem Zichem*, se zastává díla svého učitele *Vítězslava Nováka*.

¹⁹ Smetana III, 102. *Rudolf Pečman* v knize, uvedeně výše v pozn. 3, Vycpálkovy polemiky ani kritiky nezmiňuje. Z hlediska titulem vymezeného předmětu jeho zkoumání je to pochopitelné: Ladislav Vycpálek na *Dvořákovy* skladby ani neútočil, ani nepolemizoval v jejich prospěch. Některé z jeho zveřejněných tiskových příspěvků z let před první světovou válkou však tvořily pozadí zmíněných sporů a názorových střetů.

²⁰ Hudební revue VI, 292, únor 1913.

²¹ Smetana III, 163, 7. února 1913.

²² Vycpálek: Hudební revue VI, 358, 422; Nejedlý: Smetana III, 189. Tato polemika měla své dozvuky i mimo stránky časopisů, jak plyne např. z *Nejedlého* článku: *Lad. Vycpálek provozuje v posledních dvou letech zvláštní sport: věší se mi na paty a uličnickým způsobem, i tehdy, kdy k tomu nemá nejmenší příležitosti, na mne pokřikuje* (Smetana III, 163). Ladislav Vycpálek naproti tomu žádal komisionální přezkoušení *prof. Zdeňka Nejedlého* z hudební teorie.

²³ Hudební revue V, 301, březen 1912.

²⁴ Novina 1912, č. 5.

²⁵ Smetana II, 251.

²⁶ Hudební revue V, 369.

²⁷ Smetana II, 279.

²⁸ Smetana IV, 131.

Otakar Zich se ve svém článku v *Osvětě*²⁹ rozepsal o instrumentaci orchestrální verze *Novákova Pana*. Vycpálek v krátkém polemickém článku v *Hudební revui*³⁰ poukázal na *Zichův* faktický omyl v některých nástrojových kombinacích. V odpovědi ve *Smetanovi Zich* tento omyl přiznává, omlouvá se však tím, že mu nebylo možno seznámit se s partiturou a ohražuje se proti zevšeobecnování tohoto omylu.

Současně s polemikou proti *Otakaru Zichovi* a s posledními fázemi sporu se *Zdeňkem Nejedlým* se ve *Smetanovi a Hudební revui* rozvíjí Vycpálkova polemika s **Karlem Boleslavem Jirákem**. Podnět k ní dal *K. B. Jirák* v lednu 1913³¹ kritikou Vycpálkova překladu textů *Novákova* písňového cyklu *Erotikon* v *Moderní revui*³². Skladatel dílo komponoval na německé básně od *Dehmela, Bierbauma, Hebbela, Henckela a Hartlebena*, ale uveřejnil je rovněž s Vycpálkovým českým textem. Kritika se týkala několika deklamačních, přízvukových a výrazových drobností, které *Jirák* považoval za chybné a zevšeobecnil v pádný odsudek Vycpálkova překladu.

Vycpálek na tuto kritiku reagoval obranou v následujícím čísle *Hudební revue*³³, ve které detailně vyvracel *Jirákovy* námítky. Pro tento článek je charakteristická jedna z úvodních vět, v níž Vycpálek zdůrazňuje, že nepolemizuje proto, aby uhájil svůj překlad, ale proto, že jde o dílo *Novákovo*, k jehož překladu se mu sám nabídl. Jde tedy opět o polemiku, vedenou především z pozice *Novákovy* skupiny. Tato polemika pokračovala ještě několika vzájemnými útoky až do dubna 1913, kdy se polemizující opět ve zlém rozešli.

3. Kritiky z doby před první světovou válkou

Vztah Ladislava Vycpálka k tvorbě **Bedřicha Smetany** a širšímu kulturnímu i národnímu odkazu byl vždy korektní, plný respektu, úcty a porozumění. Přece v něm však mezi obdobím před první světovou válkou a v jejím průběhu lze zaznamenat zřetelnou proměnu: prohlubuje se a znatelně zvroucňuje.

Onen respekt a vědomí o výjimečném *Smetanově* uměleckém významu je patrný už v jeho raných pracech – ve fejetonu *Trapné vzpomínky*³⁴ a referátu v časopise *Národ* z roku 1909.³⁵ Vyslovuje tu např. přímo programově požadavek, aby byly zveřejněny a vydávány nejen *Smetanovy* skladby, ale i jeho deníky, hudební úlohy, skici a záznamy. Vytýčuje tedy nejen úkoly, jaké si v té době dávají čelní tehdejší představitelé *Smetanovského* bádání, ale i takové, k jejichž realizaci došlo až o několik desetiletí později.

²⁹ *Osvěta* 1913, str. 230.

³⁰ *Hudební revue* VI, 357.

³¹ *Smetana* III, 190.

³² *Moderní revue* XIX, 3. ledna 1913.

³³ *Hudební revue* VI, 227.

³⁴ *Národní listy* XXXIV, 318, 17. XI. 1904, str. 2.

³⁵ *Národ* II, č. 11, str. 4, 1909.

Dovedl se ostře postavit i proti těm, kdo *Smetanu* podceňovali nebo neplnili úkoly, které na sebe ve vztahu k jeho dílu vzali. K tomu se mu dostalo příležitosti hned na počátku kritické činnosti v Hudební revui, když v říjnu 1910 referoval o právě vyšlé publikaci *Josefa Machače Bedřich Smetana a cizina*.³⁶ Vycpálek vytyčuje úkoly takové práce, jakou se Machač pokusil napsat, a na konkrétních příkladech ukazuje autorovu nedbalost a nedostatky. Jako jednu ze základních chyb práce označuje i skutečnost, že autor nepolemí s německými hudebními historiky, kteří *Smetanu* podceňují. Neomlouvá ani to, že tato práce není systematická ani vyčerpávající, protože je psána pro širší publikum; považuje tuto skutečnost právě za přitěžující.³⁷ Referát končí nekompromisním odsudkem knihy.³⁸

S velkou sympatií referuje o rozboru *Smetanovy Hubičky*³⁹ od Otakara Zicha. Sleduje stručně průběh knihy⁴⁰ a pozastavuje se zejména nad konstatováním, že v *Hubičce* jsou i *melodie, z principu deklamačního vyvinuté, ale přinášející nad to své čistě hudební plus*.⁴¹ Rozvádí tuto myšlenku a vytyčuje rozdíl mezi ryze deklamačním slohem *Wagnerovým* a slohem *Smetanovým*, bohatým na periodicky členěné melodie a bohatěji stylizovanou deklamací. Ze Zichovy práce připomíná i *Smetanovo* sdělení z doby po dokončení *Čertovy stěny, že by chtěl složit komickou operu, v níž by panovalo celé technické umění zpěvu*.⁴²

Uvědomíme-li si, že Vycpálek píše tento článek roku 1912, v době kompozice svých velkých písňových cyklů (jsou hotovy již 4 písně z cyklu *Tuchy a vidiny*, téhož roku začíná pracovat na *Slavnostech života*), pochopíme, že u *Smetany* jako u jednoho ze svých největších uměleckých předvzorů hledá oporu pro oprávněnost ariosoňu stylu vokální linie svých písňových kompozic a jejich bohatého melodického základu. Ten staví do protikladu k požadavku deklamativnosti vokální kompozice, v této době často vytyčovanému a považovanému za moderní.⁴³ Tak se Vycpálkovi *Zichův* poznatek z práce o *Smetanově Hubičce* stává nepřímo oporou vlastních uměleckých názorů a tvorby.

Vycpálkovo nadšení pro *Bedřicha Smetanu* je v této době obzvláště patrné zejména tehdy, když referuje o skladbách, jimiž skladatel promlouvá jako průkopník nového hudebního výrazu. V lednu 1912 tak referuje o prvním provedení právě vydané skici *Mackbeth a čarodějnice*,⁴⁴ kterou zahrál na večeru klavírních novinek *Václav Štěpán*. Plně akceptuje

³⁶ Hudební revue III, 415.

³⁷ ... pro lid jen věc n e j l e p š í jest teprve dost dobrá. (tamtéž)

³⁸ Jest to kniha čirého dilettanta a ze *Smetanovské literatury práce nejhorší. Takovýto elaborát spojití se jménem Smetanovým znamená mi znehodnocovati jméno slavného mistra.* (tamtéž)

³⁹ *Otakar Zich, Smetanova Hubička.* Hudební knihovna časopisu *Smetana*, 1911.

⁴⁰ Hudební revue V, 178, únor 1912.

⁴¹ tamtéž, 179.

⁴² tamtéž

⁴³ Tento názor je jednou ze skutečností, jimiž se Vycpálek staví, zatím nepřímo, polemicky k názorům Otakara Hostinského.

⁴⁴ Hudební revue, V, 97, leden 1912.

toto dílo, objevné po stránce výrazové, programové i obsahové⁴⁵ a všímá si, jak v něm skladatel vystihuje moderními prostředky básnický program.⁴⁶

Tak nalézá ve *Smetanovi* nejen vzor největšího a nejideovějšího českého skladatele, ale i průkopníka nového hudebního výrazu. Ve skladbách z jeho posledního tvůrčího období a z pozůstalosti, které jsou ve značném počtu právě v tomto období rehabilitovány, nalézá i oporu při hledání nových hudebních vyjadřovacích možností, jaké jsou jemu samému vlastní od prvních opusových čísel. Nelze snad mluvit o přímém hudebním vlivu posledního *Smetany* na mladého Vycpálka. Zůstává však skutečností, že některé výrazné slohové rysy, vyznačující *Smetanovy* poslední skladby, jsou charakteristické i pro sloh Vycpálkův, který právě v těchto letech začíná krystalizovat. Je to především samostatné polyfonní vedení jednotlivých hlasů, u *Smetany* zřejmě zejména ve *Smyčcovém kvartetu č. 2, Pražském karnevalu* a ze starších skladeb v *Mackbethu*, na některých místech v *Libuši* aj. Jeho výslednicí jsou nebyvalé souzvukové novotvary, jež se však v logickém a stavebně vyváženém uspořádání díla stávají homogenními součástmi hudebního celku a pilíři konciseho a přesvědčivého vyjádření obsahu skladby.

Vycpálkova poměru k dílu *Bedřicha Smetany* se přechodně dotklo napjaté ovzduší tzv. *bojů o Dvořáka*. Mladý skladatel, který sám z kořenů jeho hudby vyrostl a vždy ji velmi ctil, proti *Smetanovu* dílu nikdy nevystoupil. Změna se však přece projevila ve znatelném ochlazení poměru k předchůdci dílu a v jednom případě dokonce v částečném odsudku mistrový skladby. Bylo to počátkem roku 1913, když referoval o Dvořákových *Slovanských tancích* hraných na koncertě České filharmonie.⁴⁷ Tehdy postavil do přímého protikladu *Dvořákovy Slovanské tance* a *České tance Bedřicha Smetany*. Poukázal na výtoku, činěnou Dvořákovu dílu pro všeobecnost a nekonkrétnost jeho názvu – jako první ji učinil již *Bedřich Smetana*⁴⁸ – a postavil se proti tomuto názoru. Zúžil celou otázku obecnosti hudebního charakteru některých *Slovanských tanců* na záležitost týkající se jen názvů jednotlivých skladeb a dospěl k závěru, že vnitřní cena *Dvořákových Slovanských tanců*

⁴⁵ Objeví-li se na programech novinky *Smetanovy*, přinášejí vždy překvapení. Tak tomu bylo při *Pražském karnevalu*, při druhém kvartetu a bylo tomu tak i při tomto večeru. Z objemného svazku poslední *pozůstalosti Smetanovy*, vydaného nedávno *Uměleckou Besedou*, byla vybrána skladba *Mackbeth* a *čarodějnice* a můžeme říci, že překvapila svojí moderností a silou. Skladba tato patří k nejzajímavějším dílům *Smetanovým* vůbec, ač se datuje z doby prvního *Lisztovského nadšení*. *Smetana* jest zde vysloveným pokrokovcem, harmonickým novátorem jako snad nikde jinde (prvé užití celotónové stupnice u nás!). (tamtéž)

⁴⁶ *Skladba* vystihuje dokonale svůj básnický program, od rhapsodických *passází* znázorňujících ovzduší tří *čarodějnic* stupňuje se stále až vrcholí v pompsním pochodu, realizaci to vidiny koruny královské. Těžký dech hříchu z ní vane, železná vůle nezastavující se před krví z ní sálá. Jest to geniální skladba, kypící touhou po novém výrazu a nalézající jej. (tamtéž)

⁴⁷ Hudební revue VI, 268.

⁴⁸ *Kde Dvořák jmenuje své kusy jen pod všeobecným názvem Slavische Tänze, aniž by člověk věděl, které to jsou a jest-li vůbec takové existují, ukázali bychom, jaké tance určitě jmenované my Češi máme.* (Z dopisu B. Smetany Fr. A. Urbánkovi ze dne 22. IV. 1879, viz BALTHASAR, Vladimír. *Bedřich Smetana*. Praha : M. Urbánek, 1924, str. 278.)

je vyšší, než *Českých tanců B. Smetany*, kterým podle jeho názoru leckde vadí vnější virtuosita.⁴⁹ Vliv na tento soud měla možná i soudobá klavírní reprodukce, někdy zdůrazňující virtuosní stránku *Smetanových Českých tanců* na úkor jejich hudebních kvalit. Kořen tohoto soudu a dočasného ochlazení musíme hledat především v dobových bojích a v kritické stranické zaujatosti.

Ostatní referáty o *Smetanových* dílech z této doby redukuje Vycpálek do několika stručných vět. V referátu o *symfonických básních* švédského období z dubna 1913⁵⁰ vyslovuje jen názor, že *Valdštyýnův tábor* je z nich nejvyspělejší a hodně smetanovský.⁵¹ Ještě stručněji se pak zmiňuje o *Písni na moři*,⁵² provedené na koncertě smíchovské Šestnáctky, o níž píše jako o mistrovském díle. Nicméně i z těchto stručných předválečných referátů vycítíme Vycpálkův obdiv a lásku k mistrovi dílu, i když na čas jakoby potlačenou do pozadí jeho zájmu.

I Vycpálkův poměr k dílu *Antonína Dvořáka* byl poznamenán od počátku respektem a obdivem. Vždy si cenil neuhasínající spontánnosti, bezprostřednosti a upřímnosti, se kterou se tento skladatel hudebně vyjadřoval. Neméně si cenil i jeho tektonického mistrovství a skvělé vypracovanosti stavby jeho děl. Toto stanovisko bylo pak ještě posíleno kritickou stranickou příslušností ke skupině Hudební revue, jíž byl právě v období tzv. *bojů o Dvořáka* (i když do jejich meritu osobně přímo nezasáhl) jedním z neaktivnějších členů.

Posudky o *Dvořákových* dílech, která byla u nás často prováděna, psal po celou dobu své kritické činnosti v Hudební revui. Jsou nesené vesměs v duchu sympatie a nadšení pro zmíněné již vlastnosti *Dvořákových* děl. Jejich vyčíslení a podrobný rozbor by při zběžnosti, s jakou jsou většinou psány (protože je o nich pojednáváno jako o samozřejmých hodnotách), nepřinesl mnoho nového nad tuto povšechnou charakteristiku. Přece však v nich od samého počátku můžeme sledovat stopy postoje, který posléze v souvislosti s Vycpálkovým ideovým vývojem vede až k výhradám k některým *Dvořákovým* dílům. Kdežto u *Bedřicha Smetany* si byl vědom ideovosti a všenárodního bojového významu, ctil v *Dvořákově* vždy především spontánního hudebníka a pro tuto vlastnost byl ochoten prominout mu i nedostatek ideovosti. Toto stanovisko je jasně patrné např. už v referátu o *Dvořákových symfonických básních* z listopadu 1912,⁵³ nebo ve zmíněném již posudku

⁴⁹ *Srovnáme-li s tohoto stanoviska Slovánské tance Dvořákovy s Českými tanci Smetanovými, pak dojdeme k tomu, že vyšší hodnotu mají tance Dvořákovy, neboť jest v nich prostě více hudby naproti Českým tancům Smetanovým, jimž vadí leckde vnější virtuosita.* (Hudební revue VI, 270)

⁵⁰ Hudební revue VI, 392.

⁵¹ *Hudební líčení rušné lidovosti a humoru hlásí se v této skladbě jako značka nejosobitější domáiny pozdější tvorby mistrovy.* (tamtéž)

⁵² Hudební revue VI, 461, květen 1913.

⁵³ *Jistě, že leccos lze proti nim (Dvořákovým symfonickým básním) namítnouti, ale námitkami se tyto skladby nezhroutí, neboť mají přese všechny vady ještě velké plus života: originalitu a nesmírnou hudebnost. Jest jistě faktem, že Dvořákově zhudebnění básně činilo obtíže, – jeho symfonickému cítění byla daná programovost jaksi poutem – a že dějovost básně skladatel neluštil vždy šťastně. Dvořák komponoval zpravidla jednotlivé obrazy básně, jež nechal za sebou volně následovati, podávaje tak spíše melodramatickou hudbu, nežli symfonické zhuštění ideje básně.* (Hudební revue VI, 91, listopad 1912)

jeho *Slovanských tanců*. Přitom si však vždy vysoko cení hudebního bohatství a originality *Dvořákových* děl.

Vycpálek psal kritiky v době, která ještě nedovedla mezi tvorbou *Bedřicha Smetany* a *Antonína Dvořáka* nehledat a nezdůrazňovat protiklady. Přes časté vytýkání rozporů však ze souhrnu jeho soudů o dílech obou mistrů poznáme vrcholnou lásku a úctu k oběma z nich.

Vycpálkovým poměrem k dvojici zakladatelů naší moderní národní kultury ostře kontrastuje jeho názor na dílo **Zdeňka Fibicha**. Byl to jeden ze skladatelů, kteří tvořili prvotní základ repertoáru české hudby, s nímž se v mládí seznámil. Jeho jednoznačně kladný poměr a obdiv k *Fibichovu* dílu se však záhy zásadně změnil.⁵⁴ Projevilo se to už v přímo polemické koncepci Vycpálkova vlastního raného melodramu *Dívka z Lochroyanu*.

S námitkami proti *Fibichovým* melodramům přicházel pak Vycpálek i později, kdykoliv měl příležitost o nich referovat. Vytýkal jim, že postrádají pevné hudební struktury a že je v nich hudba mechanicky podřizována slovu.⁵⁵ Se stejně nepříznivým stanoviskem se však setkáváme i v jeho názorech na ostatní *Fibichova* díla. V referátu o jeho *Symfonii e-moll*⁵⁶ vyslovuje Vycpálek pochybnost o síle a možnosti společenské resonance *Fibichovy* hudby v současnosti a budoucnosti.⁵⁷ Vytýká jí krátkodechost, nedostatek skutečně tvárné tematické práce a nemohoucnost bezprostředního, spontánního projevu. Oceňuje i sílu některých *Fibichových* témat,⁵⁸ ale nemůže se smířit s kompoziční neuceleností jeho skladeb.

Ve Vycpálkových názorech na dílo *Zdeňka Fibicha* se již projevuje nový postoj a moderní požadavky na architektóniku a pevnou stavbu hudebního díla, které získal u *Vítězslava Nováka*. Shodoval se v nich nejen s míněním *Nováka* samotného, ale i s postojem celé skupiny spolupracovníků Hudební revue, kteří hleděli na *Fibichův* odkaz s krajním despektem. Tento postoj se pak stal i součástí sporů mezi oběma pražskými hudebními skupinami, když *Zdeněk Nejedlý* a jeho stoupenci vystoupili na obranu plné životnosti a aktuality *Fibichova* odkazu.⁵⁹

⁵⁴ Případ *Fibichův* je smutný, o to smutnější, že *Fibichem* padá jeden ze sloupů, které vzpíraly chrám našeho mládí. (L. Vycpálek v referátu o *Fibichově Symfonii e-moll*, Hudební revue VI, 144, prosinec 1912.)

⁵⁵ Mluvené slovo – řekl bych – je tu proto, aby zakrývalo neorganičnost hudebních myšlenek. Hudby v užším slova smyslu tu vlastně není, poněvadž tu není formálních předpokladů, které dělají ze skladu hudební tříště hudební větu. Motivů je tu obyčejně tolik, kolik jest v melodramatu osob nebo situací... Příznačné motivy se tu kaleidoskopicky noří, kdy to chce slovo a ne, kdy si toho žádá formální vývoj hudby... *Fibichovskému* melodramu schází čistě hudební struktura. Formálních zákonů, jež jsou v hudbě vším, ve *Fibichovském melodramatu* není. (Hudební revue VII, 148, prosinec 1913)

⁵⁶ Hudební revue VI, 144, prosinec 1912.

⁵⁷ Nelze jej klásti do jedné řady se *Smetanou* a *Dvořákem*... *Fibich* jest z rodu těch umělců, kteří plní stránky dějin, netvoříce dějin. (tamtéž)

⁵⁸ Např. v referátu o ouvertuře *Oldřich a Božena*, Hudební revue VII, 246, leden–únor 1914.

⁵⁹ Proti Vycpálkově kritice *Fibichových* skladeb vystoupil s krátkým polemickým článkem *Beckmesserovská zloba* Vladimír Helfert ve *Smetanovi* IV, 131.

S podobným postojem se v této době setkáváme i ve Vycpálkově poměru k dílu **Josefa Bohuslava Foerстера**. I on byl skladatelem, jehož dílo u nás propagoval především *Zdeněk Nejedlý* a spolupracovníci časopisu *Smetana* a k jehož skladbám se přispěvatelé Hudební revue stavěli s nedůvěrou a odmítáním. Po svých prvních referátech o klavírním cyklu *Impression*⁶⁰ a *Lyrické suitě Jaro*,⁶¹ v nichž nevěnoval těmto skladbám zvláštní pozornost, přistoupil k závažné kritice a přímému odsudku *Foersterových* skladeb. A to i v žánru, ve kterém vytvořil nejtrvalejší hodnoty – ve sborové tvorbě. Vytkl jim nedostatek osobitého svérázu a využití moderní sborové techniky.⁶² Cení si jeho *Oráče* a *Polní cestou*, u sborů větší koncepce však postrádá správnou architektoniku. Hlásí se zde již Vycpálkův nový názor na moderní sborovou tvorbu, tvůrčím způsobem aplikovaný ve sborových cyklech op. 6 a 7, pro který nemůže souhlasit s konvenčnější sborovou tvorbou Foersterovou.

S ještě vyhraněnějším odsudkem se pak setkáváme ve Vycpálkově kritice písní *J. B. Foerстера*.⁶³ Zde vychází ještě zřetelněji z výsledků vlastní tvůrčí práce v tomto oboru a z písňových cyklů *Novákových*, na něž se přímo odvolává. Z těchto pozic pak *Foersterovu* písňovou tvorbu zásadně odsuzuje. Jeho cyklům vytýká nedostatek skutečné cyklické výstavby, jejího organického dynamického růstu a vyvrcholení. Postrádá rovněž jakýkoliv kontrast mezi jednotlivými písněmi v cyklu. Harmonickou i melodickou výstavbu jeho písní prohlašuje za nahodilou a příliš konvenční, klavírní doprovod za nedostatečně propracovaný. Nejzávažnější je však Vycpálkova kritika celkového obsahového složení skladatelovy písňové tvorby. Odsuzuje její sentimentalitu a bezvýhodnost i špatnou kvalitu německých veršů, na něž jsou skládány. S jednoznačným odsudkem se setkáváme konečně i v nečetných referátech o *Foersterových* symfonických skladbách.⁶⁴

K hudbě **Leoše Janáčka**, která byla v Praze před první světovou válkou velmi málo známa, v této době své stanovisko veřejně neformuloval.

Hudební tvorba **Vítězslava Nováka** byla Ladislavu Vycpálkovi vedle díla *Smetanova* v této době nejbližší a nejbezáhradnější hodnotou a přechodně i prvotním vzorem pro vlastní uměleckou tvorbu. Proto referáty o *Novákových* skladbách počtem i rozsahem převyšují v této době Vycpálkovy literární projevy o dílech kteréhokoliv jiného skladatele. Již jeho první prací z tohoto oboru je rozsáhlá studie o písňovém díle *Vítězslava Nováka* uveřejněná pod pseudonymem *Ladislav Štiller*⁶⁵ v dubnu 1909 v časopise *Česká*

⁶⁰ Hudební revue V, 97, leden 1912.

⁶¹ Hudební revue V, 291, březen 1912.

⁶² Hudební revue VI, 461, květen 1913.

⁶³ *Foersterovy* nově vydané písně – Hudební revue VII, 231, leden–únor 1914.

⁶⁴ *Symfonie d-moll*, Hudební revue VII, 246, leden–únor 1914; Z hudby k Vrchlického Trilogii o Simsonovi, Hudební revue VII, 342, březen–duben 1914.

⁶⁵ Vycpálek použil k pseudonymu dívčího jména své matky, aby se *Novák* nedověděl, že psal článek on. Jeho autorství však brzy prozradil *Otakar Nebuška* v článku *O nejmladších z mladých*, Hudební revue II, 507, prosinec 1909.

revue.⁶⁶ Podává tu obsáhlý přehled *Novákovy* dosavadní písňové tvorby a jejích jednotlivých epoch; detailně rozebírá jeho tehdy poslední písňový cyklus *Noční nálady*. Všímá si podrobně obsahové náplně a stylu jednotlivých písní i celých cyklů; sleduje organickou linii vývoje *Novákovy* písňové tvorby od prvotní lyriky přes písně na slova lidové poesie, v nichž skladatel využil i hudebních prostředků lidové písňové tvořivosti, k psychologicky propracovanějším následujícím cyklům. Snažil se dobrat vývojového řádu a tvůrčích principů, na jejichž základě *Novákovo* písňové dílo vznikalo. Znovu se k němu vrací v listopadu 1912,⁶⁷ když referuje o koncertě z jeho písní ve Spolku pro pěstování písně. Poukazuje na *Novákovo* zakladatelské postavení v české moderní písni, ale reviduje své předchozí stanovisko o neustále vzestupné linii *Novákovy* písňové tvorby. Za ideově nejvyšší považuje cyklus *Údolí Nového království*.

Obsáhlé stati napsal i o *Novákových* sborech. V referátu o cyklu *Na domácí půdě*⁶⁸ ukazuje na skladatelovo objevné mistrovství, na skvělou sborovou techniku a na způsob, jakým mistrně vystihuje a prohlubuje obsah skladeb. Na jiném místě⁶⁹ klade kvality *Novákova Kyjova* jako vzor moderní sborové kompozice proti skladbám *Foersterovým*. Velmi nadšenou stať napsal i o cyklu *Novákových* sborů na slova Otokara Březiny.⁷⁰ Všímá si v ní vedle zvláštností hudebních vyjadřovacích prostředků a jejich vztahu k vystižení obsahu textů i ideově hodnoty tohoto cyklu: přirovnal jej v tomto ohledu k *Údolí Nového království*.

Se stejným porozuměním vítá i *Novákovy* klavírní novinky.⁷¹ Nejnadšenější jsou však Vycpálkovy referáty o *Novákových* velkých orchestrálních skladbách. Od roku 1912 vítá každoročně⁷² rozsáhlým oslavným referátem provedení *Novákovy Bouře*, kterou považuje vedle *Smetanovy Mé vlasti* za vrchol české programní symfonické tvorby. Rozepisuje se podrobně o stavbě celého díla, o instrumentaci, o tematické a polyfonické práci a zase i o společenském a historickém významu tohoto díla. Se stejným nadšením pak vítá podrobným referátem i premiéru orchestrální verze *Novákova Pana*.⁷³

Novákova díla působila na mladého Vycpálka, stejně jako vlastní osobnost jejich tvůrce, neobyčejně silně. Byly pro něj prvním záchytným bodem, vzorem a oporou, o níž se mohl opřít při tvorbě vlastních skladeb. Ty se mu staly podobně jako jeho ostatním současníkům – *Novákovým* žákům – předvzorem počáteční vývojové etapy, z níž se pak mohl rozlétnout k dalšímu samostatnému kompozičnímu vývoji.

⁶⁶ *Lad. Štiller: Písňové dílo Vítězslava Nováka*. Několik gloss k poslednímu opusu písní. Česká revue 1908–1909, č. 7, str. 406 ad.

⁶⁷ Hudební revue VI, 95, listopad 1912.

⁶⁸ Hudební revue IV, 539, listopad 1911.

⁶⁹ Hudební revue VI, 46, květen 1913.

⁷⁰ Hudební revue VII, 10, listopad 1913.

⁷¹ *Pan a Exotikon*, Hudební revue V, 97, leden 1912.

⁷² Hudební revue V, 339, duben 1912; VI, 211, leden 1913; VII, 342, březen–duben 1914.

⁷³ Hudební revue VI, 268, únor 1913.

Rovněž k umění **Josefa Suka** měl Ladislav Vycpálek od začátku velmi blízko. Je to patrné už v prvním referátu o *Pohádce léta*.⁷⁴ Vzhlíží tu s veškerou sympatií nejen k tomuto dílu, ale i k veškeré předchozí *Sukově* tvorbě. Poukazuje na souvislost *Asraela* a klavírního cyklu *O matince* s tímto dílem a vykládá podrobně program jednotlivých jeho částí. Zajímavý je Vycpálkův drobný postřeh z rozboru poslední části nazvané *Noc*. Poukazuje zde na melodie připomínající staré chorály a všímá si zejména jedné, jež sestupuje, až utkví na mixolydické septimě. Dovojuje, že tato melodie je jakýsi typus české moderny, který již dříve použil *Vítězslav Novák* v písni *Skonejšení* z cyklu *Údolí Nového království*, opíraje se o lidovou píseň moravskou. Vycpálek zde postřehl melodické vyjádření moravské modulace,⁷⁵ jednoho z nejtypičtějších obrátů moravské lidové písně, který se později vyskytne i v jeho vlastním díle.⁷⁶ Závěr referátu o *Pohádce léta* vyznívá ve spontánní manifest pro *Sukovo* dílo.

Jako taková upřímná vyznání vyznívají i všechny ostatní Vycpálkovy referáty o *Sukových* skladbách. Jeho obdiv k tomuto skladateli se však lišil od nadšení pro *Vítězslava Nováka*. Vyzdvihoval-li na *Novákových* dílech spíše hudební kvality a technické prostředky, jimiž nově vyjadřoval a osvětloval jejich obsah, u *Sukových* skladeb se rozepisuje především o jejich vlastním ideovém základu a o subjektivních dojmech, jež v něm vyvolávaly. Zaujaly jej v letech učení zcela *Novákova* osobnost, blíží se později spíše k niterněji založenému světu *Sukovu*. Proto také většina jeho nejnadšenějších referátů o *Sukových* dílech pochází až z doby, kdy už skončil studium u *Nováka*. Tento postoj je patrný z referátů, v nichž poukazuje na vývojovou linii *Sukova* umění,⁷⁷ i tam, kde se zastavuje u jednotlivých děl.⁷⁸ Dovedl se obšírně rozepsat i o *Sukově* skladebné technice a hudebním novátorství,⁷⁹ ale citový a niterný postoj k jeho dílům, který byl tak hluboký, že umožnil později i Vycpálkovu spolupráci na slovní formulaci vlastních *Sukových* myšlenek při tvorbě *Epilogu*, převládá u Ladislava Vycpálka již v tomto prvním vývojovém období.

Se zjevnými sympatiemi vítal Ladislav Vycpálek i skladby ostatních českých skladatelů své generace. V předválečných referátech o dvou významných orchestrálních novinách **Otakara Ostrčila**, o *Impromptus*⁸⁰ a o *Suitě c-moll*,⁸¹ stručně naznačuje vývoj *Ostr-*

⁷⁴ Národ II, č. 5, str. 7, 5. února 1909.

⁷⁵ O moravské modulaci viz Leoš Janáček, O hudební stránce národních písní moravských, úvod ke sbírce *Františka Bartoše Národní písně moravské nově nasbírané*, Praha 1901, přetištěno v knize *Leoš Janáček o lidové písni*. Praha : SNKLHU, 1955, str. 321 ad.

⁷⁶ Např. při slovech *Když člověka k hrobu vezú v Kantátě o posledních věcech člověka*.

⁷⁷ Hudební revue V, 187, únor 1912.

⁷⁸ O *Symfonii E-dur* v Hudební revui VII, 244–245, leden – únor 1914; o *suitě Pod jabloní*, Hudební revue V, 408, květen 1912.

⁷⁹ V rozboru *Sukových mužských sborů* op. 32, Hudební revue VII, 183, leden – únor 1914.

⁸⁰ Hudební revue V, 407, květen 1912.

⁸¹ Hudební revue VII, 341, březen–duben 1914.

čilovy tvorby v současné době a vítá stylové novum, se kterým Ostrčil v *Impromptus* přichází. Oceňuje polyfonické ustrojení této skladby a skladatelovo velké kontrapunktické umění, vytýká však, že v této skladbě je právě v přemíře kontrapunktu mnoho chtěného a málo cítěného. Ve *Suitě c-moll* nachází pak Ladislav Vycpálek nový velký Ostrčilův pokrok. Naráží na její mahlerovství, ale cení si jí více než děl *Mahlerových* pro její poetické založení a myšlenkovou vytríbenost. Nadšeně píše o novém polyfonním založení této skladby, o jeho harmonických důsledcích a o skvělé stavbě díla.⁸²

Jediný Vycpálkův předválečný referát o skladbě **Otakara Zicha**,⁸³ o písňovém cyklu *Matičce* na slova *Jana Nerudy*, vyznívá nepříznivě. Vytýká nesoulad mezi prostými verši *Nerudovými* a konstruktivní, chtěně moderní hudbou. Velmi odsuzuje *Zichovo* násilné zacházení s lidským hlasem, jehož melodická linie byla do skladby podle Vycpálkova mínění vkomponována ex post, a to ještě špatně.

S velkou sympatií vítá Ladislav Vycpálek naproti tomu premiéru *Symfonie es-moll Rudolfa Karla*.⁸⁴ Připomíná skladatelův dosavadní vývoj a detailně se zabývá touto skladbou. Poukazuje na její polyfonii, barvitou instrumentaci a zejména na bohatou tematickou práci, jež z přemíry hudebních myšlenek a různotvárnosti jejich zpracování zaviňuje až přílišný rozsah symfonie.

Pochvalně uznání vyslovuje Vycpálek i ouvertuře k *Maeterlinckově* pohádkové hře *Modrý pták Jaroslava Křičky*.⁸⁵ oceňuje její logickou formu a noblesní instrumentaci. Zdůrazňuje, že zde skladatel promítá vlastní touhy a hledání na pozadí díla *Maeterlinckova*.

S nadšením vítá symfonické skladby mladšího **Otakara Jeremiáše**, *Jarní ouverturu*⁸⁶ a *I. symfonii c-moll*. Oceňuje sílu *Jeremiášova* talentu, svěžest, vzruch a upřímnost jeho hudby. Chválí široký dech témat, plnou a barvitou instrumentaci. Očekává s nadějí a důvěrou výsledky dalšího Jeremiášova tvoření.

Ve svých pravidelných referátech o filharmonických koncertech byl Ladislav Vycpálek povinen vyjádřit i své názory na průměrnou a podprůměrnou současnou i starší domácí produkci, jež byla v České filharmonii hrána. Vycpálek dovede v těchto skladbách vždy na první poslech spolehlivě poznat, že jde o díla myšlenkově méně závažná, jež nemají nadějí na další život. Dovede u těchto skladeb i ocenit solidní a čistou hudební práci, např. v předehře k opeře **Josefa Nešvery** *Lesní vzduch*,⁸⁷ stejně jako odsoudit zásadní chyby, jako

⁸² *Jako celek působí velkolepě, neboť má ve svých pěti větách vnitřní růst, jenž jest ovšem korunován závěrečnou fugou, nejkrásnějším a také nejsobitějším číslem celé suitu. Slunce – radost je výslednicí její, výslednicí díla, které znamená veliké plus tvorby nejen Ostrčilovy, ale i naší vůbec.* (tamtéž)

⁸³ Hudební revue VII, 247, leden–únor 1914.

⁸⁴ Hudební revue VI, 391, duben 1913.

⁸⁵ Hudební revue V, 342, duben 1912.

⁸⁶ Hudební revue VII, 246, leden–únor 1914.

⁸⁷ Hudební revue VI, 392, duben 1913.

je jednostranná virtuosita *Houslového koncertu*, který napsal **Fran Lhotka**,⁸⁸ v Chorvatsku působící skladatel českého původu, nebo sporná koncepce symfonické básně **Ladislava Prokopa** *Vypravování pana učitele*.⁸⁹

Ze starších velikánů německé hudby byla zejména tvorba **Johanna Sebastiana Bacha** předmětem Vycpálkova neutuchajícího obdivu. Již záhy po zahájení spolupráce v Hudební revui vychází jeho články o nových *Bachových* biografiích,⁹⁰ ve kterém prokazuje znalost dosavadní bachovské literatury i *Bachovy* hudby. Poukazuje v něm na hluboké pěstění *Bachova* kultu zásluhou *Vincenta d'Indyho* v pařížské Schola cantorum a na nedostačnou znalost *Bachova* díla u nás. V závěru tohoto článku vyzývá k rozsáhlejšímu a soustavnějšímu pěstování *Bachovy* hudby.⁹¹ Nadšeně vítá pražské provedení *Bachovy Mše h-moll*, jež připravily 7. ledna 1913 pražské německé spolky za řízení Gerharda von Keuslera.⁹² Zdůrazňuje syntetický charakter tohoto díla a vůli jeho tvůrce podat v něm veškeré umění. Prohlašuje dílo za neopakovatelné a nedostižitelné, k němuž lze přirovnat jen *Beethovenovu Missu solemnis* pro její dramatictost. Po stránce čistě hudební tematické práce prohlašuje však Vycpálek toto dílo za vrcholný projev lidského genia. Superlativ nešetří ani v referencích o ostatních *Bachových* skladbách. Ukazuje na vrcholné variační umění v *Bachově* houslové *Ciacconě*,⁹³ na hloubku prožitku *Adagia* jeho *Houslového koncertu E-dur*⁹⁴ i na zvukovou a formální dokonalost *Braniborského koncertu G-dur*.⁹⁵ Umění *J. S. Bacha*, největšího polyfonika všech dob, bylo Ladislavu Vycpálkovi vzorem nejvyšší dokonalosti hudební kompozice i světlem, které pronikavě ozářilo jeho vlastní tvůrčí cestu.

S obdivem uvítal Vycpálek i pražské provedení *Varhanního koncertu d-moll* velkého *Bachova* současníka **Georga Friedricha Händela**.⁹⁶

Jako vrcholné hodnoty a opěrné body hudebního vývoje přijímal i díla vídeňských klasiků **Wolfganga Amadea Mozarta** a **Ludwiga van Beethovena**. Jasnost a pregnanci *Mozartových* témat⁹⁷ i neselhávající stavbu a hrdinské obrazy děl *Beethovenových* připomíná vždy co pilíře vývoje moderního hudebního vyjadřování.

⁸⁸ Hudební revue VII, 245, leden–únor 1914.

⁸⁹ Hudební revue VI, 330, březen 1913.

⁹⁰ *Ph. Woltrum: Johann Sebastian Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 2 svazky; *A. Pirro: Johann Sebastian Bach*, übersetzt von B. Engelke, Schuster & Löffler, Berlin; Hudební revue IV, 538, 1911.

⁹¹ *Goethovo více světla nechť se mění pro hudebníka v heslo více Bacha!* (tamtéž, 539)

⁹² Hudební revue VI, 272, únor 1912.

⁹³ Hudební revue VII, 93, listopad 1913.

⁹⁴ tamtéž

⁹⁵ tamtéž

⁹⁶ Hudební revue V, 188, únor 1912.

⁹⁷ Hudební revue VI, 143, prosinec 1912.

Dílům německých romantiků, jejichž založení neodpovídalo plně Vycpálkově povaze, nevěnoval příliš mnoho pozornosti a detailních rozborů. Uznává velké mistrovství *Klavírního koncertu Roberta Schumanna*,⁹⁸ průbojnictví *Franze Liszta* v *Dantovské symfonii*⁹⁹ i dramatickou sílu a objektivnost děl *Richarda Wagnera*¹⁰⁰ bez delšího zastavení u těchto skladeb nebo u osobností jejich tvůrců.

Se stejným uznáním píše i referáty o skladbách *Johannese Brahmsa* a *Antona Brucknera*. Podivuje se neselhávající hudebnosti *Brahmsova Houslového koncertu*¹⁰¹ a jeho *Akademické ouvertury*¹⁰² i monumentální stavbě *Brucknerovy V. symfonie*.¹⁰³

Větší pozornost věnuje Ladislav Vycpálek skladbám současného německého kontrapunktika *Maxe Regera*. Pochvalně píše o jeho velkém polyfonickém umění ve *Variacích a fuze na veselé téma Hillerovo*¹⁰⁴ a o neselhávající stavební logice a gradační plynulosti této skladby. Mnohem kritičtěji se však staví k *Regerově Veseloherní ouvertuře*.¹⁰⁵ Pozastavuje se nad nesrovnalostí mezi programem skladby a její rytmickou, tematickou a harmonickou jednotvárností. Odsuzuje kontrapunktické umělosti, které jsou samoučelné a nestojí ve službě obsahu skladby. V posudku o skladatelově *Koncertu ve starém slohu op. 123*¹⁰⁶ vymezuje pak rozdíl mezi polyfonickou prací v *Regerových* skladbách a mezi moderním pojetím polyfonie, které se stalo i jeho vlastní tvůrčí metodou.¹⁰⁷

Velmi podrobně se Ladislav Vycpálek rozepisuje o skladbách dvou nejvýznamnějších německých skladatelů té doby – *Gustava Mahlera* a *Richarda Strausse*. Je z nich patrné, že i na Ladislava Vycpálka působila pražská provedení Mahlerových monumentálních skladeb silným dojmem. V dlouhých referátech¹⁰⁸ podrobně rozebírá jednotlivé části jeho děl a rozepisuje se o jejich stavební a ideové velikosti. *Mahlerovu* zvláštní hudební ironii, se kterou zakládá některé pasáže svých symfonických děl na triviálních hudebních

⁹⁸ Hudební revue VI, 91, listopad 1912.

⁹⁹ Hudební revue V, 91, leden 1912; VI, 330, březen 1913.

¹⁰⁰ Hudební revue V, 91, leden 1912.

¹⁰¹ Hudební revue VI, 143, prosinec 1912.

¹⁰² Hudební revue VII, 94, listopad 1913.

¹⁰³ Hudební revue VI, 143, prosinec 1912.

¹⁰⁴ Hudební revue V, 42, prosinec 1911.

¹⁰⁵ Hudební revue V, 187, únor 1912.

¹⁰⁶ Hudební revue VI, 143, prosinec 1912.

¹⁰⁷ *Regerův Koncert ve starém slohu má všechny značky umění svého původce; má opět svá plus (živost a polyfonii, ovšem ne polyfonii moderního pojetí, přísně tematickou a bezohlednou, nýbrž polyfonii, pozůstávající více méně z akordických tónů a stupnicových řad) a má opět i svá minus (přes svůj název nelíší se valně od předchozích opusů, instrumentace jest šedivá a předivo hlasové bývá stupňováno k zmatenosti). Nejlepší jest asi pomalá věta, neboť v ní převládá cit nad umělostí.* (tamtéž)

¹⁰⁸ O *II. symfonii c moll* Hudební revue VII, 146; o *VIII. symfonii Es dur* Hudební revue V, 415; o *Písní o zemi* Hudební revue VI, 468. O možném přesahu tématu druhé, tj. finální věty *Mahlerovy VIII. symfonie Es dur* do Vycpálkovy vlastní tvorby viz Jaroslav Smolka: Ladislav Vycpálek. Tvůrčí vývoj (viz zde pozn. 1. str. 64–65).

myšlenkách, však odmítá. Staví se k ní velmi kriticky a považuje ji za důsledek *Mahlerova* chybného pojetí lidovosti v hudbě. Shoduje se tu do značné míry s paradoxem, který – údajně podle *Antonína Dvořáka* – napsal do paměti *O sobě a o jiných Vítězslav Novák*:¹⁰⁹ *Mám Mahlera rád, ačkoliv ho nemohu vystát*. Za tímto postojem však nelze vidět jen *Novákův* vliv, ale i celkovou morální rigoróznost, jež Vycpálkovi v mládí nedovolila přijmout s pochopením originální metaforiku hudební poetiky *Gustava Mahlera*. Nutno ovšem konstatovat, že právě postoj k tvorbě tohoto skladatele je v rozporu s tím, jak se k jeho odkazu stavěla v dalším 20. století a staví i dnes velká většina světové hudební veřejnosti. Obdobně pohlížel na vliv *Mahlerovy* hudby v současných českých skladbách, např. v *Ostrčilově Suitě c moll*, jejíž *mahlerovství* vítá, protože je podle něj prosto jakékoliv triviality. Na *Mahlerovu* hudbu jako na geniální umění má Vycpálek nejvyšší měřítko. A tu shledává, že vedle největších jsou u *Mahlera* i skladby slabší. Píše například, že *Mahlerovo* zhudebnění druhého dílu Fausta ve druhé části *VIII. symfonie* není kongeniální Goethově literární předloze.

Stejně tak v dílech *Richarda Strausse* vyzdvihuje Vycpálek technické mistrovství a originalitu. Nemůže se však smířit s ideovou svévolností, která vládne v jeho skladbách. Pozorně sleduje *Straussův* vývoj podle jeho skladeb z mládí¹¹⁰ a podle *Steinitzerovy* biografie tohoto skladatele,¹¹¹ jejíž vydání přes některé výhrady s povděkem vítá. Za nejsvěžejší a nejcennější *Straussovo* dílo pokládá *Enšpíglova šibalství*,¹¹² protože jeho výrazné vyjadřovací specifikum zde nabylo posvěcení národní látkou. Oceňuje i výrazovou sílu a účinnost symfonické básně *Život hrdinův*,¹¹³ kritizuje však její egoismus, autoglorifikaci skladatelovu a jeho nevybíravost v silných efektech. Nemůže se konečně smířit ani s nerovnováhou v kvalitě *Straussových* děl, když po *Salome* bylo v Praze uvedeno jako novinka jeho bombastické a bezobsažné *Festliches Praeludium*.¹¹⁴

Stručnými referáty odbývá Vycpálek i německou podprůměrnou dobovou produkci, která byla na našich filharmonických koncertech občas hrávána. Spolehlivě odhaluje straussovské epigonství *Boehovy* symfonické básně *Ostrov čarodějky Kirké*,¹¹⁵ myšlenkovou chudobu *Bantockovy Overture k řecké truchlohře* i nedostatky *Stockových Variací na vlastní téma*.¹¹⁶

¹⁰⁹ Viz výše poznámku 33, u *Nováka*² str. 64.

¹¹⁰ Hudební revue VI, 330, březen 1913.

¹¹¹ Hudební revue V, 110, leden 1912.

¹¹² Hudební revue VI, 330, březen 1913.

¹¹³ Hudební revue V, 408, květen 1912.

¹¹⁴ Hudební revue VII, 342, březen–duben 1914.

¹¹⁵ Hudební revue VI, 143, prosinec 1912.

¹¹⁶ Hudební revue V, 342, duben 1912.

Velkou pozornost věnoval i dílům francouzské hudby. Pražská provedení velkých symfonických skladeb **Hectora Berlioz** *Romeo a Julie*,¹¹⁷ *Fantastické symfonie*¹¹⁸ a *Lelia*¹¹⁹ komentoval rozměrnými články, v nichž poukázal na zakladatelský význam *Berliozova* díla v oboru programní hudby i na novátorství, s jakým tento mistr posunul daleko vpřed vývoj hudebního vyjadřování. Rozlišuje mezi genialitou *Fantastické symfonie* a kuriozitou slabšího *Lelia* a ukazuje na vnitřní hudební sjednocení *Fantastické symfonie* proti vnějšímu ujednocení slovem v *Lelii*. Nadšeně vítá i provedení *Harolda v Itálii* v České filharmonii.¹²⁰

Vycpálek se dovede obdivovat i důmyslné tematické práci **Camille Saint-Saëns** *Symfonie c-moll*,¹²¹ ale teprve v díle **Césara Francka** počíná oblast, která je Vycpálkovi z francouzské hudby nejbližší. U příležitosti pražské premiéry jeho *Symfonických variací pro klavír a orchestr*¹²² vzdává hold tomuto mistru a vyzdvihuje muzikální sílu a zhuštěnost hudebního projevu v jeho skladbách. Srovnává jeho sloh se slohem *Berliozovým* a prohlašuje *Franckovu* hudbu za méně objevenou, ale hudebně silnější a oproti *Berliozovi* dosud živou v tvorbě současně tvořících *Franckových* žáků. Z nich ctil Ladislav Vycpálek především **Vincenta d'Indyho**, skladatele, v jehož díle a tvůrčí metodě nalezl odpovědi na otázky své vlastní skladatelské problematiky a výsledky, obdobné vlastním tvůrčím snahám. Proto reagoval na *d'Indyho* hudbu velmi citlivě. Zmiňuje se o něm už v recenzi *Welleszova* článku o vývoji nejnovější francouzské hudby.¹²³ U příležitosti koncertu z děl soudobých francouzských skladatelů¹²⁴ pak objasňuje základní znaky *d'Indyho* umění. Oceňuje modernizovanou, logicky založenou a vybudovanou klasickou formu, duchaplnou tematickou práci polyfonního charakteru a moderní kontrapunktický a harmonický projev, vyřešený vždy logickou cestou. Jeho hudbu považuje za umění, jež pokračuje v tradici, je samo branou do nových hudebních světů. Za nejvyspělejší díla *d'Indyho* v této době považuje *II. symfonii Jour d'été à la montagne*, *Souvenirs*, *Istar*, *Houslovou* a *Klavírní sonátu*. Vycpálek dále vyzdvihuje *d'Indyho* pečlivost, s jakou pěstuje kult díla *Bachova*,¹²⁵ studuje díla německých klasiků a snaží se navázat na zdravé tradice francouzské domácí hudby.¹²⁶ Ukazuje i na motivickou střídmost *d'Indyho* hudby a na dokonalé

¹¹⁷ Hudební revue VII, 92, listopad 1913.

¹¹⁸ Hudební revue VII, 416, květen 1914.

¹¹⁹ tamtéž

¹²⁰ Hudební revue VI, 143, prosinec 1912.

¹²¹ Hudební revue V, 188, únor 1912.

¹²² 23. listopadu 1913. Hudební revue VII, 149, prosinec 1913.

¹²³ Hudební revue IV, 401, červenec 1911.

¹²⁴ 27. října 1912. Hudební revue VI, 92, listopad 1912.

¹²⁵ Hudební revue IV, 538, 1911.

¹²⁶ Hudební revue VI, 459, květen 1913.

využití hudebních myšlenek v motivických kombinacích, umělé kontrapunktické práci a harmonii. Cení si konečně proporcí, v jakých je v *d'Indyho* hudbě vyvážena rozumová práce, duchaplnost a citová hloubka. Hudební projev *d'Indyho* zaujal Ladislava Vycpálka do té míry, že pečlivě prostudoval nejen jeho hudební díla, ale i teoretický spis *Cours de composition musicale*.¹²⁷

Ladislava Vycpálka zaujala i originální hudba **Clauda Debussyho**. Ve své recenzi *Setaccioliho* spisu o *Debussym*¹²⁸ hájí oprávněnost skladatelova hudebního stylu, i když zdůrazňuje jeho neopakovatelnost, a staví se zejména za *Pelléase a Melisandu* a za *Smyčcový kvartet*. Jinde¹²⁹ obdivuje zajímavost a osobitost jeho skladeb, ale dochází k závěru, že konec konců nejsou ničím jiným, než zajímavými problémy, křehkými hříčkami.

Z mladších francouzských skladatelů oceňuje zejména **Maurice Ravela**, který podle něj spojuje ve svých dílech dokonalost formy, jakou mají díla *d'Indyho*, a logicky usoustavněnou harmonickou rafinovanost *Debussyho*,¹³⁰ dále **Paula Dukase**¹³¹ pro jeho skvělou instrumentaci a **Alberta Roussela**.¹³²

Sympatický byl v této době i Vycpálkův poměr k tradici ruské hudby, z níž si cenil nejvíce děl **Michaila Ivanoviče Glinky**, **Modesta Petroviče Musorgského** a **Alexandra Porfyjeviče Borodina**.¹³³ Vážil si i velké hudebnosti děl **Petra Iljiče Čajkovského**, jeho *Osudové symfonii* (IV.) však vytýkal, že ve srovnání se stejnojmenným dílem Beethovenovým nespĺňuje dost dobře svůj název.¹³⁴ Obdivuje se i skvělé instrumentaci suity z opery *O caru Saltánovi* **Nikolaje Andrejeviče Rimského-Korsakova** a **Anatolije Konstantinoviče Ljadova Kikimory**.¹³⁵ Ze soudobé ruské tvorby se dovedl nadchnout zejména díly **Sergeje Ivanoviče Tanějeva** pro jeho harmonickou a kontrapunktickou potenci, v níž jej prohlásil za suverénního vládce.¹³⁶ Hlubším dojmem však na něj nezapůsobily skladby **Alexandra Konstantinoviče Glazunova**¹³⁷ ani **Sergeje Vasiljeviče Rachmaninova**.¹³⁸

¹²⁷ tamtéž

¹²⁸ *Giuseppe Setaccioli: Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie*. Übersetzt F. Spiro. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911. Hudební revue V, 79.

¹²⁹ Hudební revue VI, 92, listopad 1912.

¹³⁰ Hudební revue VI, 92, listopad 1912.

¹³¹ tamtéž

¹³² Hudební revue VII, 245, leden–únor 1914.

¹³³ Hudební revue VII, 149, prosinec 1913.

¹³⁴ Hudební revue VII, 144 (1913), o *Slavnostní předešle 1812*, Hudební revue V, 92 (1912).

¹³⁵ Hudební revue VII, 146.

¹³⁶ tamtéž

¹³⁷ O *Houslovém koncertu*, Hudební revue VII, 146 (1913).

¹³⁸ O *Klavírním koncertu č. 2 c moll*, Hudební revue V, 92 (1912).

4. Za první světové války

Začátek války s sebou přinesl mnoho pronikavých změn v pražském hudebním životě i ve Vycpálkově okolí. Hudební časopisy v tomto roce začaly vycházet opožděně: Smetana na konci listopadu a Hudební revue dokonce až začátkem roku 1915. Vycházely dále pravidelně, ale v omezeném rozsahu. Někteří příspěvovatelé Hudební revue odešli do války, Vycpálek však v této době stále udržoval osobní přátelství se svými druhy ze studií u *Vítězslava Nováka* a z Hudební revue. K nim nyní přistupuje i kritik a pozdější operní režisér *Ota Zitek*, se kterým se velmi sblížil. Ze starších skladatelů se za války osobně přimyká k *Josefu Sukovi*, jenž v posledním válečném roce prosazuje – po devíti letech od vzniku díla – první provedení Vycpálkova Smyčcového kvartetu C dur, op. 3, v Českém kvartetu.¹³⁹ V této době se mění i Vycpálkův osobní poměr k *Vítězslavu Novákovi*. Ruku v ruce s uměleckým osamostatňováním a vymaňováním z vlivů hudby *Vítězslava Nováka* přichází nyní i usilovná snaha o osamostatnění názorové. Vycpálek stále jasněji cítí, že *Novákova* osobnost a jeho umění mu byly spolehlivou oporou na počátku vlastní umělecké dráhy, ale že by se nyní na vyšším vývojovém stupni mohly stát retardační silou, jež by zabraňovala jeho samostatnému a svéráznému uměleckému vývoji. Proto se začíná vymaňovat z vlivu svého učitele a nalézá i kritický postoj k jeho současné tvorbě, což brzy potom vedlo až k příkré osobní roztržce a konci přátelství obou skladatelů.¹⁴⁰

Počátkem války rázem přestaly veškeré polemické kampaně a nepřátelství mezi skupinami kolem časopisů Hudební revue a Smetana. Časem se ještě vyskytly nářky a drobné recidivy, jež však hrály v porovnání s předválečnou situací malou úlohu. Do popředí veřejného zájmu se dostaly nové problémy a úkoly, jež se mnohem těsněji a konkrétněji týkaly potřeb národního života. Rakouský militarismus a policejní persekuce, jež byla v Praze v době války nastolena, vyvolaly brzy vlny odboje a protestů proti válce a proti rakousko-uherské nadvládě. Zatýkáni, procesy s českými politiky, novináři a popravu českých vojáků měly za následek vytváření odbojné atmosféry, která byla živena i stále určitějšími a častějšími zprávami o úspěších českých politiků v zahraničí a o nadějích na státní osamostatnění. V českém umění to mělo za následek vedle protiválečné tendence, censurou ovšem všemožně potlačované, především všeobecný příklon ke všemu, co bylo v naší

¹³⁹ Podle sdělení skladatele.

¹⁴⁰ Došlo k ní u příležitosti zveřejnění Vycpálkovy kritiky o *Novákově opeře Karlštejn* (v Lumíru XLV, 90). Vycpálek vyzvedl velmi vysoko hudební kvality této opery, krásu jejích motivů, bohatství polyfonie a skvělou instrumentaci, vrhl však velmi kritický pohled na zpěvní projev postav opery, který shledal stereotypním a chudým citovou notou. Vytkl *Novákovi*, že zde nevytvořil lidské typy, jaké jsou individualisovaným a charakteristickým zpěvním projevem vytvářeny v každém mistrovském operním díle, ale jen schematické postavy, jež nepřerůstají charakteristiku danou v libretu. *Vítězslava Nováka* se tento odsudek velmi hluboce osobně dotkl. Vzpomínal pak na tuto záležitost velmi trpce ještě na konci života, když psal druhý díl svých pamětí a věnoval jí zde několik stran (NOVÁK, V. *O sobě a o jiných*. Praha : Editio Supraphon, 1970 (I. díl druhé, II. díl první vydání), str. 218–220. Pojal podezření, že mu Ladislav Vycpálek chce touto kritikouškodit, a rázně skoncoval své hluboké přátelství s ním.

kultuře skutečně národní, velké a pokrokové. Válečná doba byla jednoznačnou prověrkou, v níž se jasně ukázalo, co z odkazu našeho národního umění je živé a skutečně lidové. To se pak také stalo východiskem nové, aktuálně zaměřené soudobé tvorby. Převratné válečné dění mělo na citlivou a vnímavou osobnost Ladislava Vycpálka značný vliv. Obě tyto základní tendence českého umění, protiválečná i bojově vlastenecká, se záhy projeví v jeho teoretických názorech i tvorbě. Skladatel nyní pozorně naslouchá tepu soudobého života a na základě nových životních potřeb národa prohlubuje a mění svůj poměr k tradici české hudby a celé národní kultury.

Nová společenská situace, kterou přinesla první světová válka, zásadně poznamenala české veřejné vědomí: posílila a aktualizovala vlastenecké cítění i protirakouské postoje, oživila touhu po samostatném státu. Tím vším žil Ladislav Vycpálek velmi intenzivně a záhy se to projevilo i v jeho hudebně kritických postojích – tím spíš, jak se v tomto ideovém smyslu nápadně proměnila také repertoárová náplň pražského koncertního života. Tato proměna se výrazně projevila i v jeho skladatelské tvorbě.

Právě v aktuálních souvislostech za první světové války vzrůstá pro Ladislava Vycpálka význam **české a moravské lidové písňové kultury**. I v tomto směru, stejně jako ve vztahu ke všem ostatním složkám naší národní kultury, se nyní projevuje jeho vyhraněná a uvědomělé vlastenectví. Vzhledem k tomu, že jeho články o *lidové písni* jsou nejen projev kritika, ale především skladatele, zůstaly v textu mé monografie (viz pozn. 1, str. 94–111); proto je neprobírám zde.

Uvědoměle bojovným a vlastenecky zaměřeným tónem vyznívá již Vycpálkův článek o staré české vokální hudbě, o níž se rozepsal u příležitosti historického koncertu pořádaného Pražským Hlaholem k 500. výročí upálení Mistra Jana Husa roku 1915. Vycpálek ve svém referátu poukazuje na záslušnost tohoto koncertu, na kterém jsou živě provozovány hudební skladby z nejslavnějších období našich národních dějin – z doby husitské a bratrské. Objasňuje historické podmínky vzniku těchto písní a jejich vyhraněnou užitnost v době vzniku. Ukazuje na agitační a propagační charakter husitských písní a jejich bojový ráz. Nejdřív charakterizuje texty a teprve pak jejich hudební bohatství. Zde si skladatel zvláště všímá mohutného citového účinku a hloubky písně *Jezu Kriste, ščedry kněže*, které o mnoho let později použil v *Českém requiem* a v první chorálové fantasii ze *Vzhůru srdce*, i bojovnosti a strhující síly husitské písně *Ktož sú boží bojovníci*, jejíž výrazný názvuk ocitoval brzy nato v mužském sboru *Boj nyníjší*.

Zmiňuje se dále o hudebních krásách písní bratrského období, ale všímá si, že neměly ve své době tak široký společenský dosah, jako písně husitské.¹⁴¹ V závěru referátu vyzvedá aktuálnost těchto písní a význam husitské tradice pro současný boj národa.¹⁴²

¹⁴¹ Hudební revue VIII, 242, červen 1915.

¹⁴² *Písně druhého oddílu (bratrské) zaujaly tedy nás jako hudebníky, písně prvního oddílu zaujaly nás nejen hudebně, ale i národně a lidsky.* (tamtéž)

S podobným nadšením vítá skladatel i provedení prvních českých duchovních písní *Hospodine pomiluj ny* a *Svatý Václave* na koncertě Hlaholu v květnu 1917.¹⁴³

České hudby 18. a počátku 19. století se Ladislav Vycpálek dotýká u příležitosti historického koncertu České filharmonie 1. ledna 1917, na němž byla provedena **Jana Václava Stamice** *Symfonie D-dur*, **Jana Ladislava Dusíka** *Koncert pro klavír Es-dur* a **Jana Václava Kalivody** *Symfonie č. 5*.¹⁴⁴ Rozepisuje se zejména o *Stamicovi*. Připomíná *Riemannův* objev priority novodobé sonátové formy u tohoto skladatele a jeho český původ. Pozastavuje se nad tím, že ještě nikdo z českých hudebních vědců otázku českého původu a vlivu českého prostředí na *Stamicovu* tvorbu neprozkoumal a prohlašuje tuto práci za jeden z nejdůležitějších úkolů české hudební historiografie. *Symfonii* klade jako hudební skladbu velmi vysoko. Všimá si jadrnosti témat a plynulosti formy tohoto díla. Zvláště se zastavuje u tria menuetu, jehož melodie mu upomíná na typ stoupavého nápěvu, objevujícího se od prvních počátků naší hudby a použitého pak i *Bedřichem Smetanou* v poutní písní v *Tajemství*. *Dusíkův* koncert oceňuje jako stylově čistý, ale nenalézá v něm osobitější zabarvení. *Kalivodovu* symfonii pak označuje za skladbu zcela konvenční, prodchnutou tónem měšťácké romantiky hudby z poloviny minulého století.

Ze starších současníků *Bedřicha Smetany* věnoval Vycpálek ve svých referátech jen episodicky pozornost **Pavlu Křížkovskému**. U příležitosti koncertu Pěveckého sdružení moravských učitelů 29. 12. 1917 v Obecním domě¹⁴⁵ se rozepisuje o jeho sborovém díle, jež hodnotí velmi vysoko. Zdůrazňuje *Křížkovského* zakladatelský význam pro českou sborovou tvorbu. Všimá si lidovosti skladatelových sborů a srovnává je se sbory *Smetanovými*, aby pak oba mistry prohlásil za slavné koryfeje našich skladeb tohoto druhu. *Křížkovského* způsob upravování lidových písní se v této době stal rovněž Vycpálkovým východiskem při tvorbě vlastních sborových úprav.

V letech první světové války se u Ladislava Vycpálka hlásí nový vroucí a nadšený příklon k dílu **Bedřicha Smetany**. Skladatel záhy dochází k ocenění nového celonárodního významu díla tohoto mistra, jež se právě za války znovu prověřuje jako nejideovější, nejpokrokovější a nejaktuálnější z celé naší národní kultury. Hned na počátku roku 1915, kdy začíná znovu vycházet *Hudební revue*, píše nadšený referát o koncertě Pražského Hlaholu ze sborových skladeb *Bedřicha Smetany*.¹⁴⁶ Připomíná význam *Smetanovy* sborové tvorby pro vývoj tohoto žánru v české hudbě a její stálou živost a aktuálnost. Dále charakterizuje jednotlivé sbory a poukazuje na jejich různotvárnost a výrazové bohatství.

¹⁴³ *K našemu sluchu živě zaléhaly zvuky nejslavnější epochy našich dějin, zvuky, které nám zněly přes vzdálenost několika staletí ku podivu známě, bratrsky mužně, sestersky vroucně, zvuky, ve kterých jsme pojednou poznávali sebe, a nejen to, poznávali jsme sebe, jací jsme byli, když nás vedla veliká myšlenka, z nás – jen z nás – roslá a námi – jen námi – realizovaná. Veliká doba z oněch zpěvů plynula před našima očima, doba víry a síly. Slavně bylo při tom v duši, leč i teskně.* *Hudební revue* X, 378 (červen 1917).

¹⁴⁴ *Hudební revue* X, 190, leden 1917.

¹⁴⁵ *Hudební revue* XI, 166, leden 1918.

¹⁴⁶ *Hudební revue* VIII, 109.

Zmíněné zintenzívnění poměru Ladislava Vycpálka k tvorbě a ideovému odkazu *Bedřicha Smetany* za první světové války je výrazně patrné ve všech jeho referátech o mistrovských skladbách z té doby: o kantátě *Česká píseň*,¹⁴⁷ další – snad jakoby opravné – kritice na *České tance*,¹⁴⁸ *Pražský karneval*,¹⁴⁹ sbory,¹⁵⁰ *Večerní písně*¹⁵¹ a na dua *Z domoviny*.¹⁵²

Zvláštní pozornost se stupňovaným výrazem nadšené adorace vyznává v jeho referátech o slavnostních válečných provedeních cyklu *Má vlast*.¹⁵³

Poukazuje tu zejména na politický a vlastenecký význam hudby i vůbec působení osobnosti *Bedřicha Smetany* a zdůrazňuje pravý smysl národních tradic, které jeho přínos spolutoří. Snad nejvýraznější je, a v tomto smyslu vyznává přímo vizionářsky, jeho vroucí smetanovské vyznání v referátu o pražských slavnostech na jeho počest v létě 1917.¹⁵⁴

Ladislav Vycpálek si byl vědom i širších národních a kulturních souvislostí *Smetanova* odkazu. Nejednou srovnával skladatele i s umělci ostatních oborů. *Smetanu, Jana Nerudu a Mikoláše Alše* označil za proroky nového času, svobody českého národa.¹⁵⁵

¹⁴⁷ Hudební revue VIII, 108 a X, 378.

¹⁴⁸ Lumír XLV, 381.

¹⁴⁹ Hudební revue IX, 38.

¹⁵⁰ Hudební revue VIII, 108 a Lumír XLVI, 478.

¹⁵¹ Hudební revue VIII, 108.

¹⁵² Hudební revue IX, 28.

¹⁵³ Hudební revue IX, 141, X, 96, X, 190, Lumír XLVII, 335.

¹⁵⁴ *Slavnosti Smetanovské měly letos širší základnu a skvělejší průběh než kdy jindy. Kdo prožíval poslední tři léta s poctivým srdcem a čistou duší, nepodiví se tomu, neboť seznal následující: Od počátku války jsme svědky vždy naléhavějšího předpokladu Smetanova; geniální skladatel a tvůrce národní hudby změnil se takřka před našima očima v mohutného proroka lidu českého a v laskavého otce národa. Od počátku války změnil se i náš poměr k němu; úcta k velikánu přerodila se v lásku dítěte k otci, jenž nám – malomyslným – hodil z věku do věku mocnou kotvu důvěry v naši budoucnost, a podav nám ruku, povzbudil nás, abychom duchem neklesali, ale doufali, milovali a pevně věřili jako on. A dnes cítíme, že také on to byl, jenž dávno před námi hrdě a zase až dojemně pronesl do světa náš český program, leč ne slovem, třebaš i sebebádnějším, nikoli, nýbrž uměleckým dílem, nejkrásnějším a nejudnější, jaké se u nás napsalo, *Mou vlasti*. To dobře pocítujeme. Rok co rok se tedy vyrovnáváme vděčně s jeho dílem, které nás nasycuje jako chléb vezdejší a září jako hranice v temnotách; rok co rok jdeme v květnu do svatyně jeho osmi zpěvoher, abychom viděli sebe, českou duši minulosti i přítomnosti; rok co rok toužíme vyslechnouti jeho komorní zpověď, jež nám tak jasně a mateřsky praví, že není vykoupení bez utrpení. Vidíme dobře, že Smetana jest naším buditelem, jedním z těch, kteří pomáhali a pomáhají ubitý národ křísiti. Snad jest buditelem časové poslední; kdož to ví? Silou a naléhavostí jest však jedním z prvních, neboť jeho hlas zvučí nejkovověji, jeho řeč hovoří nejvroucněji, jeho slova promlouvají nejpřesvědčivěji. Je div, že ho milujeme vždy oddaněji, je div, že jeho díla se nám proměnila v modlitbu, kterou lze úpěti, v píseň, kterou lze jásati, v hymnus, kterým lze blahoslavit? Jeho duch nás provází věrně a stále; jeho dílo nás vede a také vyvede z bludiště doby, a to dobře víme: co nám zazní, až budeme vítati nový čas? Bude to jen jeho dílo, neboť v uměleckém odkaze *Bedřicha Smetany* jest nejen přítomnost, ale i budoucnost našeho národa. Slovo *Palackého*, verš *Nerudův*, *linie Alšova* a *melodie Smetanova*, toť předrahé drahokamy naší duchovní koruny svatováclavské, na níž právě klenot poslední, *Smetanův*, důvěru vštěpující, život posilující a slávu slibující, září nejčistěji. (Lumír XLV, 381–382, 12. července 1917.)*

¹⁵⁵ S tímto uvědoměle vlasteneckým postojem k národní kulturní tradici souvisí i Vycpálkův vztah k dílu *Mikoláše Alše*. Skladatel *Alše* osobně nepoznal. Pohyboval se sice často v místech, kde *Alš* dožíval svá

Ve válečné době se u Vycpálka ohlašuje opět i onen vysoce morální postoj ke *Smetanovu* dílu, který projevil již ve svých prvních referátech o jeho skladbách. Stalo se tak u příležitosti vydání houslových duetů *Z domoviny* ve vídeňské Universal Edition.¹⁵⁶ Zjišťuje, že toto vydání, jež revidoval *František Ondříček*, je jen přetiskem úpravy německého houslisty *Hanse Sitta* z roku 1892, která znásilňuje Smetanův originál. Tuto neodpovědnost pak podrobuje ostré a pádné kritice.

V jednom ze svých referátů se zastavuje i nad problémem popularizace *Smetanova* díla. Stalo se tak u příležitosti vydání knihy *Jaroslava Hlouška o Bedřichu Smetanovi*, určené mládeži, která vyšla roku 1917.¹⁵⁷ Vytýká autorovi této knihy chyby, jichž se dopustil v osvětlování *Smetanova* poměru k *Wagnerovi* aj. Jejich přesný výklad svědčí o skladatelově informovanosti a názorové vyspělosti v této době. V podstatě však knihu hodnotí vysoce kladně a poukazuje na její velký popularizační význam. Oceňuje její celkovou koncepci, která se mu jeví důležitější, než chyby v jednotlivostech. Pozoruhodné je na tomto referátu i to, jak si všímá vztahu mezi *Janem Nerudou* a *Bedřichem Smetanou*. Cituje podle *Hlouškovy* knihy celou pasáž z *Nerudova* líčení hlubokého dojmu, kterým naň zapůsobilo první provedení *Dalibora*. Již zde nalézáme u Vycpálka *Nerudovsko-Smetanovské* souznění, jímž vyjadřuje o rok později nejpokrokovější národně osvobozené ideje ve svých revolučních sborech na slova *Jana Nerudy* op. 15.

Tento vzestupný vývoj Vycpálkova názoru na dílo *Bedřicha Smetany* je pak obzvláště patrný v jeho referátech o cyklu symfonických básní *Má vlast*, každoročně prováděném na filharmonických koncertech. Je příznačné, jak si právě ve válečném roce 1916 všímá národnosti, českosti tohoto Smetanova díla¹⁵⁸ a jeho perspektivnosti, velikého vidění budoucnosti. S velkým důrazem se staví proti upravování *Mé vlasti*, kterého se dopustil dirigent *Vilém Zemánek*.¹⁵⁹ Zdůrazňuje znovu a znovu její celonárodní význam a morální odpovědnost, s níž musí přistupovat interpreti k tlumočení *Smetanovy Mé vlasti* národu.

poslední léta, seznámil se později i s *Alšovou* rodinou, s jeho ženou, dcerou a zetěm, s umělcem se však sám nikdy nesetkal. Jeho živý zájem o *Alšovo* dílo počíná až několik let po mistrově smrti ve válečném období. Již od prvního roku války upozorňuje na *Alšovy* kresby, když chce ukázat na nejzdravější kořeny národnosti a lidovosti v našem umění (např. v referátu o *symfonických básních Antonína Dvořáka* v *Hudební revui* VIII, 109, březen 1915). Roku 1917 si v souvislosti se snahou obklopovat se nejlepším českým uměním začíná u J. Otty na Karlově náměstí kupovat originály *Alšových* obrázků, jichž pak během dalších let nashromáždil spolu s veškerou alšovskou literaturou třicet šest. Těchto *Alšových* kreseb pak použil ke grafické výzdobě titulních listů svých skladeb, jimiž se i sám hlásí k tradicím našeho národního a lidového umění.

¹⁵⁶ *Hudební revue* IX, 28-30.

¹⁵⁷ *Hudební revue* X, 318.

¹⁵⁸ *Je to dílo zázračné, ryze hudební, ale při tom – a to je hlavní věc – tak plně naše, tak nevyslovitelně české, že je v celé jeho síle, kráse a hloubce snad nikdo jiný zcela nepochopí, leč pravý Čech.* (*Hudební revue* IX, 142–143).

¹⁵⁹ *Hudební revue* X, 97.

Ideovost a celonárodní význam cyklu zdůrazňuje ve svých referátech vždy z nové stránky pak až do konce činnosti v Lumíru. Ještě v roce 1919 zdůrazňuje, jak *Otakar Ostrčil* vyzvedá a zdůrazňuje ideové kořeny díla.¹⁶⁰

Vycpálekův bezvýhradný příklon k *Bedřichu Smetanovi* jako představiteli nejlepších národních tradic je patrný právě tam, kde dříve, poplatný své stranické zaujatosti, *Smetanu* podcenil: v názoru na *České tance*. Referuje o nich v únoru 1917 u příležitosti klavírního koncertu *Václava Štěpána*, na kterém byly souborně provedeny. Vyzdvihuje opět jejich celonárodní význam, češství, pro které jsou unikátním dílem celé naší klavírní literatury.¹⁶¹

Právě tak se dotýká Smetanovy operní tvorby, když referuje o *Dvořákově Šelmovi sedlákově*. Vyzvedá skladatelovo velké hudební mistrovství, ale vzápětí prohlašuje, že *Smetanovy* opery jsou nesrovnatelně vyššími a ideovějšími hodnotami. V referátu o pohostinských hráčích Emy Destinové na scéně Národního divadla pak označuje *Smetanovy* opery přímo za nejvyšší a nejkrásnější umění, jež zná.¹⁶² *Smetanovo* dílo se stává Ladislavu Vycpálkovi i měřítkem pro veškerou ostatní hudební tvorbu. Stejně jako ukazuje na vzor *Smetanův*, píše-li o dílech klavírních, symfonických nebo operních, uvádí za vzor i *Smetanovo* dílo sborové, když se rozepisuje o problémech soudobé sborové tvorby.¹⁶³

Nejvyšším a nejkrásnějším projevem Vycpálkova vyznání obdivu k umění a osobnosti *Bedřicha Smetany* je jeho článek „Slavnosti Smetanovské“, psaný u příležitosti Smetanových oslav a výstavy v roce 1917.¹⁶⁴

Do jisté míry se ve válečném období proměnil i Vycpálekův poměr k dílu *Antonína Dvořáka*. Ten pro něj zůstává i nadále největším vzorem čisté a bezprostřední muzikálnosti, zdravého hudebního citu a neselhávajícího mistrovství; nikdy to neopomene ve *Dvořákových* skladbách zdůraznit. Tak se obdivuje dokonalosti stavby a vzestupné vývojové linii

¹⁶⁰ Lumír XLVII, 335, 5. XI. 1919.

¹⁶¹ *Na Českých tancích Smetanových bylo pak patrné, jak Štěpán znovu a znovu dobývá toho, co jest snad nejtěžší v umění jak ztělesniti, tak i reproduktivně podati: tep národního srdce. Smetanovy České tance jsou napojeny češtvím právě tak, jako jeho Má vlast nebo Libuše. A stejně velikým uměním jest rozehrání zvucně tento český rytmus, ať již v tanečním kroku tanců, či v nadšeném vzletu vlasti, nebo v patetickém gestu Libuše.* (Lumír XLV, 192, 23. II. 1917).

¹⁶² *Dvořáková opera, ať hudebně sebekrásnější, znamená vždy cosi šťastně samo sebou nalezeného, znamená květné, ba až velkokvěté zhudebnění těch lidí a lidiček, jaké právě a jak právě je skladateli libretista poskytl. Jeho hudba vyvažuje šťastně libreto, za ně však nejde; je tu zdravý instinkt, spojený s geniální hudebností. Smetana naproti tomu znamená mnohem více; znamená svatý řád krásy, citu a nadšení. Při vši zdánlivé instinktivnosti hudby jest u něho formálně vše do detailu rozvrženo a založeno; každá osoba do samé prapodstaty proniknuta a pomocí hudby znova a samostatně vybudována; a za tím vším cítíte dech svatého nadšení k lidu a národu, toho nadšení, které hrdiny k bohům povzneslo, které však i komedianta oslavilo a kottavého na srdci přihřálo. – Dvořák znamená velikost čisté hudby, Smetana velikost umělecké i lidské čistoty.* (Lumír XLVI, 333, 1. června 1918)

¹⁶³ Lumír XLVI, 142–143, 31. I. 1918.

¹⁶⁴ Lumír XLV, 381–382, 12. července 1917, viz výše pozn. 154.

Dvořákových instrumentálních koncertů,¹⁶⁵ neuhasínající hudebnosti a překvapující stavební jistotě jeho prvních symfonií,¹⁶⁶ zpěvnosti a obsažnosti *Biblických písní*,¹⁶⁷ čistotě technické práce a svěžesti *Smyčcové serenády E-dur*,¹⁶⁸ formálnímu mistrovství *Symfonických variací* op. 78¹⁶⁹ a dalším přednostem jeho ostatních skladeb.¹⁷⁰

Pro toto období Vycpálkova vývoje je i příznačné, jak si všímá jednoduchosti *Dvořákových* výrazových prostředků a velikého účinku, kterého je jimi dosahováno. Nyní přistupuje k jeho dílu i s jinými požadavky a hledisky. Proniká pod povrch pouhého hudebního účinku jeho skladeb a snaží se dobrat se i jejich ideového základu. A tu začíná již zřetelně a jasně postihovat, v čem tkví rozdíl mezi ideovostí *Smetanovou* a *Dvořákovou*. Nejpatrněji je toto stanovisko formulováno ve Vycpálkových referátech o *Dvořákových* symfonických básních.¹⁷¹ Není náhodou, že se mu právě při této příležitosti vncuje srovnání se *Smetanovou* *Mou vlastí*. Vycpálek shledává, oč stojí *Má vlast* ideově výše a rozlišuje mezi skutečnou dramatickostí tohoto cyklu a pouhou epickou dramatickostí symfonických básní *Antonína Dvořáka*. Současně však správně postihuje, že nelze dost dobře tato díla srovnávat ze stanoviska týchž hledisek a požadavků. Nalézá vysvětlení jejich rozdílu již ve vlastní *Dvořákově* a *Smetanově* přirozenosti, v rozdílu jejich muzikálních typů. Dovejde však postihnout i lidovost a národnost *Dvořákových* symfonických básní¹⁷² a na jejím základě je kladně ocenit a určit jejich místo v české hudební kultuře.

Tento rozdíl pak Vycpálek charakterizoval i v případě *Smetanových* a *Dvořákových* oper, jak jsme se o tom už zmínili. Nezapomíná přitom na klad *Dvořákovy* hudební bezprostřednosti a na bohatství hudebních myšlenek, jež činí jeho díla stále živými.¹⁷³ Plně oceňuje dílo Antonína Dvořáka – symfonika a spontánně citícího hudebníka, obdivuje se národnosti a demokratičnosti jeho hudby, dovede však i taktně a nepovyššeně zaujmout kritické stanovisko k nedostatkům *Antonína Dvořáka* – dramatika.

K výrazné proměně došlo ve válečném období i ve Vycpálkově poměru k dílu **Zdeňka Fibicha**. Fibich byl jedním ze skladatelů, k nimž Vycpálek, do značné míry pod vlivem názorů *Vítězslava Nováka* a stranické příslušnosti k Hudební revui, před válkou zaujímal takřka jednoznačně negativní stanovisko. Změna Vycpálkova poměru k *Fibichovu* dílu pak

¹⁶⁵ Hudební revue X, 96, listopad 1916.

¹⁶⁶ Hudební revue XI, 77, listopad 1917.

¹⁶⁷ Hudební revue IX, 141, leden 1916.

¹⁶⁸ Hudební revue IX, 95, prosinec 1915.

¹⁶⁹ tamtéž

¹⁷⁰ Ve zmíněných již referátech o *Symfonii G-dur*, *Symfonických variacích* a jinde.

¹⁷¹ Hudební revue VIII, 108, březen 1915; Hudební revue X, 324, duben–květen 1917.

¹⁷² *Něco neskonale dobrého a laskavého proudí z těchto symfonických básní, něco, co například dobře známe z Alšových obrázků na národní písně, něco, co jest nedefinovatelné a přece tak nám blízké, protože typicky české.* (Hudební revue VIII, 109, březen 1915)

¹⁷³ Obdobné vyspělé stanovisko zastává Vycpálek i v článku o *Dimitriji*. (Lumír XLVI, 191, březen 1918)

do značné míry přímo koresponduje se snahou o osobní názorovou samostatnost a likvidaci nepřátelství mezi skupinami kolem Hudební revue a Smetany. Neznamená to snad, že by během války upustil od kritického pohledu na *Fibichovo* dílo; z jeho referátů je však jasně patrné, jak čím dál, tím více nalézá s mnohem objektivnějším pohledem vedle negativních postřehů a odsudků jednotlivých *Fibichových* děl i slova uznání a pozitivních soudů.

O tom vypovídá už recenze knihy *Josefa Bartoše o Zdeňku Fibichovi z února 1915*.¹⁷⁴ Upozorňuje na rozdíl stanoviska k *Fibichovu* dílu u obou skupin, připouští však i jednostranně kladný a obdivný postoj *Bartošův* a oceňuje nejednu přednost jeho knihy. Nezatajuje rozdílný názor svůj a svých přátel na látku v této knize podávané, ale připomíná i nevhodnost zdůrazňovat ve válečné době rozdílnost názorů obou skupin českých hudebníků. Mnohem sympatičtější stanovisko k *Fibichově* tvorbě zaujímá v lednu 1916, když referuje o koncertě Hlaholu z jeho skladeb.¹⁷⁵ Ukazuje zde sice na užší společenské poslání a menší hudební cenu *Fibichových* sborů, než jaké měly sbory *Smetanovy*, ale dovede pochválit lepší *Fibichovy* skladby. Vysoce oceňuje kvality a svěží invenci jeho *Jarní romanca* a ukazuje na mistrovství jeho orchestrálních skladeb. Za nejvlastnější *Fibichův* obor prohlašuje hudbu dramaticky citěnou. Nadšeně se pak v květnu 1918 rozepisuje i o jeho *Symfonii F-dur*.¹⁷⁶ prohlašuje ji za skladbu velmi dobrou, svěží a invenčně bohatou.

Nezměněno však zůstává ve válečné době Vycpálkovo stanovisko k *Fibichovým* melodramům a k melodramatické hudbě vůbec. Vycpálek se k tomuto problému vrací ještě v březnu 1918 zvláštním článkem, nazvaným *Poznámky k melodramatu*,¹⁷⁷ ve kterém znovu podrobně vysvětluje své stanovisko k tomuto žánru. Spatřuje v něm zejména nebezpečí neorganického spojení naturalního zvuku mluveného slova a zvukové stylizace hudebního projevu a nebezpečí nahodilosti hudební formy, jež může vzniknout podřízeností střídání příznačných motivů a spádu hudebního proudu obsahu mluveného slova. Kritizuje estetický omyl *Otakara Hostinského*, když povýšil hudební deklamaci a melodram nad ariózní zpěvný projev a odsuzuje *Fibichovu* praktickou aplikaci těchto teoretických závěrů. Tento svůj názor dokládá i nechtí samotného *Fibicha* ke kompozici melodramů v posledním tvůrčím období.

K dílu *Josefa Bohuslava Foerстера* zachovává Ladislav Vycpálek i ve válečném období značnou rezervu. K jeho skladbám se sice již nestaví s tak jednostrannou odmítavostí, jako v době předválečných polemik a bojů; dovede nyní i ocenit některá jeho díla. Rozepisuje se o moderní a působivé koncepci jeho *Stabat mater*,¹⁷⁸ o nové hudební řeči a půso-

¹⁷⁴ BARTOŠ, Josef. *Zdeňk Fibich*. Praha : Mánes, Zlatoroh, 1914, s. 22–23. (Hudební revue VIII, 72)

¹⁷⁵ Hudební revue IX, 141.

¹⁷⁶ Hudební revue XI, 354.

¹⁷⁷ Hudební revue XI, 221.

¹⁷⁸ Hudební revue X, 378, červen 1917.

bivosti sboru *Jarní noc* na slova *Otokara Březiny*,¹⁷⁹ pochvalně se zmiňuje o symfonické básni *Jaro a touha*,¹⁸⁰ o první větě *IV. symfonie*¹⁸¹ a o jiných skladbách. I nyní se však u něj setkáme se slovy odsuzující kritiky a někdy až ironického odmítání. Vycpálek takřka při každé příležitosti kritizuje jeho instrumentaci, nevyváženost formy větších skladebných celků, nestejnorodost a nevybíravost invence *Foersterových* skladeb, jíž se někdy dotýká až sarkasticky.¹⁸²

Největší odpor vyvolal u Vycpálka *Foersterův* cyklus *Drei Lieder aus der Kriegszeit*, který vydala ve válečném roce 1915 Universal Edition ve Vídni.¹⁸³ Podrobuje tyto skladby přísné kritice a shledává, že zde český skladatel reaguje na válečné události zhudebněním banálních německých veršů, a to ještě zcela ve smyslu rakousko-uherského patriotismu. Ostře vytýká i banalitu a invenční slabost hudebního ztvárnění těchto textů a ostře sarkastickým způsobem odsuzuje nemorálnost takového činu. Ukazuje na to, jak svým uměním reagovali na významné dobové události velcí hudební tvůrcové minulosti a jak se jimi nechali inspirovat k tvorbě děl největších a nesmrtelných. Tento pádný odsudek svědčí o Vycpálkově vědomí velké odpovědnosti tvůrčího umělce za války a o jeho vysoce morálním postoji k úkolům skladatele v této době, jehož výsledek nacházíme současně i v jeho tvorbě ve vyhraněné protiválečné koncepci cyklu úprav lidových písní *Vojna*.

Zcela osobitý a velmi zajímavý je Vycpálkův poměr k dílu **Leoše Janáčka**, které začalo do Prahy ve velkém pronikat až od pražské premiéry *Její pastorkyně* roku 1916. Vycpálek si musel k *Janáčkoví* – zcela odlišnému a přímo protipólnému tvůrčímu typu, než jakým byl on sám, velmi těžko hledat cestu. Ve Vycpálkovi vzbudily první *Janáčkovy* skladby, které vyslechl, např. sbor *Sedmdesát tisíc*, velmi prudký odpor.¹⁸⁴ Když však poznal Janáčkovu dílo ve větší šíři, uznal nakonec přes četné výhrady k jeho pojmání literárních předloh a tvůrčímu pojetí jeho skladeb oprávněnost *Janáčkovy* stylu a jeho genialitu. Oceňuje plně jeho živelnou povahu a žhavý poměr k člověku; vyzdvihuje zejména Janáčkovu živé dramatické citění. Nadšeně vítá pražské provedení *Věčného evangelia*,¹⁸⁵ i když mu vytýká, jako všem *Janáčkovým* skladbám, že není dopracováno. Nazývá je geniální skizzou.

Dílu **Leoše Janáčka** pak dává přednost i ve srovnání *Její pastorkyně* a *Foersterovy Evy*, oper na náměty realistických dramát z vesnického života od *Gabriely Preissové*.¹⁸⁶ Oceňu-

¹⁷⁹ tamtéž

¹⁸⁰ Hudební revue X, 229, únor 1917.

¹⁸¹ Hudební revue VIII, 144, duben 1915.

¹⁸² Např.: *Ve Foersterově Houslovém koncertu, jehož první věta se vyznačuje podivnou aforemností a druhá tím, že užívá pro vážný projev i baletní hudby, vystoupil...* (Hudební revue IX, 39, říjen 1915)

¹⁸³ Hudební revue VII, 186, květen 1915.

¹⁸⁴ Hudební revue X, 231.

¹⁸⁵ tamtéž

¹⁸⁶ Lumír XLVI, 95, prosinec 1917.

je zejména stylovou čistotou, s níž *Janáček* dovedl vytvořit operu, ve které byla realistická tendence dramatu ještě umocněna.¹⁸⁷ S naprostým nadšením pro novost, přesvědčivost a obsažnost *Janáčkovy* hudebního projevu vítá Vycpálek i pražské provedení *Šumařova dítěte* v České filharmonii za řízení *Otakara Ostrčila*.¹⁸⁸

Vycpálek pohlíží i nyní s velkými sympatiemi na díla svého bývalého učitele **Vítězslava Nováka**. O jeho novinkách až do roku 1917 nereferuje. Vycpálkovy posudky se týkají skladeb, hraných za války na pražských koncertních pódiiích, jež však vznikly v *Novákově* předchozím tvůrčím období. Proto zde nemůžeme sledovat, jak se vyvíjelo jeho stanovisko k nejnovější *Novákově* soudobé tvorbě, počínaje *Svatebními košilemi*. Vycpálek přináší znovu a znovu nadšené referáty o *Novákově Bouři*,¹⁸⁹ jež byla i nyní každoročně prováděna na filharmonických koncertech. Podrobně si všímá i jeho ostatních velkých symfonických děl. Rozepisuje se o ideových kořenech a dokonalosti jejich hudebního vyjádření v symfonické básni *V Tatrách*,¹⁹⁰ o vývojovém postavení *Písně o věčné touze*¹⁹¹ jako první v *Novákových* velkých symfonických skladeb a o klíčovém významu výrazových prostředků *Tomana a lesní panny*¹⁹² pro další *Novákovu* tvorbu. Ukazuje na cenné zhudebnění lidových textů v *Baladách na slova lidové poesie* op. 18 a 23¹⁹³ a nadšeně vítá i nová provedení *Novákových* starších a ne tak často hraných děl: *Klavírního koncertu*¹⁹⁴ a *Godívy*.¹⁹⁵

Vycpálkův poměr k dílu **Josefa Suka** zůstává ve válečných letech nezměněn. Hned ve svém prvním válečném referátu o filharmonických koncertech píše o prvním provedení orchestrálního znění *Meditace na staročeský chorál Svatý Václave*.¹⁹⁶ Všimá si aktuality této skladby a zdůrazňuje její individuální a subjektivní charakter. Rozpoznává, že zachycuje jen cítění jednotlivců a nikoliv všechny city, úzkosti a naděje národa jako celku.

Ve svých referátech se dvakrát vrací ke scénické hudbě z *Radúze a Mahuleny*,¹⁹⁷ jež na něj zapůsobila mocným dojmem a již ukazuje jako vzor dobré a skutečně tematicky vystavěné melodramatické hudby. Nadšeně vyznívají i jeho referáty o *Sukově Fantasii pro housle a orchestr* v podání *Karla Hoffmanna*,¹⁹⁸ o *Fantastickém scherzu*, jež ne právě

¹⁸⁷ *Projev lásky, smutku i vášně hnán až do zámezí, rytmus života byl žhavým rytmem hudby podškrtnut.* (tamtéž)

¹⁸⁸ Lumír XLVI, 95, prosinec 1917.

¹⁸⁹ Hudební revue VIII, 108; IX, 141; X, 267.

¹⁹⁰ Hudební revue IX, 142.

¹⁹¹ Hudební revue VIII, 109.

¹⁹² Hudební revue IX, 219.

¹⁹³ Hudební revue X, 232.

¹⁹⁴ Hudební revue IX, 97.

¹⁹⁵ Hudební revue X, 144, 1916.

¹⁹⁶ Hudební revue VIII, 36, 1915.

¹⁹⁷ Hudební revue IX, 38, říjen 1915; XI, 252, březen 1918.

¹⁹⁸ Hudební revue IX, 260, duben 1916.

nejlépe řídil 15. října 1916 v České filharmonii *Richard Strauss*,¹⁹⁹ a o klavírním cyklu *Životem a snem*, který na svém koncertě provedl *Václav Štěpán*.²⁰⁰

Největší pozornost věnoval Vycpálek válečnému provedení *Asraela*.²⁰¹ Připomíná zde znovu popud, ze kterého dílo vzniklo. Upozorňuje na jeho subjektivní ladění, ale i na všeobecnou sdělnost a na výrazovou sílu, s níž se *Sukova* hudba dotýká nitra posluchače. Z referátu je patrné, jak citlivě vnímal *Sukovu* hudbu a jak blízko měl svým založením k jeho niternému světu, což se projevilo i v pevném osobním přátelství obou skladatelů.

Se sympatiemi vítá Ladislav Vycpálek za války i provádění a vydávání skladeb **Ota-kara Ostrčila**. Podrobně se rozepisuje o jeho zpracování balady *Osiřelo dítě*,²⁰² kterou krátce předtím sám upravoval v prokomponovaném hudebním proudu pro smíšený sbor. Zastavuje se napřed u problematiky umělého zhudebnění lidových slov a upozorňuje na nebezpečí, které s sebou takový postup nese.²⁰³ Ve vlastní stati o *Ostrčilově* skladbě pak dochází k závěru, že se skladatel všech těchto nebezpečí vyvaroval a vytvořil výstižnou a jímavou jednotně vystavěnou skladbu. Vycpálek oceňuje i zdařilé vystižení drobných kresebných jednotlivostí, jež nikde nepřerušují celkový tok a výstavbu skladby. Velmi si váží i *Ostrčilovy Symfonie A-dur*²⁰⁴ pro její svěžest, radostný výraz a jistotu stavby. V recenzi tiskového vydání *Ostrčilových Tří písní* v Umělecké besedě²⁰⁵ je označuje jako písňové improvizace. Poukazuje na jejich předvzor v díle *Gustava Mahlera* a uzavírá, že ač tyto písně neodpovídají jeho představě o moderní písňové kompozici, jsou přece dílem nanejvýš pozoruhodným.

Sleduje i tvůrčí vývoj a skladby svých současníků a mladších skladatelů. Sympaticky se vyslovuje o orchestrálních skladbách **Jaroslava Křičky** *Idylické scherzo*²⁰⁶ a *Modrý pták*²⁰⁷ a nadšeně se rozepisuje o jeho písňovém cyklu *Tři bajky*.²⁰⁸ Ukazuje zejména na jeho vyspělé charakterizační umění a na svěžest a vtípnost, která vyzařuje z těchto písní.

O svém příteli a kolegovi od **Nováka** **Václavu Štěpánovi** referuje jednak jako o výkonném umělci, jednak jako o skladateli. *Štěpánova* klavírního umění si Vycpálek všímá zejména u příležitosti samostatného koncertu, na němž hrál *Smetanovy České tance*, *Novákovu*

¹⁹⁹ Hudební revue X, 98, listopad 1916.

²⁰⁰ Lumír XLV, 191, 1917.

²⁰¹ Hudební revue X, 266, březen 1917.

²⁰² Hudební revue IX, 98, prosinec 1915.

²⁰³ *Jest otázka, snese-li lidově citěná báseň amputaci hudební součástky, se kterou již zcela srostla, a na druhé straně poslouží-li prostému, neumělému textu nová, umělá hudba.* (tamtéž)

²⁰⁴ Hudební revue X, 143, prosinec 1916.

²⁰⁵ Hudební revue XI, 110, prosinec 1917.

²⁰⁶ Hudební revue IX, 97, prosinec 1915.

²⁰⁷ Hudební revue X, 191, leden 1917.

²⁰⁸ Hudební revue XI, 110, prosinec 1917.

*Sonatu eroiku a Sukův cyklus Životem a snem.*²⁰⁹ Vysoce hodnotí klavírní techniku i jeho pojetí a schopnost ideové pregnance hraných skladeb. Ze *Štěpánových* skladeb z mládí píše o melodramu *Odříkání*,²¹⁰ komponovaném na Zeyerovu romanci, který považuje za zdravě citěnou prvotinu. Ze současné *Štěpánovy* tvorby se rozepisuje o klavírním kvintetu *První jara* a o klavírní fantazii *Tesklivé sny*.²¹¹ Vyzdvihuje dokonalou stavbu těch skladeb a jejich básnivou tendenci, s níž skladatel vystihuje duševní stavy přerodu jinocha v muže.

Z tvorby **Jaroslava Jeremiáše** se Vycpálek rozepisuje o písních *Nálada a Úsměv života* na slova *Otokara Březiny*.²¹² Velice si váží skladatelova výběru *Březinových* básní i jeho velkého talentu; na těchto písních mu však vadí dekorativnost, jež se podle něj nesrovnává s obsahem *Březinových* veršů.

Velmi sympaticky pohlíží i na další skladby **Otokara Jeremiáše**. Jako slibnou komorní novinku vítá jeho *Kvintet*,²¹³ i když některým místům z něj vytýká freskovitou manýru. *Jeremiášovu II. symfonii*²¹⁴ vítá jako hluboce působící vážné Credo, v němž se přehodnotil smysl skladatelova předchozího tvůrčího období. S potěšením vítá i *Jeremiášův* melodram *Romance o Karlu IV.*²¹⁵ na slova *Jana Nerudy*. Poukazuje na jeho uvědomělé navazování na hudební díkci *Bedřicha Smetany*.

Vycpálek nadšeně vítá premiéru *Houslové sonáty Boleslava Vomáčky*.²¹⁶ Všimá si zejména jasnosti témat této skladby a dokonalosti jejich zpracování a rozředení ve stovebné koncisi a hluboce obsažné celky. Sympaticky vítá ve svých referátech i další novinky mladých českých skladatelů, *Kvartet*²¹⁷ a *Symfonii c-moll*²¹⁸ **Karla Boleslava Jiráka** a *Kvartet c-moll Viléma Petrželky*.²¹⁹ Rovněž zde je patrné, jak se pro něj v této době stává národnost nepostradatelným hodnotícím kritériem. Uznává kvality *Jirákovy symfonie*, ale vytýká jí jakýsi mezinárodní projev, přimykající se k *Mahlerovu* vzoru, v němž nelze vyslouchat tlukot vlastního českého srdce.

V referátech v *Hudební revui* a v *Lumíru* se Vycpálek dotýká i soudobé podřadné tvorby a skladeb eklektiků, které jsou v té době provozovány. Taktně a nepovyššeně referuje o symfonickém obrázku **Emanuela Chvály** *O posvícení*.²²⁰ Upozorňuje zejména na lepší

²⁰⁹ Lumír XLV, 191.

²¹⁰ Hudební revue XI, 252, březen 1918.

²¹¹ Lumír XLVI, 45.

²¹² Hudební revue IX, 219, březen 1916.

²¹³ Lumír XLVI, 46.

²¹⁴ Lumír XLVI, 47.

²¹⁵ Lumír XLVI, 238.

²¹⁶ Lumír XLVI, 332.

²¹⁷ Lumír XLVI, 46.

²¹⁸ Lumír XLVI, 238.

²¹⁹ Lumír XLVI, 46.

²²⁰ Hudební revue X, 230, únor 1917.

stránky skladby: na líbeznost a ušlechtilost, jež z ní činí dobrou populární kompozici. Šířeji se pak Vycpálek rozepisuje o *Chválově* opeře *Záboj*,²²¹ provozované na jaře 1918 v Národním divadle. Uznává Chválovu poctivou práci, ale poukazuje na nedostatky jeho talentu, který se nedovedl přenést přes nevýhody libreta a vytvořit skutečně přesvědčivé a strhující dílo. Vycpálek oceňuje i dobré nástrojové cítění ve varhanních skladbách **Josefa Klíčky**,²²² poukazuje na klady *Klavírního koncertu Josefa Procházky*,²²³ i když se nemůže smířit s rozvleklostí jeho témat. Se stejným taktém referuje i o ostatních skladbách tohoto druhu. Snaží se postihnout především jejich kladné stránky, dává však vždy rovněž najevo, že nejde o kompozice mistrovské, ale právě jen průměrné nebo podprůměrné.

Z klasiků německé hudby je to stále především **Johann Sebastian Bach**, pro jehož dílo se dovede vždy znovu nadchnout a usilovně bojovat za jeho kvalitní provádění. Znovu a znovu zdůrazňuje klady a nevyčerpatelné bohatství *Bachovy* polyfonie a kritizuje chyby interpretačních přístupů, jež jsou důsledkem nedostatečného promyšlení struktur *Bachových* děl. Své názory podpírá výzkumy a svědectvím předních autorů *Bachovské* literatury, kterou dokonale ovládá a dovede uplatnit i v praktických požadavcích.²²⁴

Vycpálkův vytříbený cit pro sloh *Bachových* skladeb je patrný zejména tam, kde se detailně zastavuje u jednotlivých skladeb. Tak se rozepisuje například o *Kávové kantátě* na *Picanderův* text.²²⁵ Upozorňuje, že tato humorná kantáta je vlastně scénou z buffo opery a odhaluje, jak vytříbené tvary árií jejich postav jsou už předzory pozdějších typů v tomto operním žánru: Leporella, Zerlinky a dalších. Se stejným citlivým postřehem pro obsah skladeb a fantazií se zaposlouchává do Braniborských koncertů,²²⁶ varhanních skladeb²²⁷ a jiných *Bachových* děl. Dílo *J. S. Bacha* jako největšího polyfonika všech dob zůstává i nyní pro Ladislava Vycpálka jednou z největších opor minulosti – učebnicí i inspirací.

Z ostatních německých klasiků se vedle stále trvajících obdivu k *Mozartovi* a ostatním stupňuje zejména Vycpálkovo nadšení pro dílo **Ludwiga van Beethovena**. Hned svůj první referát v obnovené Hudební revui²²⁸ věnuje významu *Beethovenových* symfonií za války. Rozepisuje se o nové aktuálnosti těchto děl, protože právě ony byly ve velké době myšleny velice velkým člověkem. Tento nový význam *Beethovena* díla připomíná pak při každé nové příležitosti. S *Beethovenovou IX. symfonií* proklamuje i naději na mír a vítězství všech, kdo posilovali uměním víru lidstva v lepší budoucnost.²²⁹

²²¹ Lumír XLVI, 238.

²²² Hudební revue IX, 142, leden 1916.

²²³ Hudební revue X, 143, prosinec 1916.

²²⁴ Hudební revue IX, 95, prosinec 1915.

²²⁵ Hudební revue X, 230, únor 1917.

²²⁶ Hudební revue IX, 95, prosinec 1915.

²²⁷ Hudební revue X, 235, únor 1917.

²²⁸ Hudební revue VIII, 36, leden 1915.

²²⁹ Hudební revue IX, 261, duben 1916.

Ladislav Vycpálek se sklání i před písňovým odkazem **Franze Schuberta**, který označuje za základ veškeré moderní německé písňové tvořivosti.²³⁰ Ukazuje, s jakou vynalézavostí dovedl *Schubert* ve svých písních umělecky přehodnocovat obsah básnických textů. Největší důraz klade na *Schubertův* nejvýznamnější vyjadřovací prostředek: na jeho novou melodiku. Se stejným zápalem se ohrazuje proti mechanickým retuším v *Schubertově Symfonii C-dur*,²³¹ již prohlašuje za nesmrtelnou i bez jakýchkoliv retuší.

U děl ostatních německých romantiků se i nyní zastavuje jen episodicky. Zaujala jej **Schumannova** hudba k Manfredu²³² svým lyrickým a ušlechtilým vyzněním a vzácně dobrou instrumentací. Zastavuje se nad dekorativností skladeb **Franze Liszta**²³³ i u problému provádění výňatků z dramatických skladeb **Richarda Wagnera**,²³⁴ jež považuje za nevhodné a zbytečné. Častěji se rozepisuje o dílech **Johannese Brahmsa**,²³⁵ jež jej zaujímají jak zpěvnou a vyspělou melodikou, tak dokonalou vyrovnaností stavby. S údivem se sklání před VII. symfonií **Antona Brucknera**,²³⁶ jejíž mohutnou stavbu přirovnává ke gotickým kvádrům, dále před Italskou serenádou **Hugo Wolfa**,²³⁷ již považuje za jednu z nejroztomilejších skladeb tohoto žánru vůbec.

Podrobněji se Vycpálek rozepisuje o skladbách německého kontrapunktika **Maxe Regera**. Hodnotí-li díla tohoto skladatele, stejně jako v předválečném období pečlivě rozlišuje, převládá-li ve skladbě jen technická dovednost, nebo je-li tvořena i s citem a plní-li svou estetickou funkci. Z tohoto stanoviska staví velmi vysoko *Regerovy Variace a fugu na Mozartovo téma op. 132*,²³⁸ dochází však k naprostému odsudku jeho *Klavírního koncertu*.²³⁹

S kritičtějším pohledem hodnotí nyní i skladby **Gustava Mahlera**. Znovu, podobně jako už před válkou, se sklání před klasickou vyrovnaností a novátorstvím jeho *Písně o zemi*,²⁴⁰ ale nemůže se smířit s invenční nevyrovnaností a trivialitou některých myšlenek jeho symfonií.²⁴¹ Vycpálek v *Mahlerovi* uznává geniálního hudebníka, ale vycítuje ve většině jeho skladeb rysy vnější dekorativnosti a triviality, jež mu zabraňují ctít v něm i geniálního umělce.

²³⁰ Hudební revue XI, 169, leden 1918.

²³¹ Hudební revue VIII, 189, květen 1915.

²³² tamtéž

²³³ Hudební revue VIII, 189, květen 1915; IX, 38, říjen 1915.

²³⁴ Hudební revue X, 324, duben 1917.

²³⁵ *Rhapsodie pro alt, mužský sbor a orchestr*, Hudební revue VIII, 190; *Houslový koncert*, Hudební revue IX, 259; *IV. symfonie*, Hudební revue IX, 333.

²³⁶ Hudební revue IX, 97, prosinec 1915.

²³⁷ Hudební revue IX, 98, prosinec 1915.

²³⁸ Hudební revue VIII, 144, duben 1915.

²³⁹ Hudební revue XI, 77, listopad 1917.

²⁴⁰ Hudební revue IX, 263, duben 1916.

²⁴¹ Hudební revue IX, 95, prosinec 1915.

Kritičtěji se dívá nyní i na díla **Richarda Strausse**, pečlivě rozlišuje mezi skladbami začátečníka, jako je *Houslový koncert a Burleska pro klavír a orchestr*,²⁴² a mezi díly zraleho mistra, např. symfonickou básní *Don Juan*.²⁴³

Podružný význam pro poznání Vycpálkových názorů v této době mají jeho posudky současně provozovaných skladeb méně významných německých skladatelů. Staví se k nim většinou odmítavě, odhaluje nezaujatě jejich nedostatky.

Díla francouzských skladatelů byla u nás pod vlivem válečných událostí provozována v mnohem menší míře než dříve. Vycpálek ve svých referátech neskrýval sympatie k tradicím a vynikajícím představitelům této hudební kultury, ale při tehdejších repertoárových poměrech měl málo příležitosti o ní psát.

Již Vycpálkův první válečný referát o díle **Hectora Berlioze**, o ouvertuře *Benvenuto Cellini*,²⁴⁴ přináší ostrou narážku na jednostrannost soudobého – rozumí se německého – repertoáru, od něhož se znatelně odráží ušlechtilost a verva *Berliozovy* hudby. Neméně nadšené články, mezi jejichž řádkami můžeme vyčíst Vycpálkovy sympatie k bojující Francii, píše i o *Berliozově Faustově prokletí*.²⁴⁵ Srovnává *Goetheovu* literární předlohu s *Berliozovým* zhudebněním jako vystižením francouzské národní povahy a shledává, oč bezprostředněji a životněji pojímá tuto látku francouzský skladatel, než německý spisovatel. Vřelá slova píše i o novém provedení *Harolda v Itálii*.²⁴⁶

Podobný bojovný a přímo protiněmecký tón nalézáme i ve Vycpálkově kritice *Psyché Césara Francka*.²⁴⁷ Nadšeně píše o jejím vyrovnaném a srdečně vřelém výrazu, který odráží mravní kvality jejího tvůrce. Tyto vlastnosti pak srovnává jako zcela protikladné k bombastičnosti skladeb *Richarda Wagnera* a *Gustava Mahlera*.

Soudobá francouzská hudba se u nás za války, kromě několika málo výjimek, se takřka nehrála. U několika příležitostí, např. při provedení *Paula Dukase Učně čaroděje*,²⁴⁸ připomíná se sympatiemi duchaplnost a vervu Francouzů. V proklamaci sympatie k francouzské národní kultuře vyznívá i Vycpálkův nekrolog **Clauda Debussyho** z jara 1918.²⁴⁹

Ještě méně lze sledovat vývoj Vycpálkových názorů na ruskou hudbu; ta u nás byla až do roku 1918 rovněž málo provozována. V několika stručných referátech se zastavuje nad krásou pohádkového světa *Šeherezády Nikolaje Andrejeviče Rimského – Korsakova*,²⁵⁰

²⁴² Hudební revue IX, 96, prosinec 1915.

²⁴³ Hudební revue X, 98, listopad 1916.

²⁴⁴ Hudební revue IX, 142, leden 1916.

²⁴⁵ Hudební revue X, 143, prosinec 1916; Lumír XLV, 46, 1917.

²⁴⁶ Hudební revue X, 191, leden 1917.

²⁴⁷ Hudební revue X, 267, 1917.

²⁴⁸ Hudební revue X, 190, 1917.

²⁴⁹ Lumír XLVI, 428, 1918.

²⁵⁰ Hudební revue X, 325, 1917.

u příležitosti provedení **Petra Iliče Čajkovského** *Symfonie č. 5 e-moll*²⁵¹ se zamýšlí nad obsahem děl tohoto skladatele – vytýká jim nedostatek národnosti – a konečně poukazuje na prázdný folklorismus **Sergeje Ljapunova** *Rapsódie na ukrajinská témata pro klavír a orchestr*,²⁵² který podle něj nevystihuje národní charakter ukrajinského lidu.

5. V prvních měsících po první světové válce

Po 28. říjnu 1918 už se Ladislav Vycpálek věnoval hudebně kritické činnosti jen krátce. Několik měsíců poté vzal na sebe jiné úkoly a rozhodl se věnovat hlavně skladbě. Proto pravidelné kritiky přestal psát a omezil i ostatní publicistiku. Psal už jen hlavně o skladbách a reprodukčních výkonech, které jej obzvláště zaujaly a jež měly velký význam. Neopakuje zde většinou názory, které vyslovil ve svých předchozích kritikách. Jeho poměr ke klasickému dědictví se už ve válečné době do té míry stabilizoval a vykrytalizoval, že nyní necítí potřebu k němu cokoli přidávat. To plyne jasně z jeho jediného článku o české klasické skladbě, o **Smetanově** *Mé vlasti* v podání **Otakara Ostrčila**,²⁵³ o níž se rozepisuje pod dojmem dirigentova mimořádného výkonu. Obdivný a láskyplný poměr ke *Smetanovi* jako vrcholnému klasickému tvůrci a zákonodárci české hudby, jaký jsme u něj poznali už za války, je z něj i nyní jasně patrný. Vycpálkovy kritiky z poválečného období mají význam zejména pro poznání jeho názoru na významné soudobé české novinky a na tehdy méně obvyklá díla představitelů cizích národních kultur, hraná u nás v roce 1919.

Referát o premiéře opery **Josefa Bohuslava Foerster** *Nepřemožení*²⁵⁴ vyznívá v sympatický hold dílu i skladateli. Jako základní znaky *Foersterova* umění vyzdvihuje duchovost a všeprostopující pocit lásky. V převaze reflexe nad děním, citu nad činem, která má za následek nedostatek dramatickosti, však shledává nedostatek této opery. Chválí dobrou práci s lidským hlasem i instrumentaci díla; přes zmíněnou vadu přiznává *Nepřemoženým* vysokou uměleckou hodnotu.

Z díla **Vítězslava Nováka** referuje o jedině novince – o cyklu dvaceti písniček z dětského světa *Jaro*.²⁵⁵ Píše o nich stejně vřele jako v minulé době přátelství se skladatelem. Poukazuje na to, že *Novák* se v těchto písničkách vrátil od vnějškovosti předchozích děl k vřelému výrazu *Balad dětské a horské*. Vyzdvihuje prostou něhu a citovost jednotlivých písní. Připomíná i *Novákovu* zálibu v hudební deskriptivnosti a poznamenává, že v těchto drobných formách má mnohem větší oprávnění než v rozměrných skladbách. Tak znovu ukazuje, co je mu na *Novákově* díle drahé i to, s čím nemůže souhlasit a co je jeho umělecké povaze cizí.

²⁵¹ Hudební revue X, 324, 1917.

²⁵² Hudební revue X, 229, 1917.

²⁵³ Lumír XLVII, 335.

²⁵⁴ Lumír XLVII, 94.

²⁵⁵ Hudební revue XII, 243.

Jako největší uměleckou událost prvních dnů po osvobození vítá premiéru symfonické básně **Josefa Suka Zrání**.²⁵⁶ Ukazuje na předchozí vývoj jeho tvorby a na dosavadní vrchol jeho symfonického cyklu v tomto díle; zdůrazňuje zejména jeho optimistické východisko. Z jednotlivých úseků skladby vyzdvihuje především monumentální tematickou a polyfonickou práci v mohutně gradovaném hudebním proudu fugy, která vyústí až v rozjásaný vrchol a jasně laděný závěr díla. Rozpoznal tu rázem nový významný a hrdý článek české kultury.

Z díla **Otakara Ostrčila** se zastavuje u opery *Poupě*.²⁵⁷ Oceňuje její hudební kvality, skvělou instrumentaci, výstižnou charakteristiku postav a prostředí aj., ale vznáší námitky proti celkovému stylu tohoto díla. Nemůže se smířit s operní dikcí na činoherní text, nesplňující nutné předpoklady stylizace operního libreta. Nejsou tím podle jeho názoru dány předpoklady pro dokonalý zpěvný projev ani pro řešení formy operní kompozice. Ukazuje na příklad *Smetanových Dvou vdov*, vrcholně stylizované opery z podobného prostředí jako *Poupě*, a na *Janáčkovu* úpravu činoherního textu *Její pastorkyně*. Tento názor souvisí s jeho dávným bojem za dokonalou uměleckou stylizaci hudebního a hudebně dramatického díla, s jakým jsme se setkali již v jeho odsudcích melodramu i jinde.

Z ostatních soudobých českých oper rozebírá u příležitosti posmrtné premiéry díla *Starého krále Jaroslava Jeremiáše*.²⁵⁸ Ukazuje na stopy předválečné dekadentní tendence, ze které tato opera vychází a z jejíhož omezení nemohla vyrůst v trvalejší hodnotu, ale současně shledává, že je to dílo mladistvého kvasu skladatele, který by se vypracoval ve velkého umělce. Oceňuje obzvláště odlišení charakterů jednotlivých osob, dobrou instrumentaci, plynulost gradací a stavby a vyspělou i rozvinutou melodiku. Referát vyznívá v hold skladatelovu velkému talentu a smutek nad jeho předčasným tragickým skonem.

Ze současných komorních novinek posuzuje Vycpálek *Sextet pro smyčcové nástroje* op. 11 **Václava Štěpána**.²⁵⁹ Stručně vykládá základní obsahové momenty této skladby, jež spočívají v subjektivním životě skladatele, a zastavuje se zejména u největších kladů skladby. Vyzvedá její vroucí tón, intenzivní melodiku, mistrovskou techniku a celkové optimistické vyznění. Se sympatickým tónem referuje i o *Melancholické pouti* svého přítele **Oty Zítka**.²⁶⁰ Upozorňuje na některé začátečnické rysy této skladby, jež spatřuje zejména v nesoustředěnosti formy, ale oceňuje uměleckou prožitost skladby, krásný zvuk orchestru a výraznost dramatického zpěvu. Ukazuje i na kladné rysy cyklu **Viléma Petrželky Živly**,²⁶¹ zejména na snahu po samostatném uměleckém výrazu; vytýká mu však současně jistou vnějškovost.

²⁵⁶ Lumír XLVII, 93.

²⁵⁷ Lumír XLVII, 335.

²⁵⁸ Lumír XLVII, 237.

²⁵⁹ Lumír XLVII, 93.

²⁶⁰ Lumír XLVII, 189.

²⁶¹ Lumír XLVII, 143.

Kantátu **Bohuslava Martinů Česká rapsodie**²⁶² vítá Vycpálek jako poctivý pokus o hudební dílo, oslavující toužení po státní samostatnosti, ale vytýká autorovi neustále stejně vypjatý výraz, který při rozsáhlejší kompozici vyznívá až únavně. Znovu u této příležitosti připomíná významnou tvůrčí zásadu: *čím rozsáhlejší skladba, tím více jest dbáti o bohatost prostředků výrazových, o rozmanitost zvuku a sevřenost formy.*

O hudbě jiných národů Vycpálek v této době již takřka nepíše. Výjimku činí rozsáhlý nadšený referát o novém uvedení **Modesta Petroviče Musorgského Borise Godunova**,²⁶³ v němž ukazuje na slavnou a bohatou tradici ruské národní kultury i na jedinečnost tohoto díla a jeho všestranné mimořádné kvality, a stručnější článek o uvedení **Christoha Wilibalda Glucka Orfea a Euridiky**,²⁶⁴ v němž oceňuje zejména čistou stylovost této opery.

Vycpálekův poslední referát v Lumíru z ledna 1920²⁶⁵ je celý věnován pohostinským vystoupením francouzské klavíristky **Blanche Selva**, která u nás hrála především francouzskou soudobou klavírní tvorbu. Vyznívá nejen v srdečnou oslavu této velké umělkyně, ale i v hold francouzské hudbě, zejména její linii franckovsko-d'Indyovské, kterou Vycpálek propagoval již v předchozích letech.

Na počátku roku 1920 nastává roční přestávka ve vydávání časopisu Lumír, po níž se skladatel k spolupráci s ním už nevrátil. Tím končí jeho dvanáctiletá soustavná kritická činnost,²⁶⁶ díky níž nám bylo umožněno sledovat základní obrysy vývoje jeho estetických i kritických názorů a poměru k dílům významných hudebních tvůrců minulosti a současnosti. Přerušení bylo způsobeno i tím, že jej v zimě začátkem roku 1920 stihla těžká nemoc – zánět plic, který jej na delší dobu upoutal na lůžko. Když se po několika měsících vrátil k tvůrčím aktivitám, orientoval se v nových společenských a uměleckých poměrech odlišně. Kritické a publicistické činnosti se nadále až na výjimky vzdal a soustředil se plně na skladatelskou tvorbu.

Prof. PhDr. Jaroslav Smolka, DrSc. (1933–2011), muzikolog, skladatel, hudební režisér a pedagog, autor velkého počtu hudebně historických a hudebně teoretických spisů tematicky zaměřených zejména na osobnost a dílo Bedřicha Smetany, Jana Dismase Zelenky (o němž napsal vůbec první ucelenou monografii) a na českou hudbu 20. století. Jaroslav Smolka je rovněž autorem první a doposud jediné monografie o Ladislavu Vycpálkovi (Praha 1960), v níž důkladně popsal a zhodnotil především Vycpálekův tvůrčí vývoj skladatelský (kromě závěrečné dekády skladatelova života). Předkládaná studie představuje jakýsi doplněk k monografii, zasvěcený druhé významné oblasti Vycpálkových aktivit, totiž jeho činnosti literární – kritické a publicistické.

²⁶² Lumír XLVII, 93.

²⁶³ Lumír XLVII, 189.

²⁶⁴ Lumír XLVII, 189.

²⁶⁵ Lumír XLVII, 429.

²⁶⁶ Vycpálek později ještě roku 1932 přispěl několika ojedinelými články do časopisu Tempo.

Baletní kritika
v českém denním tisku
1918–1928



Lucie Kocourková

Abstract: This article deals with the issue of dance as a subject developed in the media in Czech daily newspapers in 1918–1928. For this purpose two dailies were chosen – Venkov and České slovo – to show the different attitudes the authors bring to the topics. Samples of reviews published on premieres of the National Theatre Ballet in Prague were utilized using a quantitative analysis of the content.

Keywords: ballet, critical essays, First Czechoslovak Republic, content analysis, Otakar Šourek, Hubert Doležil, Venkov, České slovo

Úvod

Článek se zabývá podobou baletní kritiky v denním tisku v letech 1918–1928 na příkladech publicistických textů v denním tisku, konkrétně v denících *Venkov* a *České slovo*, tento vzorek až na výjimky sestává z publikovaných textů hudebních kritiků Huberta Doležila a Otakara Šourka. Taneční kritika jako publicistický žánr představuje zdroj informací o díle a době ve dvou rovinách: jednak přináší fakta a stává se historiografickým zdrojem, jednak je dokladem dobového pohledu na objekt, kterým se zabývá a stává se předmětem výzkumu sama.

Taneční kritika ve sledovaném období se objevuje jak v časopisech, tak v denním tisku, ale je z největší části oblastí, které se věnují muzikologové a hudební kritici, proto ji také nalzáme často v časopisech, jejichž obsahem je hudba. Denní tisk však jako médium dostupné a čtené největším počtem recipientů poskytuje možnost pozorovat, jakých podob nabývá publicistika určená právě pro čtenáře „masového“, nespécializovaného.

Vymezené období ohraničuje na jedné straně konec první světové války a vznik Československé republiky, na druhé straně počínající celosvětová hospodářská krize (tedy jevy zásadního významu pro společensko-kulturní kontext, jenž má vliv na kulturní produkci i její reflexi). Z množství denního tisku pak byly vybrány dva deníky: *Venkov*, v němž ve sledovaném období působil kritik a hudební historik Otakar Šourek, a *České slovo*, do něhož přispíval Hubert Doležil. Za základ pro zjištění dat vydání konkrétních kritik může již posloužit odborná literatura a kvalifikační práce. V tomto případě se soustředíme na reflexi premiér provedených baletním souborem Národního divadla v Praze, kterých se ve sledovaném období uskutečnilo 20 (ne všechny však byly vybranými deníky reflektovány). Cílem je zachytit charakteristiky, stylové i obsahové, které taneční kritika v denním tisku ve sledovaném období vykazuje, a zasazení tohoto žánru do kontextu hudební kritiky a kulturní publicistiky jako takové, stejně jako připomenutí významu autorů věnujících se tomuto žánru.

Metodika

Základem, z něhož je možné vyjít, je v první řadě utřídění materiálu, který je známý, ale zatím používaný k jiným účelům jako zdroj historické analýzy – odborné texty, kvalifikační práce.¹ K tomu, aby bylo možné prokázat skutečný zájem zvolených deníků o baletní představení, je nutné přistoupit i ke srovnání s prostorem, který věnovaly jiným hudebním a hudebně-dramatickým žánrům v jednom sledovaném období. Za tímto účelem byla provedena kvantitativní obsahová analýza článků zabývajících se těmito oblastmi, a to z publicistického hlediska. Vzorek nezahrnuje tedy zprávy a noticky, ale referáty a recenze i texty

¹ BRODSKÁ, B. *Dějiny tance a baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Vyd. 1. Praha: AMU 2006. 236 str. ISBN 80-7331-047-3, DURCZAKOVÁ, K. *Taneční publicistika v Čechách 1925–1939*. Diplomová bakalářská práce, Praha: HAMU 2005. Vedoucí dipl. práce doc. Dorota Gremlicová, PhD., KAZÁROVÁ, H. *Balet Národního divadla v letech 1920–1945*. Praha: AMU 1983. Diplomová práce. Vedoucí dipl. práce: doc. Božena Brodská.

stojící na pomezí žánru (např. hraničící se zprávou, polemikou, glosou...), nicméně jednoznačně obsahující hodnotící prvky a vztahující se ke konkrétním uměleckým dílům či dramaturgickému plánu divadla či souboru. Sledované období tvoří 14 dní před a po premiéře reflektované tiskem. Výhodou kvantitativní obsahové analýzy je možnost zpracování velkého množství textů a možnost statistického využití získaných dat,² v každém jednotlivém případě jejího využití se však výzkumný proces liší, jeho fáze obměňují.

Jelikož tiskoviny z první republiky nejsou v současnosti již badatelům poskytovány ve fyzické podobě, ale pouze ve formě naskenovaných záznamů na filmovém pásu, není možné měřit rozsah textu, jak bylo zvykem, na cm čtvereční, neboť při použití čtečky není možné zjistit reálné měřítko. Lze poměřovat rozsah vůči celé stránce počtem sloupců či jejich částí, které konkrétní text zabírá, a vytahovat údaje k tiskovinám vzájemně, neboť mají od meziválečného období standardizované rozměry.

Bližší pozornost je věnována textům samotných recenzí, jejichž obsah lze komparovat a nacházet tak jak společné a odlišné rysy individuálních hodnocení kritiků, tak také některé obecné principy, jimiž se publicistické texty řídí.

Uvádíme také historické souvislosti, tedy popisující období let 1918–1928 jako jednu z etap historie baletního souboru pražského Národního divadla a charakteristiku mediálního prostředí.

Balet Národního divadla v letech 1918–1928

O samostatném baletním souboru můžeme v rámci Národního divadla hovořit od roku 1862, kdy bylo otevřeno Královské zemské české prozatímní divadlo, kterému již nechyběl malý baletní soubor pod vedením baletního mistra Václava Reisingera.³ Ten pak vedl soubor i po otevření Národního divadla roku 1883, vystřídán o rok později Augustinem Bergerem. V letech 1900–1922 na postu baletního mistra působil Achille Viscusi, posléze opět vystřídán Bergerem, a jako šéf opery, pod níž baletní soubor spadal, působil skladatel Karel Kovařovic.⁴ Období, které sledujeme, tak bylo na svém počátku svědkem přerodu a generační výměny. Operní ředitel Kovařovic postoupil místo roku 1920 skladateli

² KONČELÍK, J., REIFOVÁ, I., HAGEN, L., SCHERER, H., SCHULZ, W. *Analýza obsahů mediálních sdělení*. Praha: Karolinum 2005, 149 str. ISBN 80-246-0827-8 s. 29–50.

³ BRODSKÁ, B. *Dějiny tance a baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Vyd. 1. Praha: AMU 2006. 236 str. ISBN 80-7331-047-3, s. 99.

⁴ (1862–1920), skladatel a dirigent. Studoval na konzervatoři hru na klarinet, harfu a klavír, skladbu u Zdeňka Fibicha. Po ukončení studia byl v letech 1879–1885 prvním harfenistou orchestru Prozatímního (od r. 1881 Národního) divadla. Současně si přivydělával klavírním doprovodem tehdy známých houslistů (František Ondříček). V roce 1885 se stal kapelníkem Českého divadla v Brně, po roce divadla v Plzni. Roku 1890 se vrátil do Prahy, kde působil jako učitel a korepetitor v Pivodově pěvecké škole; v letech 1898–1900 jako ředitel. V letech 1900–1920 působil jako dirigent a ředitel opery Národního divadla. Skladatelské činnosti se věnoval především na začátku kariéry (např. opery Ženichové, Cesta oknem, Psohlavci, Na Starém bělidle), jako ředitel opery ND se soustředil na práci dramaturga, dirigenta a režiséra.

Otakaru Ostrčilovi⁵ a na post vedoucího baletu o tři roky později byl jmenován polský tanečník Remislav Remislavský (vl. jm. Szymborský), v roce 1927 vystřídáný brněnským choreografem Jaroslavem Hladíkem.

Postavení baletního souboru v rámci Národního divadla nebylo dlouho upevněno. Neměl vlastní umělecké vedení a řídil se dramaturgickým plánem opery, resp. ředitele opery ND. Funkce baletního mistra v sobě zahrnovala práci šéfa souboru v dnešním slova smyslu, současně hlavního choreografa, baletního mistra i tanečního sólisty, který často studoval titulní role. Kromě tvorby celovečerních baletních představení bylo jeho povinností vytvářet i taneční vložky do oper a dalších děl, v nichž museli účinkovat členové baletního souboru. Nepříznivý stav reflektuje i pozdější odborná literatura: „*Balet ... zůstal po celou éru Kovařovice otazníkem. Jeho umělecká výkonnost byla problematická, o tvůrčích schopnostech nebylo valné řeči.*“⁶ Kovařovic odstoupil ze své funkce především ze zdravotních důvodů, současně ND přecházelo pod zemskou správu. Ostrčil, který mezi tím již vedl jeho agendu a od roku 1919 byl dramaturgem opery ND (vydával tudíž posudky na opery a balety, které byly navrhovány k uvedení), byl jmenován Kovařovicovým zástupcem od června, 15. 12. byl jmenován ředitelem, Kovařovic mezitím zemřel.⁷

Otakar Ostrčil sice nepodporoval myšlenku osamostatnění souboru, ale nechával jistou volnost co do výběru baletního repertoáru na uvážení baletního mistra, nicméně baletní tituly procházely u něj posudky. Premiéry však v této době vždy byly oficiálně premiérami opery ND. Funkci souboru definoval vlastními slovy: „*Co se celkového úkolu baletu ve státním divadle týče, mám za to, že ho má být použito hlavně pro účely opery (po případě činohry). Pro intenzivní pěstění baletu jakožto žánru samostatného nejsem, jelikož je to umělecký útvar méněcenný a že vykazuje minimální počet hodnotných prací.*“ Navzdory tomu se za jeho působení repertoár souboru výrazně rozrostl.

Poválečná doba přinesla všeobecnou euforii ze vzniku mladé republiky, na druhou stranu se mladá republika musela potýkat s následky válečných let. V umění se dostávaly ke slovu nové směry a balet za nimi v této době pokulhával. Augustin Berger, baletní mistr

⁵ (1879–1935), skladatel, dirigent a organizátor hudebního života. Absolvent české a německé filologie na filozofické fakultě UK, žák Zdeňka Fibicha. Nejprve vedl operní soubor Divadla na Vinohradech a amatérské Orchestrální sdružení konkurující i České filharmonii. Od 1920 šéfem opery ND, jeho éra na tomto postu se vyznačovala systematickou dramaturgií a zároveň vzestupem české operní interpretace. Jako skladatel se řadí do první generace české hudební moderny spolu s L. Janáčkem, J. B. Foersterem, V. Novákem a J. Sukem. Napsal však jen dvacet šest opusů, mezi nimi pět oper: *Vlasty skon na námět z českých pověstí*, konverzační komickou operu *Poupě*, *Kunálovy oči* a *Legendu z Erinu podle předloh Julia Zeyera* a *Honzovo království* s protiválečným poselstvím. Ze symfonických skladeb patří k nejvýznamnějším *Suita c moll*, *Symfonieta*, *Léto* a *Křížová cesta*.

⁶ PALA, František. *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila*. Praha: Divadelní ústav 1962. 275 str., s. 37 a nn.

⁷ Tamtéž s. 220 a 274.

opět v letech 1912–1922, nebyl vždy s to přinést na jeviště ducha nové doby, ačkoli inspiraci novými směry nezavrhoval,⁸ neuspíval ani s tak málo problematickými tituly, jako je balet Leo Delibese *Sylvia*. Bylo potřeba, aby se soubor omladil a přetvořil v moderní těleso s moderním repertoárem, reflektující vývoj uměleckých směrů, nemohl zůstat reziduem z předválečné éry. Po prvních sezonách nejistoty, které v roce 1919 zahájilo nešťastné uvedení baletní pantomimy *V záři minulosti*, jež se podle kritiky minula dobou,⁹ se od roku 1922 vytváří nový dramaturgický směr pod vedením Remislavského¹⁰ přijímaný kritikou tu s větším, tu menším oceněním. Období 1918–1920 přineslo 19 premiér¹¹ jak klasického repertoáru (*Labutí jezero*, *Louškáček*, *Spící krasavice*), tak moderních zahraničních i soudobých, kdy se mezi autory hudby objevují jména jako Bohuslav Martinů, Maurice Ravel, Claude Debussy ad.

Meziválečné období přineslo změny do chápání a vnímání umění, novodobé směry pronikající do všech jeho složek, a také mnohem větší nároky na diváka a posluchače, který s nimi byl konfrontován. Balet v průběhu celého desetiletí hledal náměty a tituly, jež by zajistily zájem publika, ale také umělecký růst souboru, vše se nicméně podřizovalo potřebám opery, a tedy hudební složce. Bylo třeba dbát na vyváženost zahraniční a domácí tvorby (zejména v hudební složce), neboť mladá republika si budovala své místo v rámci evropské kultury a co největší rozvoj a podpora umění byl pro ni důležitým prvkem i z hlediska prezentace v zahraničí.¹² Zatímco v hudbě byli čeští autoři otevření moderním tendencím, a to jak z východu (Rusko), tak západu (Francie ad.), jak vyplývá z repertoáru, baletního stylu se obrodné tendence, který Evropě přinesl ruský balet a taneční moderna, dotýkaly jen pomalu. Dokládá to fakt, že výtky dobové kritiky míří více k režijnímu a choreografickému zpracování, méně k interpretačnímu umění.

Z tanečního souboru v těchto letech vynikaly domácí sólistky Louisa Černá (obsazovaná také do mužských rolí), Zdenka Zabylová, Helena Štěpánková a Jelizaveta Nikolská, tanečnice ruského původu, která později ve 40. letech baletní soubor také vedla. Z tanečníků byl často zmiňován jednak R. Remislavský sám, dále např. Karel Pirník a Emanuel Famíra, kvalitních tanečníků pro sólové výstupy však byl ještě nedostatek.

⁸ Srov. tamtéž s. 65 či BRODSKÁ, B. *Dějiny tance a baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. s. 159.

⁹ Tamtéž. s. 169 a rozbor recenzí níže.

¹⁰ Působícího v letech 1923 až 1927.

¹¹ Viz tabulku „Baletní premiéry v tisku – přehled“.

¹² Články v dobovém tisku ve sledovaném období referují mj. o zájezdech divadelních souborů i orchestrů a pěveckých sdružení do zahraničí, ať jsou to zájezdy České filharmonie nebo účast uměleckých spolků v mezinárodních soutěžích.

Charakteristika mediální krajiny v meziválečném období

V éře první republiky se setkáváme s několika druhy médií: tištěná (noviny a časopisy), rozhlas (vysílá od r. 1923) a filmové zpravodajství. Tisk se v tomto období dělí na dva typy: stranický a soukromý (rozhlas byl řízen akciovou společností, jejímž majoritním vlastníkem byl stát, film byl v rukou soukromých osob a společností). Pro období tzv. první republiky je charakteristická komercializace tisku, který podléhal podmínkám tržního hospodářství. Většina tisku měla stranický charakter: tj. hlavní deníky byly svázány s politickými stranami, jež zakládaly družstva a akciové společnosti, které pak provozovaly tiskařské podniky (strany samy nemohly vydavatelství a tiskárnu vlastnit), výjimečně se takovým vlastníkem stávaly fyzické osoby. Většinu podniků byly strany nuceny dotovat z vlastních peněz. Strana národně socialistická vybudovala vydavatelský a nakladatelský koncern Melantrich, kde vycházel deník *České slovo* a jeho různá vydání, stejně jako množství dalších novin a časopisů. Mezi politickým tiskem představoval Melantrich výjimku, protože byl ziskový, a to i přesto, že se obsahově jeho noviny a časopisy vyhýbaly bulvárním tématům. Agrární strana spravovala vydavatelský podnik Novina a vydávala deník *Venkov*. Národní demokraté zprostředkovaně vlastnili Pražskou akciovou tiskárnu, která vydávala *Národní listy*. Čs. strana lidová vydávala *Lidové listy* a *Pražský večerník*. Sociálně demokratický tisk zastupoval deník *Právo lidu* v nákladu Lidové tiskárny, komunistická strana vydávala v tiskárně Grafia *Rudé právo*. Stranicky řízena byla i většina regionálního tisku. V soukromém vlastnictví byl deník *Národní politika*, nezávislý brněnský deník *Lidové noviny* vlastněný rodinou Stránských. Komerční vydavatelský koncern Tempo, za nímž stál politik Jiří Stříbrný, vydával bulvární tisk (*Večerní list*, *Polední list*, *Expres*).¹³ Z německých titulů jmenujme *Prager Tagblatt* nebo *Bohemii*.

U velkých deníků bylo běžné tisknout dvě denní vydání (ranní a večerní), průměrný, tzv. středoevropský formát tisku, byl cca 45 × 30 centimetrů a sazba byla dělena zpravidla do čtyř sloupců. Náklad se pohyboval od 20 do 50 tisíc výtisků, ale večerníky dosahovaly i stotisícových nákladů. Na titulních stranách se postupně objevovaly fotografie (v prvních letech spíše kresby a karikatury) a s léty přicházelo výraznější grafické členění. Součástí každého seriózního deníku byl podčárník, fejeton, zabírající cca čtvrtinu ve spodní části listu, začínal na první straně a pokračoval dle potřeby na 2.–4. i další. Označován byl jako rubrika Pod čarou či Feuilleton¹⁴, ale obvykle obsahoval více textů řazených po sobě. Objevovala se v něm témata nejen aktuálních politických komentářů, ale také

¹³ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P., ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál 2011. 344 str. ISBN 978-80-7367-698-8, s. 33–70.

¹⁴ Pojmem fejeton označujeme buď konkrétní publicisticky-literární žánr (jako autoři prosluli např. K. Čapek, E. Bass, později S. Machonin, P. Kohout, L. Vaculík ad.), nebo je obecným názvem pro rubriku charakteristicky umístěnou a zalomenou v dolní části stránky (původně tento typografický jev vznikl ve francouzském tisku – odtud přejat název), ve které se objevují jak fejetony, tak politické komentáře, povídky, cestopisné črty, kritiky – reflexe aktuálních témat. V dnešní době již tento prostor z novin mizí.

divadelní a hudební referáty, články o literatuře a umění, odlehčená témata např. reportáže ze zahraničí, stejně jako krátké povídky či fejetony a glosy. Také *Venkov* i *České slovo* takovou rubriku měly a byla místem kritických postřehů jejich autorů.

Časopisecká produkce meziválečného období zahrnuje politické a politicko-literární revue, ilustrované magazíny, časopisy pro ženy, módní časopisy i časopisy pro děti a mládež. Svě místo zde měly nakladatelské časopisy: *Rozpravy Aventina*, *Panoráma populárních i odborných časopisů*, *Rozhledy po literatuře a umění*, *Literární svět*, *Listy pro umění a kulturu*. Z dalších časopisů věnujících se kultuře, odborných i populárních jmenujme např. *Kritický měsíčník Václava Černého*, *Jeviště*, *Revue Devětsil*, *Umění*, *Výtvarnou práci*, *Scénu*, *Lumír*, *Zlatou Prahu*, *Moderní revue*, *Volné směry*, *Červen*¹⁵, *Var* (redigovaný Zdeňkem Nejedlým), *Tvorbu* (založenou F. X. Šaldou) i *Šaldův zápisník*, měsíčník *Host*, *Přítomnost* (redigovanou Ferdinandem Peroutkou) ad.¹⁶

Časopisů, v nichž se objevovala taneční kritika, je málo, přesto však existují, byly jimi např. již jmenované *Rozpravy Aventina* a *Divadlo*, dále např. časopisy *Útok*, *Klíč* (vycházející ve 30. letech), *Tempo*, *Hudební rozhledy*, *Auftakt*, *Signál* ad.¹⁷

Jediným specializovaným tanečním časopisem, který se pohyboval na pomezí módního žurnálu a – dnešním slovníkem řečeno – lifestyleového magazínu, byla *Taneční revue*, měsíčník z let 1924–1933 určený širší veřejnosti a zejména dámskému publiku, soustřeďující se především na společenský tanec. Pokusy o vydávání časopisů či sborníků věnujících se divadelnímu tanci se objevují až v průběhu let třicátých a jsou spojeny především s působením publicisty, tanečního teoretika a pedagoga Jana Reimoseru.¹⁸

Autoři a místo taneční kritiky

Taneční kritika jako samostatný žánr se rodila jen pomalu, musela se nejprve oprosit od svého spojení s kritikou hudební. Úkol referovat o tanečních či baletních premiérách připadal v redakcích deníků hudebním kritikům, či spíše hudebním „referentům“, jak se ještě v průběhu meziválečného období sami označovali. Menší životnost prokázala návaznost na literární kritiku, kde zjev Jana Nerudy jako literáta zabývajícího se tancem zůstal více méně bez následovníků. Hudební kritika si však vzala za svou i oblast baletu v rámci hodnocení všech hudebně-dramatických děl na jevišti provozovaných. S ohledem na to, že balet ND spadl pod vedení opery, byl v povědomí kulturní obce

¹⁵ Tribuna mladé levicově orientované generace.

¹⁶ *Dějiny české literatury. IV, Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Hlavní redaktor Jan Mukařovský, Praha: Victoria Publishing, 1995. 714 str.

¹⁷ GREMLICOVÁ, Dorota. *Teoretická a kritická reflexe tance v Čechách, věda a výzkum*. Rukopis článku. DURČZAKOVÁ, Kristina. *Taneční publicistika v Čechách 1925–1939*. Diplomová bakalářská práce, Praha: HAMU 2005. Vedoucí dipl. práce doc. Dorota Gremlicová, PhD.

¹⁸ Viz první kapitoly KOCOURKOVÁ, L. *Taneční listy*, Praha: FSV UK 2010. Rigorózní práce. Vedoucí rig. práce doc. PhDr. Barbara Köpplová.

zafixován jako její součást, a bylo tudíž přirozené, že hudební kritika považovala obě složky za „svou“ oblast.

Vyvstala dvojí nutnost: osamostatnění taneční kritiky i trvalé osamostatnění baletního souboru jako svébytné a samostatné součásti divadelního provozu a uměleckého plánu. V některých případech se baletní představení stávala předmětem referátů kritiků činohry, pokud si i sám hudební kritik nebyl jist svým úsudkem.¹⁹ Každý deník byl působištěm hudebního kritika, který přispíval do téhož listu někdy i desítky let, občas se v témže listu objevovalo autorů několik, jeden však byl obvykle stěžejním přispěvatelem.²⁰

V deníku *Venkov* publikoval nejvíce textů Otakar Šourek, v deníku *České slovo* Hubert Doležil. Nebyli však autory jedinými, v *Českém slově* se setkáváme i s články volného novináře Jindřicha Vodáka, specializujícího se na literární a divadelní kritiku, jehož kritiky se objevují také v *Lidových novinách*, v časopise *Novina*,²¹ *Rozvoj*, *Jevíště*, jinak působil i na úřednických místech na ministerstvu školství a národní osvěty. V deníku *Venkov* z významných činoherních kritiků působil také Jaroslav Hilbert, dramatik a spisovatel píšící divadelní referáty téměř denně.

V rámci výčtu není možné opomenout působení aktivně píšících tanečníků, např. Joe Jenčíka a významného estetika a tanečního teoretika Emanuela Siblíka publikujícího v *Rozpravách Aventina*, *Národních listech* a řadě časopisů.²²

Otakar Šourek a Hubert Doležil

Ve zkoumaných periodících se jako autoři uplatňují dva stěžejní hudební kritici.

Otakar Šourek (1. 10. 1883 Ústí nad Labem–15. 2. 1956 Praha) byl hudební vědec, historik a kritik, narozený v rodině pěvce sboru Hlahol. Jako většina příslušníků své generace studoval jiný obor, než v jakém se uplatnil jako kritik a historik, vlastní profesí byl stavebním inženýrem. Současně v mládí studoval klavírní hru a hudební teorii u Milady Svobodové a Karla Steckra. Občanským povoláním byl úředníkem města Prahy u regulačního úřadu a obecní technické služby, do penze odešel v roce 1939. Za studií se stal členem Akademického orchestru (1898–1904), krátce působil jako sbormistr Technického pěveckého sboru (1902–1904) a Pěveckého a hudebního sdružení Smetana (1904–1906). Byl dlouholetým klavírním korepeditorem některých členů operního souboru ND (E. Pollerta aj.).

¹⁹ Např. dvě po sobě následující recenze deníku *Venkov* na baletní premiéru *V září minulosti*, první hudební od O. Šourka, druhá zaměřená na režii pantomimické části od J. Vodáka. Viz tabulku „Baletní premiéry v tisku – přehled“.

²⁰ Přispěvatelem, nikoli však zaměstnancem. Každé noviny sice měly rubriku věnující se divadlu a umění, a sít spolupracovníků specializujících se na jednotlivé obory, vedením rubriky byl však obvykle pověřen jediný člen redakce, který se věnoval plánování obsahu, psaní krátkých aktuálních zpráv a sledování kulturního přehledu.

²¹ S podtitulem *list duševní kultury české*, vycházel 1908–12.

²² Viz KOCOURKOVÁ, L. *Taneční listy*, Praha: FSV UK 2010. Rigorózní práce. Vedoucí rig. práce doc. PhDr. Barbara Köpplová. S. 23 nn.

První publicistické texty z jeho pera se objevují v časopise *Smetana* v roce 1906. Přispíval také do *Samostatnosti*, *Národního obzoru*, *Rozvoje*, *Lidových novin* (1907–1911). V roce 1908 se stal členem redakce *Hudební revue*, pomyslném protipólu časopisu *Smetana*, který redigoval Zdeněk Nejedlý. V *Hudební revui* byl příspěvatelem a spoluredaktorem do roku 1920. Jeho hlavním zájmem jako historika byl život a dílo Antonína Dvořáka, počínaje kritickou edicí jeho korespondence s E. Kozánkem. Stal se zásadním Dvořákovým životopiscem a teoretikem jeho díla, posléze svůj zájem rozšířil na Dvořákovu školu (Suk, Novák, Karel), Janáčka a dvořákovské interprety (České kvarteto, Václav Talich aj.). Nezůstal ale jednostranný a věnoval pozornost významu obou vlivných osobností české hudby – B. Smetany a A. Dvořáka. Podnítil v práci další následovníky. Věnoval se práci v hudebním odboru Umělecké besedy (od 1907, vydavatelská práce) a v Hudební matici (po osvobození redaktor malých kapesních partitur), v Českém spolku pro komorní hudbu (od 1912 člen výboru, od 1930 jednatel), byl místopředsedou Spolku pro postavení Dvořákova pomníku a pracovníkem v Dvořákově společnosti i muzeu.²³

Hubert Doležil (25. 10. 1876 Kunčice pod Ondřejníkem – 10. 6. 1945 Praha) byl hudební historik a kritik i skladatel pocházející z učitelské rodiny. Jeho bratr Metod Doležil byl dirigent a hudební pedagog. Základní hudební vzdělání získal od svého otce Josefa Doležila, studoval na gymnáziu v Olomouci, kde sledoval místní hudební život, zejména pěvecko-hudební soubor Žerotín, s nímž spolupracoval mj. Antonín Dvořák, současně se stal členem dómského chlapeckého sboru řízeného Josefem Nešvarou a studoval klavírní hru u Antonína Petzolda. V Praze nastoupil na Karlovu univerzitu, kde studoval dějepis, zeměpis, estetiku a hudbu u Jaroslava Golla, Otakara Hostinského a Karla Steckra. Během ročního pobytu ve Vídni, kde vykonával povinnou vojenskou službu, se seznámil se Zdeňkem Nejedlým a stal se jeho spolupracovníkem. Krátce působil jako profesor na reálném gymnáziu v Hradci Králové a sbormistr souboru Slavjanka. Působil v Olomouci (1902–1908), kde kromě jiného publikoval v deníku *Pozor* a byl druhým sbormistrem Žerotína, který vedl Petzold. Také přednášel, zejména o W. A. Mozartovi. V Olomouci zkomponoval některé své skladby, např. Vánoční mši. Posléze působil na gymnáziu v Brně (1908–1914), kde publikoval rok v deníku *Pravda* a stal se postupně dopisovatelem *Hudební revue* a časopisu *Smetana*, posléze se stal členem redakčního kruhu. V brněnském prostředí na něj měl vliv pěvecký soubor Beseda brněnská, spojená mj. s působením Leoše Janáčka, v této době však také s tvorbou Vítězslava Nováka. Věnoval se moravské hudební scéně, které přiznával vlastní uměleckou hodnotu a styl. Zároveň na něj měla vliv spolupráce se Zdeňkem Nejedlým, patrná například z jeho zájmu o husitské hnutí a husitské motivy v hudbě a historické památky z této doby. Během první světové

²³ Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 2, M–Ž / Red. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček. 1. vyd.. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965. Heslo *Šourek Otakar*.

války působil na reálce v Plzni (1914–1918) a po převratu publikoval v plzeňské *České demokracii*. Od roku 1919 působil jako profesor pražských gymnázií. Jako publicista působil dále v moravské *Stráži socialismu* (1920–1923), v deníku *České slovo* (1924–1945) a v letech 1921–1938 jako odpovědný redaktor časopisu *Smetana*. Kritiky psal také do časopisu *Tempo* (1929–1938) a přispíval do časopisu *Národní a Stavovské divadlo*. Zanechal monografie a studie např. o Pavlu Křížkovském, B. Smetanovi, Z. Fibichovi, V. Novákovi a současných operních skladatelích ad.²⁴

V osobnostech těchto dvou kritiků, pro nás zástupců dvou vlivných deníků (deníku nejsilnější politické strany a komerčně nejúspěšnějšího seriózního periodika), se objevují paradoxně ideové rivalové: Otakar Šourek jako životopisec Antonína Dvořáka je přirozeným antipodem Huberta Doležila, spolupracovníka Zdeňka Nejedlého (který jako propagátor díla Bedřicha Smetany stavěl jeho tvorbu do protikladu právě Antonína Dvořáka). Jeden společný rys jejich profesního života je však i pro dobu charakteristický – ani jeden z obou autorů se publikováním o hudbě a vědeckou činností neuzivil, oba měli po celý život svá občanská povolání a teoretická a publicistická činnost je pouze doplňovala.

Baletní kritika na stránkách *Venkova* a *Českého slova* Souhrnné výsledky obsahové analýzy

Deník *Venkov* od počátku sledovaného období vycházel ve středoevropském formátu pouze s tou zvláštností, že v roce 1919 jsou listy graficky členěny ještě do tří, nikoli do čtyř sloupců. Kulturní témata se objevují v rubrice *Pod čarou* začínající zpravidla na titulním listu, samostatnou kulturní rubriku nemá. V roce 1920 se nekonala žádná baletní premiéra, proto se soustředíme až na další roky: od roku 1921 se trvalou součástí stává rubrika *Divadlo, literatura, umění*, jejíž umístění se řídí množstvím denního zpravodajství. Rubrika obvykle přesahuje celý jeden sloupec, velkou část zabírají přehledy představení pražských divadel, často přináší i program největších divadel v Brně, Českých Budějovicích a také v Bratislavě, stejně jako aktuální informace o výstavách a noticky. V podčárníku i v kulturní rubrice jsou jednotlivé referáty označovány určitým identifikátorem, který lze označit jako podrubriku, ačkoli takové označení není z hlediska novinářské praxe úplně přesné: dělí se zpravidla na *Divadlo*, *Zpěvohru*, *Koncerty* (dále *Literaturu* a *Výtvarné umění*), posléze varianty jako *Z hudebního života* apod. Název rubriky se později rozšířil na *Divadlo, hudba, literatura, umění*, v průběhu roku 1924 byla nahrazena rubrikou *Kulturní obzor*. Ve stejné době získává rubrika *Pod čarou* nový módní název *Feuilleton*, předtím je často sice zalamována skutečně „pod čarou“, ale není označena.

²⁴ *Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 1, A-L* / Red. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček. 1. vyd.. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965. Heslo *Doležil Hubert*.

Podobné vnitřní členění platí i pro deník *České slovo*. Jeho kulturní rubrika nese název *Divadlo a umění* a obsahově je obdobou téže rubriky *Venkova*, podčárník zachovává francouzské označení *Feuilleton*. Rubrika *Divadlo a umění* byla od r. 1923 přejmenovaná na *Kulturní hlídku*, kdežto *Divadlo a umění* či *Divadla a umění* byla pak drobná sekce v rámci druhého vydání *Večerního Českého slova*. Před příchodem H. Doležila se list věnuje (jak dalece bylo možné ve zkoumaných úsecích vysledovat) pouze sporadicky hudbě a koncertům, ale pravidelně referuje o činohře. Nejčastějšími autory referátů jsou Lothar Suchý (dramatik a spisovatel) a Stanislav Lom.²⁵ Od poloviny 20. let pracuje *České slovo* také mnohem živěji s fotografií, večerník je na ilustrace velmi bohatý, objevují se také fotografie tanečnic (primabalerín i „novodobáček“) a výjevů z populárních revuí.

Počet článků věnujících se publicisticky kulturním událostem se postupně zvyšuje, což není nic překvapivého. Zprvu se větší počet článků vyskytuje ve *Venkovu*, posléze se stav vyrovnává, články v obou denících nabývají do délky. Je třeba zohlednit také to, že deník *České slovo* vycházel po celou dobu ve dvou denních vydáních jako raník a večerník, kdežto *Venkov* měl vydání jen jedno, ačkoli měl, jako většina deníků, nedělní přílohu. V pondělí nevycházel vůbec. *Večerní České slovo* začalo věnovat pozornost kultuře později, ale stalo se postupně velmi aktuálním materiálem. Kódování textů ukázalo, že večerník často přinesl nejčerstvější hodnocení taneční, činoherní či operní premiéry hned druhý den, zatímco obsáhlejší kritika vyšla o jeden či více dnů později. Charakteristické také je, že krátké texty ve *Večerním Českém slově* nejsou až na naprosté výjimky signovány. V hlavních kulturních rubrikách jsou recenze a referáty podepisovány šifrou, jen výjimečně celým jménem.²⁶

O tom, jak dlouho po premiéře jsou v denících publikovány recenze (a zda vůbec) podává přehled tabulka „Baletní premiéry v tisku – přehled“. Deník *České slovo* přistoupil k aktuálním reflexím později. Vyplývá to jak z počtu recenzí na baletní premiéry, tak z celkového množství publicistických textů. *Venkov* věnoval hudbě a divadlu prostor od počátku sledovaného období více, teprve někdy v průběhu roku 1924 se množství referátů vyrovnává a mnohá témata překrývají. Ve *Venkovu* působil kritik Otakar Šourek po celou dobu sledovaného období, *České slovo* nemělo do příchodu Huberta Doležila v roce 1924 výraznějšího hudebního referenta.

K charakteristickým znakům textů patří, že se v této době ještě nepoužívá v názvech rubrik slovo „opera“: kritiky zabývající se premiérami z oblasti opery a baletu jsou řazeny vesměs pod hlavičku „Zpěvohra“. Druhou skutečností, která zasluhuje jistou pozornost,

²⁵ Vlastním jménem Stanislav Mojžíš, dramatik, spisovatel a kritik, později v letech 1932–1939 ředitel ND.

²⁶ Na rozdíl od dnešní praxe nejsou většinou signovány a podepisovány ani zpravodajské materiály. Celým jménem bývá podepsán autor jen výjimečně dlouhého textu a autoři fejetonů a obsáhlejších materiálů vůbec v místě „pod čarou“ zařazovaných. Kritici ale používají zpravidla šifru. Ačkoli tyto informace mohou vypadat jako podružné detaily, ilustrují dobovou novinářskou praxi.

je veliké množství recenzí, zejména ve *Venkovu*, věnujících se koncertům, a to jak České filharmonie, tak menších těles. Jde mnohdy o kratší články, rozměrem připomínající spíš sloupek a glosu, nicméně jejich množství vypovídá o významu, který jim byl přikládán. Stejně pozornosti se pak dostává i hostování dirigentů a operních sólistů, stejně jako debuty mladých zpěváků. Je pravděpodobné, že bylo-li to v silách referenta, snažil se zhlédnout nejen všechna obsazení, ale i všechna pohostinská vystoupení, a posléze o nich také napsat. Důležitější než zájem kritika (který se předpokládá vždy) je ale fakt, že tyto reflexe byly v tak velké míře také tištěny celostátním médiem. Nebyl jim dáván prostor jako velkým referátům o premiérách hlavního repertoáru, nicméně se jim dostávalo pozornosti mnohem větší, než jak je tomu v tisku dnes.

Na záznamech i jednotlivých textech z průběhu celého desetiletí můžeme mj. sledovat i změny pravopisu a celkovou „modernizaci“ jazyka (např. postupné upouštění od infinitivu s koncovkou -ti, změna pravopisu slov typu „orkestr“ na „orchestr“ apod.).

Součástí každé delší kritiky je zpravidla i přiblížení reakcí publika. To přináší do textu stopu autenticity, je to něco, co přibližuje dobovou atmosféru, něco, co dnes již není běžné. Ovšem i reflexe toho, co se děje v hledišti je pro budoucnost cenným zdrojem.

Jazyková a obsahová reflexe baletních premiér

Čteme-li baletní recenze z raných let naší republiky, je třeba brát v úvahu celkový charakter dobové hudební i divadelní recenze, které jsou často velmi přímé a operují se slovníkem, který bychom dnes vnímali jako přehnaný i provokativní. Dnešní recenzent volí slova tak, aby sice vyjádřil kritickou myšlenku a někdy i naprostý nesouhlas s dílem, ale většinou s citlivými formulacemi. Ten, kdo k umění přistupuje jazykem neobroušeným autocenzurou, stává se pro tento rys brzy všeobecně známým (za všechny jmenujme filmovou kritičku Mirku Spáčilovou). V dobovém tisku bylo zcela běžné vyjádřit kritiku takto: „... *Když si odbudete takovýto večer v divadle, nejde a nejde vám na mysl, proč se vlastně hrála tato podprůměrná, chabá, umělecky bezcenná a technicky špatně udělaná hra řídkého vtipu, bez nové myšlenky, stlučená i odposlouchaná bez jakéhokoli vzrušení a zájmu? ... Česká ubohost tohoto druhu má alespoň nějaké místní oprávnění, ale cizí import? Zajímá to někoho?*“²⁷

Kritiky baletů pocházející z per hudebních kritiků se nejčastěji opírají s ohledem na jejich odborné zaměření o hodnocení hudební složky. V podrobnějších referátech se dočteme často o předchozích dílech hodnocených skladatelů, balety jsou rozebírány po jednotlivých jednáních z hlediska hudebních myšlenek a celkové nálady. Autoři komentují motivickou práci, logiku skladby, dramatičnost, instrumentační zručnost autora a v neposlední

²⁷ Lom, St. Maska a tvář. *České slovo*, 20.5.1922, s. 7.

řadě provedení orchestru. Nikdy nechybí zmínka o úspěchu či neúspěchu dirigenta, stejně jako o autoru výpravy a kostýmů. Menší část textů bývá věnována samotné taneční, respektive baletní a mimické složce, nikdy však není opomenut choreograf a většinou jsou jmenováni hlavní sólisté v kuse vystupující. Baletní představení nebývají často označena jako balet, ale „pantomimický balet“, což naznačuje, že pod pojmem balet si kritici představovali pouze čistě tančené úseky.

První baletní premiéra v roce 1919, titul *V září minulosti*, vzbudil negativní ohlasy. Terčem kritiky se stalo především libreto, jeho zastaralá tematika i recitované pasáže: „... nesmyslné žvanění opilých Turků je na téže básnické úrovni jako otcova starost, aby syn byl vychován ve víře pod obojí ... Mongolský chán Kublajjevič, v jehož postavě zřetelně vězí dobrý známý p. Hurt, musí myslit víc na to, aby mu neupadly vousy, nežli na to, aby své tvárnosti a svému vystoupení dodal nějaké dusivé, barbarské sveřeposti. ... Průvod bruselských cechů řemeslnických byl něco tak groteskního, že by to neobstálo ani na předměstské scéně.“²⁸ „Zář minulosti“ (provedená poprvé v roce 1904) byla představením, jež zůstalo dlouho prototypem baletu, který zastaral zejména kvůli libretu, nevyhovujícím změněným poválečným podmínkám. Představení spojující balet, zpěv či recitaci nebylo samo o sobě jako žánr nijak neobvyklé.²⁹

Dvě premiéry roku 1921, *Sylvii* a *Zlatý závoj*, reflektoval pouze deník *Venkov*, v obou případech jeho stěžejní kritik Otakar Šourek. K oběma vznesl výhrady: *Sylvii* Lea Delibese nevytýká nic po hudební stránce, ale považuje ji za titul nevhodně zvolený, pro který nemá baletní soubor dostatečnou uměleckou vyzrálou. Pražské těleso vidí jako zkostratělé a zaostávající za světovým děním. Uzavírá konstatováním, že představení „přímo odstrašující bylo ve výpravě scénické, ošuntělé, neladné a v technice proměn i světelných efektů trestuhodně nemotorné“.³⁰

V kritice *Zlatého závoje* se soustředí více na skladatelskou práci mladého autora Ladislava Nováka a skladatele Jaroslava Beneše, který navázal na nedbalovskou tradici pohádkových baletů, Šourkův příspěvek je po jazykové stránce mírný, upozorňující na úskalí předčasného úspěchu a nebezpečí ustrnutí v tvorbě. Volá však také po jiném námětu, který by byl více výchovný i vlastenecký, zatímco stávajícímu dílu vyčítá „chudobu (ne prostotu!) hlavní myšlenky dějové“, přemíru postav a nedostatek jednotného stylu.³¹

²⁸ Jv.: Ještě zář minulosti, *Venkov*, 3. 9. 1919, s. 2

²⁹ Výrazné je v tomto směru spojení české divadelní avantgardy s moderním tancem a nelze opomenout ani fenomén revue.

³⁰ O.Š.: Leo Delibes: *Sylvia*, *Venkov* 16. 2. 1921, s. 6

³¹ O.Š.: Nová baletní pantomima, *Venkov* 26. 8. 1921, s. 2

I některé další tituly *České slovo* nereflekovalo. Jednak *Labutí jezero* nastudované v nové verzi k 8. červenci roku 1922, v němž vystupovala v titulní úloze jako host Jelizaveta Nikolská³² (v krátkém referátu O. Šourka ještě podle doslovného přepisu „Nikolskaja“). Nasadit na počátku prázdnin osvědčený titul, který měl přilákat diváky, bylo obvyklé. Kritika *Venkov* se nese v duchu odsudku konzervativnosti baletní podívané: „... je typem útvaru umělecky přežitého, jenž žije dnes již jen půvabem některých částí partitury a výší baletních výkonů na scéně.“³³

Překvapuje o rok později absence reflexe obdobné letní premiéry *Louskáčka* ve *Venkou*. V *Českém slově* ji glosuje autor s šifrou (-ík) krátce, ale vzhledem k tomu, že celý měsíc v rozmezí před a po premiéře vyšly v ČS jen 4 recenze reagující na živé umělecké dílo, nebyla tato premiéra bez důležitosti. Je nutné brát v úvahu, že většina scén v té době již měla divadelní prázdniny a že v červenci obecně frekvence článků o kulturních událostech klesá.³⁴

Narážíme tu však na zvláštní jev. Jistým způsobem jsou autoři těchto dobových recenzí i odvážnější, méně ovlivnění autoritou a jménem jakéhokoli umělce. Příkladem může být, že v recenzích či glosách, jako je tato, je kritice vystavována např. hudební složka baletů P. I. Čajkovského. Dnes bychom se stěžili dočetli výtky na jeho autorství, maximálně se setkáváme s polemikou nad tím, jak současní choreografové nakládají s partiturami (nejen) jeho děl. V době meziválečné ale zjevně nebyl Čajkovskij chápán jako nedotknutelný klasik a o vhodnosti spojení jeho hudby a baletu se polemizovalo. Zde autor považoval hudbu *Louskáčka* za „hraničící někde i s trivialitou“, která těžko snáší přísnější kritiku.³⁵

Podobně kritický tón zaznívá i ve *Venkou* o rok později nad *Spící krasavici*. Autor podepsaný šifrou V. Z.³⁶ konstatuje, že navzdory kvalitám, není tato Čajkovského hudba divadelní, „není to hudba, jež by chtěla obrážeti či zvedati scénické dění, neb jež by vyžadovala mimického doplňku“, ale řada čísel, která na sebe navazují příliš volně, což je prý zapříčiněno tím, že dílo bylo komponováno na objednávku. Nechybí kritika baletní techniky (kromě odsudku plytké režijní práce): „přežilých prvků trikotové baletní rutiny, oblíbené na někdejších dvorních divadlech před třiceti a více lety. To např., co spolu sehraji v lese princ s princeznou, kterou mu víla přikouzlí, je dnes prostě nechutné.“³⁷

³² V letech 1923–1925 sólistkou ND, 1925 založila vlastní školu, v letech 1934–1945 primabalerína a 1940–1945 šéfkou baletu ND.

³³ O. Š.: Čajkovského „Labutí jezero“, *Venkov* 11. 7. 1922, s. 3.

³⁴ Někdy toto místo nahrazují obecné úvahy nebo studie o osobnostech.

³⁵ Louskáček, *České slovo*, 11. 7. 1923, s. 6

³⁶ Pravděpodobně Vojtěch Zelinka.

³⁷ V. Z.: „Spící krasavice“. Čajkovského balet., *Venkov*, 11. 7. 1924, s. 3

Je pravděpodobné, že ke kritickému přístupu autorů, jenž je v textech nasměrován vůči výkonům tanečníků a k použitému choreografickému materiálu, přispívá to, že v této době již měli možnost konfrontace s ruskou baletní školou prostřednictvím tanečníků hostujících v Praze: vystupovala zde např. Družina ruských baletních umělců a působili zde samostatně sóloví tanečníci, často emigranti z Ruska.³⁸ Je tu však i řada dalších vlivů a podnětů, jejichž působením se mohl kritický duch rozvíjet: návštěva Ruských baletů Sergeje Ďagileva (roku 1913 v Německém divadle), vliv německého tanečního expresionismu, rozvoj novodobého tance na české půdě.³⁹

Od roku 1924 většinou máme možnost srovnávat přístup kritiků obou deníků.

Premiéře baletu Bohuslava Martinů *Istar* věnovali velký prostor jak O. Šourek ve *Venkovu*, tak H. Doležil v *Českém slově*. Doležil hned v úvodu hodnotí situaci českého baletu, považovaného za „dramatický typ rozhodně druhořadý a méněcenný“⁴⁰ se všemi aspekty, které vnímáme i my dnes s odstupem doby,⁴¹ pochybuje i o tom, zda balet jako žánr je u nás dostatečně zakořeněn i mezi diváky, a soudí, že je „produktem baroku a rokoky, náleží zcela jiné kulturní sféře a jiné sociální struktuře divadelního obecenstva nežli je dnes“⁴² pochybuje konečně i o možnosti, aby balet našel nový výraz a podobu. Na jednu stranu z kritiky zaznívá zklamání nad současným stavem, na druhou stranu nenabízí ani řešení či alternativní cestu. Kritický zůstává i k dílu skladatele, který dle něj příliš nasákl cizími vlivy, zejména francouzskými. Balet považuje za konvenční a dějově vleklý, kromě prvního jednání, celkově vrcholící do konvenčního a šablonovitého závěru. Nedostatek dramatickosti vidí jak v hudbě, tak v tanečním zpracování (ačkoli jako hudební kritik se věnuje více výtkám vůči partituře). Remislavského pojetí odsuzuje jako málo invenční i málo monumentální (a překvapivě je srovnává s prostředky filmu): „Odečteme-li některá nezvyklá gesta rukou, odvozená z postojů starověkých památek výtvarných, nezbyvá nám v celé scénické kompozici tanců sólových i sborových nic, co by nebylo již dávno známo a svou ustrnulostí až nudno.“⁴³

Otakar Šourek ve *Venkovu* je méně skeptický. Snahu o hledání nového baletního projevu vítá, cítí spíš její zpoždění, ale nestaví balet do beznadějně situace, naopak jej vidí v roli spojence moderní hudby: „Ne ovšem vyžívající se balet s velkooperní taneční akrobacií a s výpravnými evolucemi, nýbrž právě balet pantomimistický, opírající se o zásady

³⁸ Viz též BRODSKÁ, B.: c. d., s. 171.

³⁹ Jména jako Mira Holzbachová, Jarmila Jeřábková, Milča Mayerová, Anna Dubská, Jarmila Kröschlová.

⁴⁰ H.D.: Nový původní balet, *České slovo*, 14. 9. 1924, s. 3

⁴¹ Příliš časté využívání baletního souboru v operách, nedostatek domácích autorů hudby i předloh, a tím i kvalitního českého repertoáru.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Tamtéž.

*hudebně-dramatické, ale při tom popřávající hudbě možnost volného, formálně svobodného rozpětí symfonického.*⁴⁴ Nepodrobuje Bohuslava Martinů velké kritice, jeho ovlivnění francouzskou modernou považuje za přechodné a spíše za zdravé seznámení s cizím prostředím, které se časem přetransformuje do vlastní originality. Vytýká sice také menší spád díla, ale kladů vidí rozhodně více než Doležil, stejně tak i ve scénickém provedení, ve kterém Remislavskému přiznává dílčí úspěch ve snaze vytvořit moderní typ baletu.

Ještě více se rozchází pohled obou hudebních kritiků na balet *Šeherezáda*, uvedený ještě téhož měsíce. V Doležilově kritice najdeme pochvalu dramaturgického záměru, s nímž Remislavský prosadil tento titul z raného repertoáru Ruských baletů. Nepovažuje balet za průkopnické dílo, protože skladba Rimského-Korsakova byla posluchačům již známá a příběh baletu zasazený do exotického prostředí se nevymykal dobovému vkusu. Scénické řešení oceňuje jako šťastné, „zvláště v tom, že dává slovo především tanci a nenutí do naturalistického přepínání mimického“⁴⁵ stejně jako taneční výkony (jmenovitě Nikolské a Remislavského) a Gottliebovu výpravu. Nevidí v titulu nic problematického, pozastavuje se jen nad jeho nákladností.

Otakar Šourek naopak vyjadřuje nesouhlas s celkovým pojetím díla včetně originální předlohy. Kritizuje postup moderních inscenátorů, jmenovitě M. Fokina, brát za hudební podklad nedramatickou předlohu, symfonii či symfonickou báseň, a tento postup vyložené odsuzuje. „Je to celkem pohodlný recept, ale dnes, kdy se leckde v umění neví kudy kam, hledá se v tom bůh sám ví jak dalekosáhlý a významný čin.“ A srovnává obsah symfonické suity *Šeherezáda*, její původní obsah, s dějem Fokinova baletu, který ironizuje s tím, že „při poetické hudbě, která původně líčila náladu jednotlivých pohádek, tancují nyní sultánovy odalisky, děti s luky, opilí eunuchové, osvobození otroci i Zobejda s milencem, a vražedná scéna konečně odehrává se právě tam, kde podle Rimského-Korsakova pravá *Šeherezáda* usmířuje nadobro chotě a zachraňuje si život!“⁴⁶ Kritikovi se nezavděčila ani choreografie a provedení souboru (s výjimkou výkonu J. Nikolské) a pozastavuje se nad tím, jak je vůbec možné, že Národní divadlo takový kus uvádí. Tato kritika mimo jiné dokládá nutnost taktéž „kritického“ čtení kritik – z dnešního pohledu vidíme Fokinovy postupy jako pokrokové a otevírající nové možnosti,⁴⁷ renomovaný kritik své doby v nich viděl potupu hudebního díla, protože nebyl na nové přístupy uvyklý.

⁴⁴ O.Š.: Boh. Martinů: Istar, *Venkov*, 13. 9. 1924, s. 3

⁴⁵ H.D.: Balet „Šeherezáda“, *České slovo*, 26. 9. 1924, s. 5

⁴⁶ O.Š.: Balet plný omylů, *Venkov*, 26. 9. 1924, s. 3

⁴⁷ Mj. pro jeho 5 choreografických principů, v nichž formuloval zásady tvorby moderního baletu. Vychází z něj celá baletní neoklasika, především ze základní myšlenky, že příběh může vyprávět tanec sám o sobě, je-li jednotný, interpretativní a v úzkém spojení s hudební složkou.

Rozpory v hodnocení baletního titulu v takové míře, jak se to stalo u *Šeherezády*, nejsou mezi citovanými kritiky ale časté. Balet *Petruška* s hudbou Igora Stravinského přijali oba relativně kladně, snad proto, že tomuto krátkému dílu předcházela vlažně přijatá opereta Jana Zelinky *Dceruška hostinského*. Hubert Doležil není vyloženě kritický, zdá se mu však, že význam díla je přeceňován, ačkoli velmi oceňuje hudební stránku, kde je „skutečně nové, originální a silné, ba je to hudba sama v celé své živelnosti, jež dílem proudí a je nese, ...“⁴⁸ Překvapivě oceňuje choreografickou práci R. Remislavského, který spolu s J. Nikolskou opět ztvárnili hlavní role. Remislavského považuje v tomto případě za nejpovolanějšího tvůrce, ačkoli nejvíce oceňuje hudbu a její provedení (premiéru řídil Otakar Ostrčil osobně).

Otakar Šourek přistupuje k dílu obdobným způsobem, vypočítá klady i zápory hudby, je ve svém úsudku kritičtější, ale přiznává Stravinského hudbě mnoho pozitivních kvalit. Shoduje se v názoru, že *Petruška* se neobjevil „nějakým zázračným zjevením, jak se o tom básní“⁴⁹ v podání choreografa a souboru nevidí nic novátorského či originálního. Shodně oceňuje orchestrální provedení pod taktovkou operního šéfa.

Velký zájem k sobě přitáhla premiéra polského autora Lubomira Różyckiho⁵⁰ *Pan Twardowski*. Kritici přijali s povděkem uvedení tohoto autora na scénu Národního divadla, Hubert Doležil přímo o povinnosti,⁵¹ s ohledem na to, že jde o autora slovanského i na to, že sami máme k faustovské legendě, která stojí v jádru příběhu, blízko. Oceňuje národní ráz díla a lidové prvky, na zhodnocení choreografie a tanečních výkonů věnuje však méně než čtvrtinu své recenze, daleko větší prostor vyčleňuje rozboru hudby. Remislavského choreografii zčásti oceňuje, přináší podle něj „mnoho nových nápadů i obrátů, jen v tancích sólových dvojic udržuje se pořáde styl jaksí příliš akrobatický, stále přelamování a přehazování těl, jež nepůsobí umělecky a neodpovídá moderní meloplastice“.⁵²

Ve *Venkovu* o titulu referoval kritik pod zkratkou V. Z., který podává kritičtější názor na dílo i provedení. Po hudební stránce ho považuje celkově za konzervativní, ačkoli mu přiznává kvality ve stejných místech jako Doležil, tedy v pasážích lidových, humorných a národních. Remislavského choreografii zařadil nepovažuje: „...jest o celá desetiletí pozadu za tím, co dovede podati naše činohra a opera.“⁵³ Vadí mu popisnost, z jeho pohledu se taneční a hudební složka díla rozcházejí. O něco více oceňuje výkony tanečnicků.

⁴⁸ H.D., *České slovo*, 26. 2. 1925, s. 6

⁴⁹ O.Š.: Igor Stravinskij: *Petruška*, *Venkov* 26. 2. 1925, s. 2

⁵⁰ Je možné si povšimnout pravopisných variant: v *Českém slovu* se Doležil přiklonil k psaní příjmení jako Różycki.

⁵¹ H.D.: Różyckého „Pan Twardowski“, *České slovo*, 10. 7. 1925, s. 5

⁵² Tamtéž.

⁵³ V.Z.: Lubomír Różycki: „Pan Twardowski“, *Venkov*, 10. 7. 1925, s. 2

Dalším případem, kde lze srovnávat názory na premiéru, je večer složený z krátkých baletů *Hračková skříňka* a *Z pohádek naší babičky* od impresionistických skladatelů Clauda Debussyho a Maurice Ravela (doplňených ještě Stravinského *Petruškou*). „Vlastně to ani balety nejsou,⁵⁴“ konstatuje úvodem svého referátu Doležil. Debussy je podle něj příliš náročný pro dětského diváka, Ravel „pantomimou a nikoliv baletem“, dílo „nejasné a mdlé, v námětu i provedení velmi konvenční“. Své hodnocení zakončuje zcela otevřeně: „Rosťte tím jen poznatek, že u nás, má-li se vůbec tento typ divadelní, ať si již ve své podobě staré či této nové, arcíť jen domněle reformované, udržovati při životě a určitém uměleckém významu, musí nezbytně býti spolutvořen také doma a v našem duchu, z našeho života. Jen s cizím zbožím nebo jeho napodobováním ani zde nevystačíme.“⁵⁵ Objevuje se tu znovu požadavek, který formuloval již o několik let dříve O. Šourek v kritice *Zlatého závoje*, a dokládá aktuálnost tohoto tématu.

Otakar Šourek přijal díla méně kriticky, jako „výraz krásného úsilí o nekonvenční formulaci samostatného scénického baletu“.⁵⁶ Prostý děj nepovažuje za nedostatek, nevyjadřuje ani zvláštní výtky k choreografii, ačkoli se nemůže nezmínit o jisté zastaralosti, ale režijní práci naopak oceňuje, stejně jako výkony. Z celkového tónu je cítit spíš potěšení ze zhlédnutých děl, nicméně v závěru také apeluje na dramaturgickou změnu, dle jeho názoru se na scéně hudebního divadla zjevuje málo děl českých autorů, ale také se zahraniční tvorbou se nakládá příliš konvenčně.

České slovo nerefletovalo premiéru zpívaného baletu *Zmatek* francouzského skladatele Daria Milhauda, kterou přijal O. Šourek ve *Venkovu* se značnými rozpory. Ve své recenzi⁵⁷ oceňuje kvality hudby, nikoli však scénické provedení, které je podle něj nepřehledné a chaotické, chválí však obecně výkony zpěváků i tanečníků. Šlo o jednu z kontroverznějších premiér, nakonec i kritik se zamýšlel na opodstatněním uvedení díla, které je náročné, ale nezaručuje divácký úspěch.

Velmi očekávanou byla premiéra původního českého baletu *Faust* s hudbou Františka Škvora. Ve *Večerním Českém slově* ji nejprve dva dny po premiéře hodnotí anonymní novinář, pro nějž je charakteristický živější, spíš reportážní jazyk, využívající kratší větné struktury. Popisuje především děj baletu, hudbu oceňuje krátce jako bohatou, ale choreografii vyčítá všednost, nedostatek fantazie, mělké vypracování. „Zdá se, jakoby nebylo očí pro to, že se zachází do banalit, které by se snesly na menším jevišti, ale mrzí v Národním divadle.“⁵⁸ O další dva dny později se v hlavním listu objevuje další nesignovaný článek,

⁵⁴ H.D.: Dvě baletní premiéry, *České slovo*, 20. 12. 1925, s. 6

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ O.Š.: Dva nové balety, *Venkov*, 22. 12. 1925, s. 3

⁵⁷ O.Š.: Darius Milhaud: *Zmatek*, *Venkov*, 23. 5. 1926, s. 3

⁵⁸ Doktor Faust, *Večerní České slovo*, 12. 7. 1926, s. 2

kteřý se věnuje především obsahu díla a rozdílu mezi předlohou Heinricha Heineho a klasické hry J. W. Goetha, scénické provedení nehodnotí.⁵⁹

Venkov přináší obsáhlou kritiku pod šifrou V. Z., která rozebírá krátce libreto, aby se obsírněji mohla věnovat hudební složce. Zde vytýká autorovi, že se „příliš ohlížel na potřebu choreografie“,⁶⁰ čímž podle jeho názoru utrpěla hloubka díla z hlediska dramatického, jinak však oceňuje kvality hudby detailním popisem některých částí. V závěru se s kritikou obrací k choreografovi Remislavskému, který „zavedl provedení docela do vod konvenčního baletu“.⁶¹ Baletní složku vidí jako neinvenční, neodpovídající duchu hudby a mnohdy se s ní i rozcházející. Kritik nešetří choreografa ani v jeho taneční roli (neboť ztvárnil postavu Fausta sám). Je tu i konkrétní výtky k technice, která už se obdobně objevila v Doležilově kritice na *Pana Twardovského*, a sice odpor k artistickým výkonům, zde k formě zveřejněné, kterou vnímá kritik jako „přehození přes rameno“ a nepovažuje ji za vkusný prvek. To lze opět přičíst převládajícímu vlivu dobové taneční moderny, ve které mohli publicisté spatřovat rovnocenného nástupce klasického baletu.

V případě premiéry titulů *Dítě a kouzla* a *Kdo je na světě nejmocnější*:⁶² v Českém slově vycházejí reflexe dvě, obě v kulturní rubrice – první z pera H. Doležila, který píše pouze o jednoaktovém baletu Bohuslava Martinů *Kdo je na světě nejmocnější*. Vidí v něm stále vliv moderní francouzské hudby a také Richarda Strausse a jeho operetní tvorby. Celkové hodnocení je však pozitivní, neboť oceňuje, „že se zde balet zase více vrací k skutečnému tanci a jeho formám historickým i novějším, dokonce i černošským, již takto na scénu Národního divadla ve vlastní své podobě přicházejí, tuším, po prvé“⁶³ (jde ještě stále o práci R. Remislavského) a je spokojen i s výkony tanečnicků. O čtyři dny později vychází článek o dalším titulu, který byl součástí večera, baletu M. Ravela *Dítě a kouzla*, a jelikož je nesignován, můžeme se jen domnívat, že jde o pokračování a autorem je také Doležil.⁶⁴ Zamýšlí se nad posláním díla – pro dospělého diváka vidí děj příliš naivní, pro dítě se mu naopak zdá příliš náročná hudba. Scénické ztvárnění konkrétně nekomentuje, zůstává u hodnocení a rozboru složky hudební.

O. Šourek se věnuje titulům oběma. *Dítě a kouzla* považuje za operu, která je z poloviny baletem. Věnuje se u ní pouze rozboru hudebního materiálu, barvitý jazyk svědčí o tom, že toto dílo přijal velmi kladně. U baletu B. Martinů věnuje část i sujetu, většinu hodnocení ale

⁵⁹ Drobným detailem také je přepis jména německého básníka, zatímco *Venkov* se drží křestního jména německého Heinrich, v *Českém slově* jej překládají do češtiny.

⁶⁰ V.Z.: Doktor Faust., *Venkov*, 13. 7. 1926, s. 2

⁶¹ Tamtéž.

⁶² V premiéře byly spolu uvedeny tyto balety, později byl do programu zařazen v novém nastudování ještě *Prométheus*, jediný balet s hudbou L. van Beethovena.

⁶³ H.D.: Nové balety v Národním divadle., *České slovo*, 23. 2. 1927, s. 6

⁶⁴ Napovídá tomu i to, že uvádí, že tuto choreografii viděl až v první repríze, v předchozím článku totiž čtenářům vysvětluje, že měl možnost vidět na premiéře jen jednu část.

opět zabírá hudební složka, v níž vidí zahraniční vlivy, jež nekritizuje, pestrost díla naopak vítá. O choreografii se nedozvíme nic, kritik vyjmenovává jen představitele hlavních rolí.⁶⁵

V kombinaci s uvedenými tituly byl uváděn balet *Prométheus*⁶⁶ na hudbu L. van Beethovena, který měl ovšem premiéru v rámci jinak shodného programu až o měsíc a půl později. Reflektuje jej v *Českém slově* Doležil. „Je to „Prometeus“ scénicky zcela zmodernisovaný, uvedený na útvar dnešní pantomimy a styl nejnovějšího umění meloplastiky a výrazového tance scénického. O právu k novému pojetí nelze pochybovati, a umožňuje je nadto okolnost, že původní libreto i scénář jsou ztraceny. Přece však od někdejší podoby, pokud ji známe z pozdějšího podání, vzdaluje se toto řešení příliš pronikavě a více, než dovolují interesy historické,⁶⁷“ uvádí kritik. Absence historizující složky je pro něj největším úskalím, choreografickou práci a modernistické tendence hodnotí nicméně kladně. Upozorňuje též na zvláštnost obsazení, kde byla pohybová role svěřena opernímu pěvci Václavu Novákovu.

Kritici obou deníků se věnují dále premiéře baletu *Raymonda*, v němž se Praze představil jako choreograf Jaroslav Hladík. Jako první o ní referuje anonym *Večerního Českého slova*, který v souladu s populárnějším obsahem večerníku používá uvolněnější jazyk a nezdráhá se hodnotit přímo. Děj podle něj „snad ani nemůže být hloupější“, oceňuje však hudbu i jednotlivá taneční čísla, ačkoli má výhrady proti provedení, ne však k samotné choreografii, jako k výkonům tanečníků, kteří podle něj působili nejistě a nesecvičeně. Chválí však představitelku hlavní role Helenu Štěpánkovou i další tanečnice.⁶⁸

H. Doležil věnuje premiéře druhý den kratší reflexi, v níž vyjadřuje pochopení pro situaci choreografa Hladíka, který se díla chopil po odcházejícím R. Remislavském, nemá však už totéž pochopení pro samotný dramaturgický počín: „*Dějově ubohý a prázdný, jest i svým zhudebněním tento balet pouhým průměrným výrobkem běžné konvence. První dva akty přímo nudí, ...*“⁶⁹ Zbytek textu se nese v podobném duchu a kritikovi nevyhovuje ani konkrétní choreografické provedení. Opět přichází s výtkou k baletní technice, kdy se s nádechem pohrdání vyjadřuje o „novince“ spočívající v „hojném vyhazování nohou“, které je podle jeho názoru převzato z revuí.⁷⁰

⁶⁵ Kritika nemá samostatný nadpis, vyšla ve *Venkovu* 19. 2. 1927, s. 2

⁶⁶ Uváděný dříve pod titulem Stvoření Prométheova.

⁶⁷ H.D.: Druhý Beethovenův večer v Národním divadle, *České slovo*, 3. 4. 1927, s. 6

⁶⁸ *Raymonda*., *Večerní České slovo*, 10. 10. 1927, s. 2

⁶⁹ H.D.: (bez titulu), *České slovo*, 11. 10. 1927, s. 6

⁷⁰ Tamtéž. To, co považoval za revuální prvek, byl ale pravděpodobně spíš grand battement. Opět – česká taneční scéna teprve hledala novou cestu klasického baletu spočívající v technické virtuozitě, autoři publicistických referátů nebyli zvyklí na tento druh výkonů, a proto jej odmítali.

O. Šourek se také staví k baletu skepticky. V kritice publikované téhož dne, ale dvakrát tak dlouhé, vyčítá dílu tytéž chyby (nudnost, absenci dramatického děje), hudbu vnímá pouze jako sled tanečních čísel včetně třetího aktu, „v němž *neděje se už vůbec nic*“⁷¹ a jehož stylizaci do uherských krojů považuje za pouhou záminku k začleňování některých hudebních motivů. V hudbě vidí příliš mnoho cizích vlivů a ve scénickém ztvárnění vidí vliv výměny choreografů, z nichž jeden tvořil režijní záměr a druhý pohybový materiál. Výsledek pak na kritika působil nesourodě, v nedostatečném kontaktu s hudbou, a shodně s Doležilem si všímá také nepřesností v premiérovém provedení, zejména ve sboru. Oceňuje však výkony sólistů.

Dvě premiéry roku 1928 reflektuje vždy jen jeden z deníků. O baletu českého skladatele J. Zelinky *Skleněná panna* referuje opět nadvakrát *České slovo*. Ve večerníku tentokrát pod šifrou (L. K.) krátkou glosou, která charakterizuje dílo jako baletní pantomimu. Námět Karla Schulze, který „*staví na scénu figury, jejichž zákonitost jest spíše moderně výtvarná, než dramaticky logická*“⁷² vítá, avšak hudba podle něj ustrnula na půl cesty, a stejně tak rozpolceně vyznívá i hodnocení, které vyzdvihuje především výkony tanečnicků.

H. Doležil pak přináší rozbor podrobnější, ale s podobnými výtkami. Určité stránky hudby oceňuje, zdá se mu však též polovičatá, příliš tradiční v rozporu s moderním námětem baletu. „*Určitá bezradnost byla viditelná i na scéně. Vyrovnání mezi pantomimou a baletem, jakým dílo chce být, rozhodně tu selhává a celek není pak ani tím ani oním*“⁷³ Přesto chválí choreografa, který „*vykonal pro dílo, co se dalo*“ a jmenuje představitele hlavních úloh.

Poslední premiérou ve sledovaném období je pak balet Oskara Nedbala *Z pohádky do pohádky* v novém nastudování. O něm se zmiňuje O. Šourek, ale nevěnuje mu patrně příliš velkou pozornost, protože šlo jen o nové nastudování a hudbu tedy nebylo nutné znovu komentovat. Oceňuje dramaturgický tah, který pamatuje na nejmenší diváky, optimisticky vyznívá i jeho hodnocení taneční složky: „*výkon baletního souboru pozvedá novým pojetím, jež se zamlouvá temperamentem a souladnou barvitostí tanečních výkonů*“⁷⁴ Podobně vyzdvihuje výkony tanečnicků a především celou atmosféru představení, které dirigoval O. Nedbal osobně.

⁷¹ O.Š.: Balet z „anno dazumal“, *Venkov*, 11. 10. 1927, s. 4

⁷² L.K.: *Skleněná panna*, *Večerní České slovo*, 3. 7. 1928, s. 2

⁷³ H.D.: *Skleněná panna*, *České slovo*, 4. 7. 1928, s. 4

⁷⁴ O.Š.: (bez titulku), *Venkov*, 26. 11. 1928, s. 6

Závěr

Příklady recenzí baletních premiér ukazují především to, jak mnoho společného mají hudební kritici v přístupu k baletním dílům. Objevují se případy, kdy se značně názorově rozcházejí, ale převládá spíše shoda a jejich kritiky nesou společné rysy. Na faktu, že svou pozornost věnují především hudební složce díla, není nic překvapujícího, naši pozornost ale zaslouží jistě jazyková stránka, jistá schopnost sdělovat názor bez příkras a formulovat i odsudky velmi jednoznačně až necitlivě. Můžeme z toho usuzovat na pevné postavení, které recenzenti měli jako ti, jimž se dnes říká „názoroví vůdci“,⁷⁵ jejich aktivita byla více motivovaná tím, co chtějí říci, méně tím, jak budou reagovat ti, které kritice podrobují.

Na příkladech baletních kritik dvou vybraných deníků je ilustrováno několik faktů. Po systematickém pohledu například vidíme, že byla-li recenze na premiéru publikována, vyšla zpravidla během 2 až 4 dnů, tedy v maximálně aktuálním čase. Není prokazatelně stoupající tendence v rozsahu textů, ale celkově stoupá počet článků věnujících se z publicistického hlediska kultuře celkově. S ohledem na to, že baletní soubor v tomto období nebyl ani samostatnou složkou Národního divadla s vlastním uměleckým vedením, je zájem o jeho činnost poměrně velký. Abychom mohli např. srovnávat s operou, museli bychom provést stejnou analýzu pro všechny operní premiéry ve stejném období, což by jistě možné bylo, zde však jde o materiál úzce vymezený, ze kterého však lze vyjít a vracet se k již jednou zaznamenaným pramenům.

Recenze, kritiky, referáty a publicistické články obecně jsou zdrojem informací, který můžeme využívat tam, kde jiné materiály chybí. Je však nutno na něj pohlížet také skrze kritické čtení, protože publicistický materiál nemá ve své podstatě za úkol zachovávat informace, ale vyjadřovat subjektivní názor. Vidíme-li, jak se kritici mohou zásadně rozcházet v názorech na působení uměleckých osobností, souborů i na konkrétní díla, musíme jejich postoj vzít v úvahu, pokud hodláme činit obecnější závěry z jejich popisů. Vždy je to skutečnost viděná z názorové pozice, ovlivněná z mnoha směrů. Lze ji brát spíše jako dokreslení, ilustraci, ale mít stále na paměti, že každá doba přináší své vlastní nové názory a pohledy, kterými znovu přehodnocuje pohled na současnost, ale také na minulost. Novinová zpráva má ke skutečnosti, s jakou potřebujeme pracovat z historiografického hlediska, blíže, ale názorová žurnalistika nám přibližuje ducha doby a kritický diskurz, můžeme z ní vyčíst převládající názory, neboť každý autor své myšlenky formuluje na základě svých poznatků a zkušeností. Je jistě vhodnější dívat se na publicistické texty ne jako na zdroj informací o událostech, které popisují, ale zkoumat je samotné a ptát se, co nám řeknou o době, o svých autorech, o jejich postavení, hledat shody a rozdíly v jejich vnímání.

⁷⁵ Tzv. koncept „opinion leaders“ a vícestupňového toku komunikace formulovaný sociology Paulem Lazarsfeldem a Elihu Katzem.

Baletní premiéry v tisku – přehled

Titul díla	Datum premiéry	Recenze v ČS (datum)	Autor, značka	Rozsah	Recenze ve V (datum)	Autor, značka	Rozsah
V záti minulosti	29. 8. 1919	/	/	/	31. 8. / 3. 9.	O.Š. / jv.	3 sloupce podčárniku / -/-
Sylvie	13. 2. 1921	/	/	/	16. 2.	O.Š.	1/3 sloupce
Zlatý závoj	24. 8. 1921	/	/	/	26. 8.	O.Š.	3 sloupce podč.
Legenda o Josefu	14. 6. 1922	16. 6.	Hd.	3/4 sloupce	15. 6.	O.Š.	4 sloupce podč.
Labutí jezero	8. 7. 1922	/	/	/	11. 7.	O.Š.	1 sl. podč.
Louskáček	7. 7. 1923	11. 7.	-fk	1/6 sl.	/	/	/
Spící krasavice	9. 7. 1924	/	/	/	11. 7.	V.Z.	1 sl. a 3 ř. podč.
Istar	11. 9. 1924	14. 9.	H.D.	1 sl. a kus	13. 9.	O.Š.	3 a 1/4 sl. podč.
Šeherezáda	24. 9. 1924	26. 9.	H.D.	Pod 1/2 sl.	26. 9.	O.Š.	1 a 1/4 sl. podč.
Petruška	24. 2. 1925	26. 2.	H.D.	1/3 sl. celý článek necelý 1	26. 2.	O.Š.	1 a 1/4 sl. podč.
Pan Twardowski	8. 7. 1925	10. 7.	H.D.	2/3 sl.	10. 7.	V.Z.	2 sl. podč.
Legenda o Josefu (obnovená prem.)	24. 11. 1925	/	/	/	26. 11.	O.Š.	1 a 2/3 sl. podč., reálně 1/3 čl.
Hračková skříňka / Z pohádek naší babičky	18. 12. 1925	20. 12.	H.D.	1/3 sl.	22. 12.	O.Š.	1 a 1/2 sl. podč.
Zmatek	21. 5. 1926	/	/	/	23. 5.	O.Š.	1 sl. podč.
Doktor Faust	10. 7. 1926	12. 7. (VČS) / 14. 7.	- / H.D.	1/3 sl. / Necelý 1 sl.	13. 7.	V.Z.	2 a 3/4 sl. podč.
Dítě a kouzla / Kdo je na světě nejmocnější // Prométheus	17. 2. 1927 // 1. 4. 1927	23. 2. / 27. 2. // 3. 4.	H.D. / - // H.D.	1/3 sl. / Pod 1/3 sl. // 2/3 sl.	19. 2. // -	O.Š. // -	2 sl. podč.
Raymonda	8. 10. 1927	10. 10. (VČS) / 11. 10.	- / H.D.	1/4 sl. / 1/4 sl.	11. 10.	O.Š.	2 sl. podč.
Skleněná panna	2. 7. 1928	3. 7. / 4. 7.	L.K. / H.D.	1/5-1/4 sl. / 1/2 sl.	/	/	/
Z pohádky do pohádky	24. 11. 1928	/	/	/	26. 11.	O.Š.	1/6-1/5 sl. z 1 sl.

O.Š. = Otakar Šourek, H.D., Hd. = Hubert Doležil, jv. = Jindřich Vodák, V. Z. = Vojtěch Zelinka (?)

Bibliografie:

Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 1., A–L / Red. Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček. 1. vyd.. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963.

Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 2, M–Ž / Red. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček. 1. vyd.. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965.

BRODSKÁ, Božena. *Dějiny tance a baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Vyd. 1. Praha: AMU 2006. 236 str. ISBN 80-7331-047-3

Dějiny české literatury. IV, Literatura od konce 19. století do roku 1945 / hlavní redaktor Jan Mukařovský, Praha: Victoria Publishing, 1995. 714 str.

DURCZAKOVÁ, Kristina. *Taneční publicistika v Čechách 1925–1939*. Diplomová bakalářská práce, Praha: HAMU 2005. Vedoucí dipl. práce doc. Dorota Gremlicová, PhD.

GREMLICOVÁ, Dorota. *Teoretická a kritická reflexe tance v Čechách, věda a výzkum*, rukopis článku.

Hudební věda I. / Red. Vladimír Lébl, Ivan Poledňák. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1988.

KAZÁROVÁ, H. *Balet Národního divadla v letech 1920–1945*. Praha: AMU 1983. Diplomová práce. Vedoucí dipl. práce doc. Božena Brodská.

KOCOURKOVÁ, L. *Taneční listy*, Praha: FSV UK 2010. Rigorózní práce. Vedoucí rig. práce doc. PhDr. Barbara Köpplová.

KONČELÍK, J., REIFOVÁ, I., HAGEN, L., SCHERER, H., SCHULZ, W. *Analýza obsahů mediálních sdělení*. Praha: Karolinum 2005. 149 str. ISBN 80-246-0827-8

KONČELÍK, J., VEČEŘA, P., ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. století*, Praha: Portál 2011. 344 str. ISBN 978-80-7367-698-8

PALA, František. *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila*. Praha: Divadelní ústav 1962. 275 str.

Prameny:

Venkov, orgán České strany agrární, Praha: Tiskařské a vydavatelské družstvo rolnické ročníky 1919–1928

České slovo, ústřední orgán České strany národně sociální, Praha: Melantrich, ročníky 1919–1928

PhDr. Lucie Kocourková (1984)

Studentka 2. ročníku oboru Taneční vědy na Akademii muzických umění v Praze. Absolventka bakalářského oboru Žurnalistika a magisterského oboru Mediální studia na Fakultě sociálních věd UK. Studentka 3. ročníku PGS programu Mediální studia tamtéž.

Shakuhachi in Transition: a Transcultural Perspective



James Franklin

Abstract: The shakuhachi, the Japanese end-blown bamboo flute frequently associated with Zen Buddhism, has a long tradition of migration, from its origins in China, via Japan, and on to the rest of the world. During its extended period of development in Japan, the tradition lines of the instrument became increasingly fragmented, to the point that no current school of performing can lay claim to primacy or exclusive authenticity. In this pluralistic setting, the next stage in the development of the instrument lies in its export outside of the Japanese cultural sphere. The pluralism of the traditions and the processes of export and transculturation raise questions about the possibilities of intercultural transmission and integration both of the musical characteristics of the shakuhachi and of the spirituality of its music. Of particular interest is the question as to whether there is a spiritual basis which is capable of being transmitted through and along with the music.

Keywords: shakuhachi, transculturation, transmission, spirituality

I

The shakuhachi is, at least in its appearance, a simple musical instrument: a piece of bamboo (traditionally, the species *madake*, lt. *phyllostachys bambusoides*) with (in its modern form) a standardised length of about 54 cm, in which the nodes have been bored through in order to create a continuous tube, five finger holes have been drilled and a slanted blowing edge cut at the upper end. The visual simplicity of this traditional Japanese flute belies the complexity of the musical traditions which have arisen around it in the course of centuries. The oldest of these to survive in the modern world is that of the *honkyoku* (“original pieces”), solo works which, according to historical sources, were developed not as concert music but as a form of meditation by the Fuke sect of Zen Buddhism in Japan.

Briefly summarised, one can identify six main phases in the development and transmission of the instrument:¹

- 1) origins on the Asian mainland (pre-7th century AD);
- 2) early shakuhachi in Japan (c. 7th to 11th centuries AD);
- 3) shakuhachi as folk instrument (c. 11th to 16th centuries AD);
- 4) shakuhachi of the Edo period (17th to 19th centuries AD);
- 5) modern shakuhachi in Japan (mid-19th century to the present);
- 6) shakuhachi outside of Japan (mid-20th century to the present).

The last of these phases is the least documented, and in terms of contemporary cultural studies the most interesting.

Generally, the shakuhachi is considered to be a development of a Chinese end-blown flute, which arrived in Japan presumably in the 7th century AD via Korea as part of the imperial court orchestra (Lee 1993:62ff.). The form of this instrument was different to the flute now known as “shakuhachi” – shorter, and with six finger holes instead of five. The flute persisted as part of this so-called *gagaku* ensemble for several centuries, but ultimately faded from view. Several theories have been proposed to explain this demise, ranging from the musical (the instrument was not loud enough) to the economic (reduction in the size of the orchestra). In any event, it disappeared, only to reappear outside of the context of the imperial court, albeit with a number of changes: five finger holes, and construction often from a bamboo tube with a single node (in the form known as *hitoyogiri*), possibly under the influence of the Chinese flute *hsiao* (Lee 1993:87, Kishibe 1984:79). The shakuhachi of this period seems to have been employed in a variety of contexts, ranging from purely secular to religious, the latter documented by the mention of the instrument in various

¹ Historical overviews of the shakuhachi and its music can be found in Blasdell (2008), Gutzwiller (1983) and Lee (1993). In the presentation here I refer in particular to the latter work.

literary sources describing the music within a religious attitude or practice in the circles of Zen Buddhism (Lee 1993:77ff.).

This religious aspect could be said to have paved the way for the specific development of the instrument which has taken primacy in the history of the shakuhachi and particularly in its perception outside of Japan: the rise (and ultimate demise) of the Fuke sect of Zen Buddhism. This sect existed more or less in parallel with the time span of the Edo period (17th to 19th centuries AD), and was linked by a system of privileges and duties to the government. Its members consisted of 'retired' samurai, who had effectively exchanged their swords for bamboo flutes. The alleged intricacies and espionage of the Fuke sect are well-documented (e.g. Lee 1993:102-153). Stated briefly, there arose numerous temples of this sect, scattered throughout Japan. The monks were mendicants, whose (official) primary activity was the playing of the shakuhachi, in what had become something like its modern form. The pieces they performed, the honkyoku, were considered, in the sect's self-representation, to be a form of meditation. Of fundamental importance is the fact that this was an oral tradition and transmission, involving exchange of pieces between itinerant players from different home temples. This resulted in a broad divergence of the transmissions, as errors, personal styles, lapses of memory and so forth came into play – despite the fact that one ostensibly attempted to reproduce entirely accurately the material one had learned, without modification.² There is no exact count of the number of honkyoku which came into existence. The codification by KUROSAWA Kinko I in the 18th century lists 36 pieces, now the basis of the honkyoku tradition of the Kinko school; informed modern estimates list up to 180 pieces (Lee 1993:159). This divergence in itself suggests a marked plurality in the tradition(s) of the shakuhachi.

The demise of the Fuke sect paved the way for further division and pluralisation of traditions. A number of factors contributed to this. Apart from the general collapse of the feudal governmental system and its dependent social structures in Japan towards the end of the Edo period, destructive ambivalences also arose within the Fuke sect itself. One can surmise that many members (the *komuso*, "priests of emptiness") were genuine religious (or at least intellectual and artistic) practitioners, otherwise the development of such a rich musical tradition would not have been possible. But beyond surmise is the

² This diversity resulting from the oral nature of the transmission of the honkyoku and the concomitant scarcity of written records leads necessarily to the fact that all traditions, and especially those of the present day, are speculative reconstructions of the pieces. The few written descriptions are *a priori* incapable of rendering the actual sound of the music as performed in eras before the advent of recorded media. Thus all current traditions which incorporate honkyoku are attempts to represent the music as it might have sounded. This in no way negates the value of this music, but it calls into question the assertion of exclusive correctness of transmission raised by some of the schools.

internal corruption of the sect: its members, clothed or perhaps disguised as monastics, had the right of unhindered travel, which was a rare privilege at the time. They also carried an effective weapon – the bamboo flute. This made them ideal as spies, and it seems certain that at least some members and temples enjoyed the earnings from such activities. After the cancellation of the sect's privileges in the early 1800s, the repertoires of individual temples were forced to develop as individual lines of transmission with much less cross-fertilization. At the same time, the temples and Fuke players were obliged to seek other forms of employment and income. One obvious source was teaching, which led in two directions:

1) The greater availability of the shakuhachi to musicians outside of religious contexts, resulting in the shakuhachi's increasing insinuation into secular music forms such as the repertoire now known as *sankyoku*, usually now performed by shamisen, koto and shakuhachi (with sung parts by shamisen and koto players). This came to represent a parallel tradition to the honkyoku, one which has received less attention and interest outside of Japan than the older honkyoku repertoire.

2) The passing of the honkyoku into the hands of non-religious professional musicians, who in the period after the Meiji Restoration (1868) gradually became the primary bearers of this tradition. Understandably, different regions and temples gave rise to different lines of transmission with different repertoires and musical conceptions.

II

As a result of these factors, a large number of schools or guilds (*ryu* or *ryuha*) of playing arose, often focussing on the repertoire and instruction of a single teacher. As may be expected, some of these were short-lived, and others have survived until the present. The largest of the *ryu* with traditional honkyoku in its repertoire, Kinko, derives from the legacy of Kurosawa Kinko I, but has diversified into many sub-branches. The Tozan *ryu*, which has the greatest number of members in Japan, is effectively a modern development, originating with TOZAN Nakao, who in the late 19th and early 20th centuries was instrumental in creating a repertoire of new material for shakuhachi, including newly-composed "honkyoku". This drive to rejuvenate the tradition(s) through the infusion of new material is by no means limited to the Tozan *ryu*; other schools have also taken, by accident or design, a hybrid or pluralistic path of conserving and transmitting what is considered to be an old tradition or aspect thereof, as well as actively supporting the composition of new music for shakuhachi. Common to all of the schools which purport to incorporate old material is, negatively expressed, the fact that they attempt to revive or reconstruct a tradition which was fundamentally broken and for which reliable records are diminishingly scarce. Conversely, none of these rejuvenated traditions can lay claim to exclusive authenticity; within a diversified shakuhachi landscape, all can lay claim, if not to exclusiveness, then at least to validity.

As an example of such internal pluralism, I would cite the school in which I trained in Japan, the Kokusai Shakuhachi Kenshukan (abbr. KSK; International Shakuhachi Research Centre). The KSK is the brainchild and ultimately the life work of YOKOYAMA Katsuya (1934–2010). Its repertoire is derived from several sources:

1) Yokoyama studied and mastered the Kinko syllabus. Elements of this have found their way into the KSK repertoire, especially the *sankyoku* ensemble pieces, as well as some honkyoku clearly of Kinko derivation (e.g. *Shika no Tōne*, “Call of the Deer”).

2) Yokoyama was also exposed in his formative years to the works of shakuhachi performer and composer RANDO Fukuda, who in the first half of the 20th century penned a range of pieces for shakuhachi solo and ensemble, including pieces for shakuhachi and other instruments.

3) Yokoyama also incorporated a body of honkyoku transmitted by WATAZUMI Dō. Watazumi in turn derived much of his material from Itchoken, a temple with its own honkyoku repertoire and style of playing on Kyūshū.³

4) Yokoyama himself was an active promoter of composition of new material for shakuhachi, and attracted and supported composer/performers in their efforts at creating new music for shakuhachi. An example of one such contemporary composer/performer is SEKI Ichirō; as a non-Japanese composer/performer, I also had the honour of receiving Yokoyama’s support, encouragement and critique. Non-performing composers, such as TAKEMITSU Toru, also worked closely with Yokoyama, creating pieces which are now standard works (e.g. *Eclipse* and *November Steps*).

Such a broad repertoire, in which KSK performers must become adept, reveals a pluralism between the retention of traditional material, or at least its reconstruction after the upheavals of the second half of the 19th century, and new music with a traditional as well as non-traditional basis.

As its name implies, the KSK understands itself as acting on an international stage, beyond the boundaries of the Japanese cultural sphere. Its attitude is highly tolerant, and in fact encouraging, of non-Japanese shakuhachi players. Indeed, one of Yokoyama’s primary concerns in establishing this institution was his wish that non-Japanese players should have access to tuition at a high level and on equal footing with Japanese players – something which was not necessarily to be taken for granted in Japan during the 20th century, despite its openness towards and assimilation of a range of Western social concepts and technologies.⁴

³ At the time of writing, the Itchoken temple is still active as a small guild, one of several laying claim to close relationship to the Fuke sect.

⁴ For example, Lee (1993:290) describes his encounter with the head (*iemoto*) of a small traditional ryu, who expressed the opinion that a non-Japanese player is incapable of performing honkyoku correctly.

The opening of the shakuhachi world in Japan to Western practitioners leads directly to the question of the relationship between the shakuhachi in its culture of origin and the cultures of its non-Japanese players. Simply stated: what do the Western players who have trained in Japan (or even primarily in the West, in later generations of transmission) do? A small number remain in or migrate to Japan, assimilating themselves into Japanese culture and society. The majority, however, return to or remain in their culture of origin, presumably with their musical experience and ability enriched by the music and aesthetics of the shakuhachi. In this way, an intercultural encounter resulting in transculturation of the shakuhachi is pre-programmed.⁵ Numerous teachers of the shakuhachi outside of Japan have either hinted at this, or discussed it explicitly. Gutzwiller (1987:10) asserts that "Japan received the shakuhachi from China a long time ago. She has held this instrument for many centuries and created a remarkable music. She is now reluctantly releasing it into the modern world. It is a moment not without danger and not without promise." Lee (1987:115-116) comments: "In only the past four years, I personally know of about thirty foreigners who have studied the shakuhachi in Japan.... Quite a few people are now actively working toward developing the shakuhachi outside of Japan... I look forward to seeing the shakuhachi transplanted, alive and growing in America in the near future. The result may almost ultimately differ from the shakuhachi of Japan today. But then, even Japan is only the adopted home of the shakuhachi, having come from China long before. And now, centuries later, the shakuhachi is travelling once again."⁶

The migration of the shakuhachi outside of Japan takes place in a field of tension between interest in and transmission of the traditional repertoire, and creation of new music. Regarding the traditional music, my own experience as player, teacher and (occasionally) festival organiser suggests that many Western students of the shakuhachi are drawn to it primarily through the honkyoku, often as part of a search for a personal spirituality outside of Western spiritual institutions. This interest implies a desire to learn this material in a form as close as possible to that in which it exists in its culture of origin, and in which the perceived spiritual tradition is rendered intact across cultural boundaries. Whether this is possible remains an open question, which I consider below.

⁵ "Transculturation" is used here in the sense suggested by philosopher Wolfgang Welsch (cf. Welsch 2010): an interpenetration of one culture with another, whereby clear differentiations between the "home" culture and the "foreign" culture become obscured, and emphasis shifts from cultural encounter to complementary cultural enhancement.

⁶ In the more than twenty years since Lee wrote these words, the number of shakuhachi players outside Japan has increased exponentially, and since 1992, the so-called World Shakuhachi Festivals have become a regular event, generally in intervals of four years. The latest was held in Sydney in 2008. I can also offer a personal and anecdotal perspective here: in 1987, at the time of publication of Lee's article, I was taking my first steps as a shakuhachi player (as a student of Lee in Australia). Now, decades later, I am one of those teachers of a second generation who have studied the instrument initially outside of and then in Japan (in my case with FURUYA Teruo and Yokoyama Katsuya), and who are now actively transmitting the instrument and its music outside of Japan (in my case, primarily in Germany).

III

The employment of the shakuhachi in the development of new musical material, takes place in many forms – in effect, as many as there are diverse musical genres. While a complete catalogue of approaches is beyond the scope of this article, the following is an indicative selection:

- Shakuhachi in contemporary art music composition. Numerous Western composers have written for shakuhachi. A recent and popular example is Karl Jenkins' *Requiem* for choir, orchestra and shakuhachi (2005). Even in the 1980s, the shakuhachi enjoyed such a level of popularity amongst contemporary composers, that in 1989 the journal *Perspectives of New Music* published a seminal article about its techniques and notations,⁷ and a few years later, *Contemporary Music Review* devoted almost an entire issue to it (1994, Vol. 8, Part 2).
- Shakuhachi and electronic music. Various composers have combined the shakuhachi with electronic music; notable is Richard Teitelbaum's *Blends* (2002), with shakuhachi recorded by Yokoyama. Additionally, various performers of the shakuhachi are actively engaged in the integration of the shakuhachi with live electronics. As examples I cite my own work as a composer (e.g. the series of pieces *Songs for the Not-Born*), as well as players such as Phil Gelb in the USA.
- Shakuhachi and intermedia arts. This is a small but growing area, in which shakuhachi composers and performers act in collaboration with media artists of various persuasions to create works bridging sonic and visual media. A significant example of this direction lies in the creative workshops associated since 2009 with the annual Prague Shakuhachi Summer Schools.
- Shakuhachi and jazz. Amongst various forms of improvisation, jazz has attracted shakuhachi performers either as an extension of the range of tone colours available, or as a primary solo instrument. Perhaps the best-known proponent of this direction is John Neptune, originally a drummer, who discovered the shakuhachi in the 1970s and turned it into a jazz flute, including modifying slightly its construction to adapt its timbre and playability to his requirements.⁸
- Shakuhachi and New Age music. This is one of the largest branches of non-traditional shakuhachi music. A notable performer who is active in this direction is Riley Lee, whose popular album *Oriental Sunrise* (originally released in 1972, re-released on CD in 1996) was one of the first in a long series of records, cassettes and CDs.
- Shakuhachi and pop or rock music. Apart from samples of the shakuhachi integrated into a recorded multitrack pop or rock music texture, there are also performers in this

⁷ Lependorf (1989): "Contemporary Notation for the Shakuhachi: a Primer for Composers".

⁸ Coxall (1987) provides a description of Neptune's formative experiences with shakuhachi.

area who are accomplished shakuhachi players – for example, Brian Ritchie, bass player with the punk-rock indie band Violent Femmes, who has played shakuhachi on a number of the band's tracks (Ritchie 2009).

- Shakuhachi may also be found occasionally in transcultural contexts outside of the sphere of Western music. Tim Hoffman, an American shakuhachi player resident in Japan, has been instrumental in bringing the shakuhachi together with Indian music, developing techniques for performance of ragas on the shakuhachi. His Indo-Japanese Music Exchange Association represents a transcultural endeavour across multiple cultural interfaces.⁹

Notably, most of the practitioners within such cultural encounters tend to be non-Japanese. It remains an open question, how such transcultural or hybrid forms are viewed by Japanese players. As implied above, Japanese attitudes to Western players (and implicitly their endeavours) range over a spectrum from highly dismissive to highly tolerant and supportive. The KSK again illustrates the most open of the possible attitudes. Although a Japanese school, a part of its intention is, as stated above, to provide non-Japanese players with access to a solid training in shakuhachi. The attitude of the school, however, goes beyond this. While wishing that the Japanese traditional material be transmitted to the West, there is a recognition that the music will change in the process. Far from viewing this with a sense of regret or criticism of implicit loss, there is rather a feeling of interested anticipation. I here paraphrase remarks which were made by senior KSK teacher KAKIZAKAI Kaoru in 2007 during the European Shakuhachi Summer School in Munster, France, in discussions with the organisers (Véronique Piron and myself): the shakuhachi is fundamentally a migratory instrument. The first major migration took place from China to Japan. After a long period of development in Japan, the second major migration is underway – from Japan to Western cultures as found in the countries of Europe, the USA, and Australia (amongst others). This migration, and the associated changes in the music, are inherent in the instrument's history, and should be greeted as a positive development, an enhancement of the existing traditions.¹⁰

The above list of musical genres into which the shakuhachi has positioned itself could easily be construed to suggest that the shakuhachi, taken outside of its traditional context, is a universal instrument, applicable everywhere and in all genres. This perception,

⁹ The Association's website may be found at <http://www.ijmea.com/eng/index.html>.

¹⁰ KSK teachers Kakizakai Kaoru and Furuya Teruo were the invited Japanese teachers at the 2007 European Summer School, 4th-7th August 2007, in Munster, France. Apart from the events on the official programme, Véronique Piron and I, both KSK teachers, had numerous opportunities to discuss with Kakizakai and Furuya the current and future development of the shakuhachi. These informal discussions were not recorded or minuted; I cite their content here from my recollections.

however, is in need of relativisation. The shakuhachi comes equipped, as it were, with two sets of 'baggage'. One of these is technical: through its development within a specific culture, and thus within a specific cultural aesthetic, the shakuhachi (like all instruments) embodies a particular set of musical possibilities, strengths and weaknesses. As a composer, I would nominate the following strengths:

1) Great flexibility in the shaping of pitch, timbre and dynamics of individual tones, with the possibility of very rapid transitions between extremes.

2) A range of tone colours which allows it to fit within many instrumental contexts, imitating, blending or contrasting with diverse instrument families (winds, strings, brass, reeds, percussion, electronics). In the hands of a skilled performer, the shakuhachi can thus find its place without difficulty within the instrumental canon of Western music.

Distinctive characteristics of the shakuhachi, which could be perceived as limitations within a Western acculturated context, include:

1) The division of the tones of the instrument into two categories: *kari* (the tones played in normal position, essentially a pentatonic scale which, in the standard-length instrument, is based on D: D-F-G-A-C-D), and *meri* (bent notes, representing all pitches, including microtonal shadings, between the tones of the basic pentatonic set). These two sets have fundamentally different timbral and dynamic spectra, a characteristic which is structurally exploited within the traditional music of the shakuhachi, especially the honkyoku. In the latter, the cyclic interplay between *kari* and *meri* tones is an important formal device.¹¹ Within a musical aesthetic which assumes an equality of all tones of an instrument in terms of timbral and dynamic spectra, however, this characteristic becomes a limitation. Arguably, it is precisely this assumption which underlies the harmonic structures of Western music as it has developed over the centuries. In this system, all twelve semitones of the equal-tempered octave can take on any function (such as tonic or leading note) within chords or melodies, allowing for fluent modulation between tonalities. This is only possible if all notes can be treated equally both in the abstract act of composition and in the concrete activity of performance on an instrument. The requirement of equality applies even more to the extensions or negations of chromatic harmony in twelve-tone music, microtonality and other genres which emerged during the 20th century.¹²

¹¹ This assertion derives from my own analyses of honkyoku. The results of these were presented in a series of lectures which I gave as guest lecturer at Charles University, Prague, 20th-22nd October 2008. Publication in written form is planned for the near future.

¹² As a shakuhachi performer, I am occasionally engaged to play pieces by other composers. As a shakuhachi composer, I frequently encounter in such works the erroneous assumption that because the shakuhachi can play all pitches and dynamics, it can play all notes equally. Non-shakuhachi-player composers are often surprised and disappointed, for example, that the timbre and projection of d' and e-flat' are totally different.

2) Because most of the pitches playable on the shakuhachi involve a change of blowing angle and relationship between lips and blowing edge, as well as usually the partial coverage or shading of one or more finger holes, the action times involved in playing all but the *kari* notes are relatively long. This makes precise, rapid sequences of tones outside of the basic *kari* pitches difficult if not impossible. A compositional assumption that rapid chromatic sequences may be played accurately and fluently (as is possible, for example, with a Western Boehm-keyed flute) is thus a mistake.

In effect, the shakuhachi is adapted to its traditional musical genres which tend to focus on subtle shadings of pitch, timbre and dynamics within single tones or tone sequences; this is especially the case in the honkyoku repertoire. Its migration into the music of another culture assumes that at least some genres within the new culture share an aesthetic basis which can be fulfilled by the technical possibilities of the instrument. Amongst the genres listed above, one can note, for example, that it is certainly feasible to improvise a jazz shakuhachi line which fits the instrument, and that the shadings possible on the shakuhachi can link seamlessly with the shadings of sound available through electronic sound synthesis – but that the dexterity required to play convincingly a Western flute concerto is not within its range of possibilities. In this sense, then, the shakuhachi is not a universal flute, but one which finds a niche within diverse genres of Western music.

IV

The second set of “baggage” associated with the shakuhachi lies in the fact that the aesthetic basis of the shakuhachi within its Japanese cultural context and especially within the honkyoku, tends to be linked to religious or spiritual orientation. As discussed above, the honkyoku are generally asserted to have originated within the Fuke sect of Zen Buddhism as a form of meditation. Numerous authors (both Japanese and Western) have written about the spiritual basis of the honkyoku, commencing with the anonymous *Kyotaku denki kokujikai* (*History of the Shakuhachi in Japanese Language*, 1779), which purports to document the historical development of the shakuhachi as well as its development as a spiritual discipline. This writing is now musicologically discredited as history, although Gutzwiller (1987:7), while asserting that “it is an undisputably unreliable source”, also observes that “even today, it represents the self-understanding of all traditional shakuhachi players”. Exemplifying this self-understanding, Gregg Howard (1991) develops a metaphysical conception of sound and focussed hearing as a path to enlightenment, supporting his argumentation through references to passages from the *Surangama Sutra*, a Buddhist scripture of presumably Chinese origin dating most likely from the 7th century AD. He then applies this conception to the playing of the shakuhachi, thus underpinning the perception of the shakuhachi as a spiritual path.

If one accepts a spiritual nature of the shakuhachi, a number of questions arise; I will not attempt here to provide definitive answers to these. Nevertheless, they constellate issues which are highly relevant in the ongoing process of transculturation of the shakuhachi.

Firstly, if there is something innately spiritual in the music of the shakuhachi, then it must be possible to identify its expression in that instrument's sound and music. What constitutes a "spiritual" music is an ongoing debate, including within the Western cultural context – as exemplified, for instance, in the diverse (and sometimes conflicting) contributions within the issue of the journal *Neue Zeitschrift für Musik*, 2010:6, entitled "Transzendent?" and devoted to the examination of the concept of transcendence in contemporary Western art music. In his article "Sinnliche Erfahrung des Transzendenten" ("Sensory Experience of the Transcendent"), Jörn Peter Hiekel suggests termini which could easily be applied to perceptions of the honkyoku: "undisturbed hearing into sound" ("ungestörtes Hineinhören in den Klang") (22) and "resonance of silence" ("Resonanz der Stille") (24). Accepting the validity of such termini as traces of musicalised spirituality, one can find them in the honkyoku, for instance in the silence between (unmetered) phrases, or in the importance of moment-to-moment shaping of sound, which invites the performer (as well as the listener) to hear "into" it in a focused fashion.

Secondly, and in consequence, if one assumes that there are aspects of the music of the shakuhachi which are innately spiritual, the question arises as to how, if at all, such spiritual aspects can survive a process of transculturation. Hiekel (2010) leaves this question open. Nevertheless, as observed above, in my experience the majority of students are drawn to the music of the shakuhachi specifically as a result of its spiritual associations as expressed in the honkyoku. In general, at shakuhachi summer schools and festivals, as well as in the work of individual teachers, much (if not the most) emphasis is placed on the honkyoku repertoire (in its transmissions through various schools), which thus becomes the main technical and perceptual basis for the integration of the shakuhachi into Western musical works. In other words, the musical works arising in the West which incorporate the shakuhachi tend to be those which share musical characteristics with the honkyoku, and which are performed by players who have tended to absorb a technical grounding in these pieces. In my experience, this is often coupled with at least a sympathy for the metaphysics of this repertoire, and often a direct assertion of alliance with the spiritual tradition (players identifying as Zen Buddhists, and conceptualising their playing as form of meditation).

A putative answer to the question of spiritual transmissibility lies, perhaps, in the search for resonances between the spiritualities of diverse cultures, rather than in the grafting of spiritual credos from one culture onto another. In this sense, characteristics

of the honkyoku, such as the presence of stillness and the focus on the moment, can be brought into relationship with experiences of meditative disciplines within the Western cultural and spiritual canon – to practices of object-free meditation within Western mystical traditions, for instance.¹³ In this way, one may find spiritual resonances rather than spiritual appropriation, whereby it is not necessary for literal articles of belief from one culture to supplant those of another. In such a fashion, at least a sense of the putative spiritual dimension of the shakuhachi tradition may be viewed as transmissible within the instrument's cultural migration.

Hiekel argues further:

Können Musikwerke einen echten Dialog von Kulturen anregen? Im allgemeinen Bewusstsein heute ist spirituelle Musik wohl gerade das, was nicht allein auf funktionale Bindungen, sondern auch auf eine ausdrückliche Nähe zu einer bestimmten Religion und ihren Ritualen verzichtet. Vielleicht ist das Spirituelle mancher Musik gerade in dieser überkonfessionellen Perspektive in heutigen Zeiten, die immer wieder von religiös grundierten Auseinandersetzungen geprägt sind, ... von besonderem Wert. (2010:24-25)¹⁴

Necessarily, speculation about the results, in musical or metaphysical terms, of the migration of the shakuhachi, must remain just that – speculation. What is not speculative, however, is the fact that this migration is taking place, with many subdivisions and individual strands. For a shakuhachi-player in the West, to be a part (however small) of this process of migration is an adventure and a challenge. The shakuhachi, despite its old roots, is a living tradition, and change is a part of any living process. How change expresses itself in the music of the shakuhachi, must remain an open, and fascinating, question.

¹³ The works of mystics such as Heinrich Seuse, John of the Cross and Theresa of Avila, as well as more recent figures such as Thomas Merton, abound with references and resonances of such forms of meditation. In their monumental work *Buddhismus und Christentum*, Michael von Brück and Whalen Lai discuss in a number of passages the relationship between Buddhist and Christian approaches to non-objective meditation (von Brück and Lai, 1997). Also of interest is Ludwig Frambach's *Identität und Befreiung in Gestalttherapie, Zen und christlicher Spiritualität* (Frambach 1994).

¹⁴ „Can musical works instigate a genuine dialogue between cultures? In the general perception today, spiritual music is presumably precisely that which eschews not only functional connections to a specific religion and its rituals, but also an explicit proximity to these. That which is spiritual in certain music forms in this transconfessional perspective may be of especial value, particularly in times such as these which are characterised time and again by religious-based conflict.“ (Translation J.F.)

Bibliography:

- *Contemporary Music Review*, 1994, Vol. 8 Part 2: Flute and Shakuhachi. Oxford: Routledge, 1994.
- Website of the Indo-Japanese Music Exchange Association: <http://www.ijmea.com/eng/index.html>. (Accessed 19th December 2010).
- BLASDELL, Christopher: *The Shakuhachi – A Manual for Learning*. Tokyo: Printed Matter Press, 2008.
- COXALL, Michael: "The Sound of Enlightenment", in *Annals of the International Shakuhachi Society* Vol. 1, ed. Dan E. Mayers, pp. 145–150. Wadhurst, U.K.: International Shakuhachi Society, 1987.
- FRAMBACH, Ludwig: *Identität und Befreiung in Gestalttherapie, Zen und christlicher Spiritualität*. Petersberg, Germany: Verlag Via Nova 1994.
- GUTZWILLER, Andreas B.: „The Japanese Flute Shakuhachi and its Music: Is It Foreign or Just Strange?“, in *Annals of the International Shakuhachi Society* Vol.1, ed. Dan E. Mayers, pp. 7–12. Wadhurst, U.K.: International Shakuhachi Society, 1987.
- HIEKEL, Jörn Peter: "Sinnliche Erfahrung des Transzendenten", in *Neue Zeitschrift für Musik* 2010:6, „Transzendent?“, pp. 19–25. Mainz: Schott-Verlag, 2010.
- HOWARD, Gregg W.: „Musico-religious implications of some Buddhist views of sound and music in the Surangama Sutra“, in *Musica Asiatica* 6, ed. Allan Marett, pp. 95–101. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- KISHIBE, Shigeo: *The Traditional Music of Japan*. Tokyo: Ongaku no tomo sha, 1984.
- LEE, Riley K.: "An American Looks at the Shakuhachi of Japan", in *Annals of the International Shakuhachi Society* Vol. 1, ed. Dan E. Mayers, pp. 113–116. Wadhurst, U.K.: International Shakuhachi Society, 1987.
- *Yearning for the Bell: a Study of Transmission in the Shakuhachi Honkyoku Tradition*. (PhD dissertation, University of Sydney 1993). Distributed by UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan, USA
- LEPENDORF, Jeffrey: "Contemporary Notation for the Shakuhachi: a Primer for Composers", in *Perspectives of New Music* 27.2 (1989), pp. 232–251. Seattle, USA: University of Washington Press, 1989.
- POHL, Manfred: *Geschichte Japans*. Munich: Verlag C. H. Beck, 2002.
- RITCHIE, Brian: Interview, <http://gaijinkomuso.blogspot.com/2009/09/brian-tairaku-ritchie-interview.html>. (Accessed 19th December 2010).
- VON BRÜCK, Michael and LAI, Whalen: *Buddhismus und Christentum: Geschichte, Konfrontation, Dialog*. Munich: Verlag C. H. Beck, 1997.
- WELSCH, Wolfgang: „Standbeine dürfen nicht zum Klumpfuß werden“, in *Musikforum* 2010:1, „Über Grenzen hinaus“, pp. 8–12. Mainz: Schott-Verlag, 2010.

Dr. Jim Franklin patří mezi mistrovské hráče na shakuhachi. Studoval skladbu a hudební vědu v Sydney, Stuttgartu a Amsterdamu. Během svých studií poznal shakuhachi a od té doby zůstává očarován jeho kouzlem. Studoval hru na tento nástroj u Dr. Riley Lee a v Japonsku u Furuyi Terua a Yokoyamy Katsuyi. Roku 1966 mu Yokoyama-sensei udělil titul Shihan („Mistr“, licenci k výuce a hře na nástroj). Jako skladatel se Jim Franklin věnuje také instrumentální a elektronické hudbě. Od roku 2004 žije v Německu.

Grafická partitura: Milan Adamčiak – For John Cage, 1967 →

William Ashmole's
1687

FIRST PAGE
FOR JOHN CAGE

Harmonické pole v atonální hudbě (část 1.)¹



Petr Zvěřina

Abstract: The harmonic field in atonal music is not easy to understand. However, I'm trying to adumbrate the theory, which can help us to comprehend some principles of this music. I'm exploring ideas of Vladimír Tichý (Harmonic Field) and Karel Janeček (The Foundations of Modern Harmony). The problem of perception of atonal music is somehow based on the reciprocity of the metric structure and the harmonic material of composition. I'm analyzing the atonal music with the possibility of the segmentation of harmonic field. I claim that relationships between chords are not only based on dissonant characteristics. We can speak of thought processes, which influence the selection of harmonic material.

Keywords: Atonality, Harmonic field

¹ Text je upravenou verzí stejnojmenné bakalářské práce.

K pojmu „atonalita“

Pojem atonalita v sobě obsahuje několik úrovní a je sám o sobě víceznačný². Jeho hlavní význam vidím ve dvou směrech:

1) Atonalita jako důsledek snah o zastření vazeb k centru: Snaha o obohacení harmonické věty vybraným sledem akordů, jejichž funkční příslušnost se nedá lehce vztáhnout k jednomu centru. Jako příklad volím delší sled mimotonálních dominantních septakordů či značně tonálně rozkolísané provedení klasické sonáty. Je třeba zdůraznit, že zastření vazeb k centru se děje pomocí akordů, které jsou běžné pro klasicko-romantickou harmonii (např. tvrdě malý čtyřzvuk).

Tyto tendence postupem času gradují: Harmonická věta často moduluje, osciluje mezi tóninami, aniž by v nějaké pevně zakotvila. Akordy se rozvádějí i do tónin, kde jsou chápány jako funkčně odlehle, alterované. Vyskytují se prakticky libovolné funkční smíšeniny a někdy funkční kombinace. S nadsázkou můžeme o tom, že akord lze rozvést „prakticky kamkoliv“. Pokud se v souvislosti s modulací mluví o plynulosti a přesvědčivosti, je třeba si uvědomit, že výše jmenovanými prostředky je možno dosáhnout rovněž jakési plynulosti v neustálém oscilování mezi tóninami. Leckdy může být souzvuk již tak funkčně složitý, disonantní či je neterciovou strukturou, že máme tendenci jej chápat jako souzvuk, který působí pouze svou zvukovou kvalitou bez funkčně harmonického smyslu³. Takové tendence se vyskytují v hudbě Richarda Wagnera a ke svému vrcholu dospívají v tvorbě skladatelů přelomu 19. a 20. století.

Komplikace hudební struktury se projevuje prakticky pouze v harmonické složce, jiné složky (kinetická, melodická) nejsou vždy komplikovány takovým způsobem. Dbá se např. na zpěvnost melodie. To je důležité si uvědomit pro další závěry. Neustálé tonální oscilování často vyvažuje motivická (tématická) jednota díla⁴. Tématická úspornost a rozvíje-

² Občas je bohužel vnímán a používán jako pejorativní. Atonalita je však objektivní fakt vyplývající z hudební struktury, nikoliv esteticky hodnotící hledisko skladby.

³ Tato hranice je ovšem velmi tenká a záleží na konkrétní posluchačské zkušenosti a zaměření. Klasický harmonicko-funkční výklad nám přestává postačovat. Jeho hlavní funkcí je abstraktní znázornění harmonické věty. Pokud jsme seznámeni s principy klasicko-romantické harmonie, umíme si tuto abstrakci představit. Snížená srozumitelnost harmonických funkcí ji však velmi ztěžuje. Na přelomu 19. a 20. století dospívá tonální systém na největší míru své složitosti a zvukově si představit některé funkční smíšeniny vyžaduje mnoho úsilí. Zároveň může být takové chápání značně ambivalentní. Často se v této souvislosti mluví o krizi tonality. Lépe než o krizi tonality bychom ale měli mluvit o krizi funkčního výkladu a s ním spojené abstrakce harmonické věty.

⁴ O čemž píše i Josef Kresánek v knize *Tonalita*, s tímto jeho postřehem se ztotožňuji (Podtrhal P. Z.): „Podobne ako v moduláciách aj v osciláciách sa uplatňuje reciprocita medzi tematickou a tonálnou stránkou, čo sa týká jednodielnosti a kontrastnosti. Znamená to, že jednotná tonálnosť vyžaduje kontrasty v tematickom materiáli, ako to bolo bežné v klasicizme v tzv. expozíčnej hudbe; a naopak bohatá a kontrastná tonálnosť si priam vyžaduje tematickú úspornosť – ako to vidíme napr. v evolučnej hudbe sonátových rozvedení, ešte viac však celkovo v hudbe romantizmu, ktorá čím viac rozkolísavala tonálnu hladinu, tým viac smerovala k tematickej jednodielnosti.“ Kresánek, Josef: *Tonalita*. Bratislava: Opus, 1982, str. 360.

ní celé skladby de facto z jednoho motivu je hlavním principem tzv. *grundgestalt*. Klavírní sonáta op. 1 Albana Berga je typickým příkladem, kdy motivická jednotka díla vyvažuje jeho tonální rozkolísanost. Je utvořena prakticky pouze ze tří krátkých motivů:

Př. 1

Uvedení hlavního tématu

Začátek malého dílu a

Mäßig bewegt

hlavní téma

M1 M2 M3

Evolve HT M2 krácení

M3 diminue M3 diminue M1

h: D T

M3 diminue M1 rozšíření, změna mel. linie M2 krácení M2 krácení

M3 inverze M3 diminue M3 diminue, inverze, rozšíření

M1 změna mel. linie

8 Opakování HT M2 transpozice

Rascher als Tempo I

Začátek malého dílu b

M3 diminue, rozšíření

espressivo

M3 diminue, rozšíření M1 M1

D: II D A A D T 7

Latentní náznak kadenčního funkčního sledu v basovém hlase

2) Atonalita, kde harmonická složka již ani nepřihlíží k tonálním vztahům, jak tomu bylo v hudbě se složitými funkčními vazbami k centru, ale kritériem pro výběr souzvuků je pouze jejich zvuková kvalita a intervalové složení, zároveň nedochází k výrazným změnám hudební struktury. Za příklad takových harmonických vět nám mohou posloužit příklady z kapitoly *Kompoziční praxe ze Základů moderní harmonie*⁵ Karla Janečka. Některé uvedené příklady jsou v mnohém hudbou vytvořenu „na starých základech“ a vyplněné „moderní

⁵ Janeček, Karel: *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1965. 383 str.

harmonii“. K tomuto faktu se ještě dostaneme a podrobíme jej zkoumání. Dále rozeznáváme význam slova atonalita ve smyslu **komplexní atonální myšlení**. Pod tímto výrazem rozumím skladbu, která si buduje své vlastní, pokud tak můžeme říci „logické“ postupy, nezávislé na „logice“ tonální hudby. Komplikace hudební struktury se netýká pouze složky harmonické, ale atonální harmonický materiál, který je výrazně odlišný od materiálu tonální harmonie, zasahuje a mění celkově strukturu skladby a ostatní složky hudebního projevu. O analytické a systematictější uchopení právě těchto skladeb se pokouší tato studie.

Zdůrazňuji, že toto dělení atonality je velmi hrubé a jistě bude v živé tvorbě mnoho meziúrovní a přechodných momentů. Považuji za nutné alespoň takového vymezení. Myslím, že se nijak zásadně nevymyká tomu, co se obecně o této problematice uvažuje. Jde mi rovněž o to vnímat a chápat harmonický průběh v atonální hudbě ne abstraktně, jako je tomu v tonální harmonii, ale v komplexním pohledu ve struktuře konkrétní skladby⁶. Tento způsob uvažování by nám neměl být cizí, uvědomme si, že i když vidíme např. pouze funkční rozbor tonální skladby, její průběh evokuje i jisté formové principy (např. sled D–T = závěr, uzavřenost). Oddělitelnost formy a harmonického průběhu je sporná. Často si provázanost některých složek ani neuvědomujeme, přehlízíme je. Přijmeme další složky hudebního projevu. Pokud vidíme tradiční schéma kadence T–S–D–T, víme, kde je začátek, vrchol a konec harmonické věty a proč tomu tak je. Taktéž kinetická složka je výrazný činitel, který ovlivňuje charakter harmonické věty. Pokud by tomu tak nebylo, nevznikly by např. pojmy jako mužský a ženský závěr. Důležitým faktorem je i to, na jakém místě se v harmonické větě konkrétní akord nachází. Umístění akordu, který je obohacen o neakordické tóny na těžké době před koncem harmonické věty, upoutá posluchačovu pozornost a takto vzniklá průběžná harmonie se stává výrazným činitelem v tektonické výstavbě námi myšlené imaginární harmonické věty. Jde tedy o souhru tří faktorů – harmonické složky (akord obohacený o neakordické tóny), kinetické složky (těžká doba) a formální, tektonické (pozice souzvuku v harmonické větě). Náš komplexní záměr jsme nyní vztáhli na tonální harmonickou větu. V tonální harmonii je tedy harmonická kostra skladebného úseku hlavním faktorem, který ovlivňuje a evokuje jeho průběh. Ostatní složky mají spíše podřadnější charakter, i když i jejich působení může výrazně spoludotvářet jeho tektonický průběh.

Pro tento komplexní pohled se podle mě hodí výraz harmonické pole, jak jej stanovil ve stejnojmenné studii prof. Vladimír Tichý⁷. O významu harmonického pole v atonální

⁶ Ve sborníku *Music theory in concept and practice* je velice zajímavá studie *Tonality: A conflict of forces* od Patricie Carpenter. Představuje čtenáři pohled Arnolda Schönberga na fenomén tonality a tonální harmonie. Studie končí zajímavou myšlenkou, jejímž obsahem je zhruba to, že některé významné Schönbergovy postřehy o harmonii mají paradoxně komplexní charakter a do svých úvah přibírá i jiné složky hudebního projevu, např. formu. Aby člověk mohl plně porozumět jeho úvahám, musí vědět o jejich komplexním charakteru. I když se týká tento Schönbergův osobitý způsob myšlení pouze hudby tonální, myslím, že takovýto komplexní pohled je žádoucí právě v hudbě atonální. Carpenter, Patricie: *Tonality: A conflict of force*. In: *Music theory in concept and practice*. Rochester: University of Rochester Press, 1997, str. 97–130.

⁷ Tichý Vladimír: *Harmonické pole*. In: *Živá hudba XII, Praha: Togga, 2003, str. 51–58.*

hudbě a jeho případné analýze pojednám dále. Pokusím se jej však na tomto místě čtenáři přiblížit prostřednictvím myšlenek ze zmíněné studie. Harmonické pole je metaforická představa „gravitačního pole“ v tónovém prostoru. Je to tedy „substance“ naplňující veškerý hudební prostor a dávající mu smysl. Dává nám možnost uchopit tónový materiál skladby jiným smyslem, než jaký nám umožňuje klasický harmonicko-funkční rozbor. Každý z tónů, nastupujících v kterémkoli okamžiku časového průběhu hudební struktury, vstupuje do harmonického pole vytvořeného tóny předcházejícími a zároveň se podílí na vytváření harmonického pole, do něhož vstoupí tóny následující.

Věnujme se nyní určitým problémům, které jsou často zmiňovány a vystávají při rozboru atonálních skladeb. Zde bych rád zmínil dva názory, prvním je úvaha o atonalitě Karla Janečka: „Mezi hudbou, v níž se tonální centra vystřídávají a popřípadě též rozmanitě prolínají, a hudbou atonální je v podstatě jen kvantitativní rozdíl: akt zrození jednotlivých center, vyžadující vždy určitého času (neboť jde o dění), je v atonální hudbě stlačen do co nejkratšího časového rozpětí; není to však rozpětí nulové.“⁸ K této Janečkově myšlence pokládám za vhodné zmínit pohled Tomáše Krejči, vycházím z jeho studie *Atonální hudba dnes pohledem centrické a distanční hierarchie Karla Risingera*⁹. Pokládá atonalitu de facto za centrickou. Rozdíl mezi centrickou hierarchií tonality a atonalitě spatřuje v centricnosti na jiných úrovních hudební struktury. Nestaví tedy zmíněné pojmy do ostrého protikladu, jak se obecně uvažuje. Tyto názory mají samozřejmě svou váhu, ovšem **je sporné, jestli je lze použít jako základní východisko pro analytické zkoumání**. Jsem přesvědčen, že pro systematičtější uchopení atonální hudby je potřeba zvolit jiné předpoklady.

S výše zmíněnými pohledy souvisí i to, že samotný hudební tónový materiál není nevyčerpatelný (mám na mysli temperovanou chromatiku) a opakuje se pouze v jiném využití. Na základě posluchačské zkušenosti nám různá místa atonálních skladeb mohou evokovat tonální hudbu. Nemusí jít pouze o vztahy souzvuků k centru, které jsou stlačeny do časového minima, jak zmiňuje Janeček, ale o tónový materiál sám o sobě. Použiji myšlenku Albana Berga: Posluchači více než přímou vazbu akordů k tónice potřebují slyšet důvěrně známé souzvuky. Jde hlavně o souzvuky obsahující tercie. Hudba, kde je „dostatek tercií“, nepůsobí tak výbojně, i když je v rozporu se základními pravidly tonality¹⁰. Vzpomeňme na jeho *Houslový koncert* či na začátek *Symfonie op. 21* Antona Weberna.

⁸ Janeček, Karel: *Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení*. in: *Živá hudba VI, 1976, Sborník prací hudební fakulty AMU, Praha: 1977, s. 28–29.*

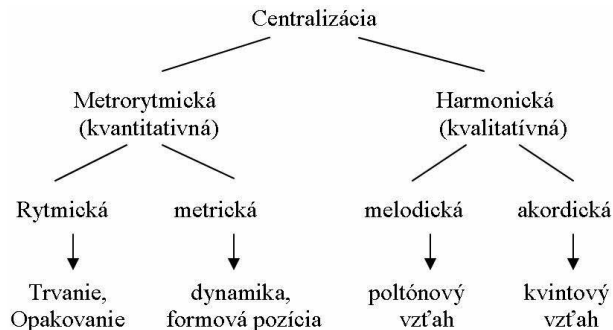
⁹ Krejča, Tomáš: *Atonální hudba dnes pohledem centrické a distanční hierarchie Karla Risingera*. In: *Hudební teorie dnes a zítra, Praha: Nakladatelství AMU, 2010, str. 31–38.*

¹⁰ “I tell you, this whole hue and cry for tonality comes not so much from a yearning for a keynote relationship as from a yearning for familiar concords – let us say it frankly, for the common triads. And I believe it is fair to state that no music, provided only it contains enough of these triads, will ever arouse opposition even if it breaks all the holy commandments of tonality.”

Vznik a průběh harmonického pole

Tento problém se v atonální hudbě týká nejen analýzy, ale i posluchačské percepce. Pro lepší pochopení situace začněme své úvahy v prostředí hudby tonální. Jak se zde formuje harmonické pole? Anglická hudební teorie má dobrý výraz *Harmonic Rhythm*, kterým se označuje četnost (pravidelnost) střídání harmonických funkcí a jejich vazby na metroritmické vzorce. Skladby od baroka po romantismus mívají tendenci střídát harmonické funkce pravidelně či s mírnými odchylkami. Za příklad nám mohou posloužit Bachova preludia z *Temperovaného klavíru*, kde často dochází k tomu, že jeden takt setrvává na jedné harmonické funkci. Toto berme jako ideální případ, harmonické funkce se nemusí střídát s takovou železnou pravidelností, častěji se setkáváme s tím, že tuto četnost střídání můžeme vyjádřit např. jednoduchými matematickými poměry. Teorie harmonického pole dovoluje pozorovat chování tónů v čase, je tedy důležité uvědomit si, že tonální hudba často našemu vnímání tóny či harmonické funkce předkládá pravidelně, často až jako podle určitého vzorce. Miroslav Filip ve svých *Vývinových zákonitostech klasickej harmonie*¹¹ předkládá velmi dobré schéma centralizace v tonální hudbě. V tomto úhlu pohledu je metroritmická centralita jedním z jejich pilířů:

Př. 2



Zdá se, že je tonální harmonie spojena s pravidelností, a to hned ve dvou úrovních hudební struktury (harmonická, metroritmická), to tím pádem zjednodušuje percepci takové hudby (např. očekáváme další harmonickou změnu na první době dalšího taktu, protože celá skladba tento princip dodržovala).

Konfrontujme tento názor s atonálním harmonickým materiálem. V této souvislosti je zajímavá úvaha z knihy *Serial composer*¹², jejímž autorem je Reginald Brindle-Smith. Mluví o roli rytmu v této hudbě. Volná citace: *Rytmus v atonální hudbě může převzít úlohu*

¹¹ Filip, Miroslav: *Súborné dielo I.: Vyvinové zákonitosti klasickej harmonie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1997, 316 str.

¹² Brindle-Smith, Reginald: *Serial composer*. New York: Oxford university press, 1966. 208 str. Příklady jsou ze strany 33 (označeny jsou jako Ex. 40 a Ex. 41)

harmonického napětí, jak je chápeme v tonální hudbě. Tím je možno vytvářet jisté formy napětí, vrcholu a také klidu. Obecně lze říci, že plynulé rytmy evokují pocit klidu, nepravidelné a zhrané vytvářejí napětí. Rytmus v atonální hudbě je proto často asymetrický a neopakující se (myšleno jako neopakující se metroritmické figury, poznámka PZ). Fráze se často skládají z komplexu nesourodých rytmických elementů. Pokud je např. melodie napsána v „tradičním“ rytmickém uspořádání, má tendenci k tomu, aby se nám jevila jako „tradiční“, i když jsou jednotlivé tóny vybrány např. z dodekafonické řady.

Uvádím příklad z jeho knihy, kde tento fakt dokládá. V prvním řádku je uveden začátek z Mozartovy Klavírní sonáty G-dur K 283, ve druhém jsou použity tóny z dodekafonické řady z Schönbergova op. 37, je však zachována rytmická situace z Mozartovy sonáty. Změna v časovém uspořádání tónového materiálu silně ovlivňuje jeho charakter a možnou percepci:

Př. 3

The image shows two staves of music in 2/4 time. The top staff is a melody in G major, starting with a quarter note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, a quarter rest, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G. The bottom staff is a melody in a dodekafonické řady, starting with a quarter note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G.

Výše jsem mluvil o tom, že příklady z kapitoly *Kompoziční praxe Základů moderní harmonie* Karla Janečka jsou hudbou „na starých základech“ vyplněné „moderní harmonií“ (př. 4, jde o použití souzvukových druhů o disonantních charakteristikách 16 a 016). Těmi starými základy jsem měl hlavně na mysli ono tradiční rytmické uspořádání, pravidelnost ve střídání souzvuků, lpění na motivickém rozvíjení skladby. Rytmická kostra by mohla být bez problému vyplněna ryze tonální hudbou, mohli bychom použít obdobný postup, který je uveden v příkladu 3. Pokud se v analýzách atonální hudby často věnujeme slabým a nejednoznačným záchvěvům tonality, které byly zmíněny výše a markantně závisí na posluchačské zkušenosti, proč nepřipustit, že pravidelně se střídající atonální souzvuky a tradiční rytmické uspořádání mohou evokovat (především strukturou) tonální harmonickou větu? Tohoto faktu může být využito s kompozičním záměrem, skladby neoklasicistního rázu nám mohou být příkladem.

Př. 4

The image shows a piano score in 2/4 time, marked Allegretto. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The piece starts with a melody in the right hand, marked *mp*. The left hand plays a bass line with chords. The dynamics change to *mf* and then *p* in the later measures.

V raných atonálních skladbách je mnohem více komplikován rytmický obraz skladby a harmonický pohyb je daleko více nepravidelný. Leckdy se hudba stává zdánlivým chaosem. Za příklad si můžeme vzít *1. kus ze 6 malých kusů pro klavír op. 19* Arnolda Schönberga (Př. 5). Taková hudba působí proti předchozímu příkladu úplně jiným dojmem. Její struktura daleko lépe vyhovuje atonálnímu formování skladby a nepůsobí tak neobratně a uměle.

Př. 5

Jako jeden z důvodů této rozdílnosti vidím celkovou snahu o odlišnost od dosavadní vytvořené hudby¹³ a druhý důvod je ten, že **ryze atonální harmonický materiál prostě vyžaduje jiný způsob práce a odlišný analytický pohled**. Zde se opět dostáváme k tomu, že harmonické pole v atonální hudbě je nutno posuzovat komplexně a ne vždy nám může pouhé převádění tónů na čísla pomoci v analýze. Je tedy třeba zhodnotit, jak se harmonické pole formuje a jaké dopady má toto na hudební strukturu, existuje-li zde nějaký vzájemný vztah. Pravidelnost v utváření harmonického pole, která je příznačná pro uměloevropskou hudbu 17. až 19. století¹⁴, v drtivé většině případů v atonální hudbě chybí a důležitost ostatních složek hudebního projevu se zvyšuje. Proto jsme se touto problematikou zabývali tak podrobně.

Naskýtají se i další otázky: Jaký význam má opakování určitých disonantních charakteristik souzvukových druhů v atonální skladbě, nakolik jsme schopni vnímat toto opakování a má stále význam Janečkovovo doporučení, aby se skladatel omezil na vybraný okruh

¹³ Ryze historický postřeh: Uvědomme si, že na začátku 20. století byla německá hudba poněkud „pozadu“. Francouzská hudba, v čele s Claudem Debusssem, objevovala nové zvukové možnosti a barvy. V ruském prostředí překvapoval svými novátorskými harmonickými spoji Alexander Skrjabin a Igor Stravinskij zaměřuje v té době svůj kompoziční pohled na nové rytmické možnosti a práci s metrem. Formující se 2. Vídeňská škola tedy nutně musela přijít rovněž s něčím osobitým, pokud jim chtěla konkurovat. Musela se vůči nim vymezit. Novátorská faktura a stylizace raných atonálních skladeb je toho důkazem. Schönbergův „vynález“ dodekafonie, jenž přijde později, je tedy nutně posuzovat i v tomto kontextu. Jeho přesvědčení o tom, že „vynalezl něco, co německé hudbě zaručí nadvládu na dalších tisíc let“ je tedy poznamenáno i tím, že hledal způsob, jak předčít a konkurovat zmíněným skladatelům, národním školám.

¹⁴ Stereotypní doprovod rozloženými akordy, albertiovské basy či opakující se metrytmické figury jsou příkladnými prostředky pro vytváření pravidelných, čitelných a jasně ohraničených dílčích harmonických polí. Můžeme konstatovat jakousi stálost v jejich vytváření. Proto se jejich průběhem a vývojem tolik nezabýváme, často od něj abstrahujeme.

souzvukových druhů a disonantních charakteristik? Jak zásadní jsou hranice mezi jednotlivými souzvukovými druhy? Číselné kódy jsou zavádějící a vypadají nepropustně, až hermeticky uzavřeně. Pokud je např. šesti, sedmizvuk vyjádřen formou rozkladu, nakolik jsme schopni tento rozklad převést na akordickou jednotku? Není dosah imaginárních tónů podmíněn tím, že dobře známe výsledný souzvuk (např. běžné disonantní čtyřzvuky, které využívá klasicko-romantická harmonie) a jsme si schopni rozklad takového souzvuku lehce převést na akordickou jednotku? Jaká je váha jednotlivých tónů, které vstupují do harmonického pole? Číselné analýzy často tíhnou k tomu, že berou každý tón jako stejně důležitý a tyto aspekty padají. Existuje v atonální hudbě něco jako obdoba neakordických tónů? Na tyto otázky nemůžeme vždy jednoznačně odpovědět. Doufám však, že některé myšlenky z dalších částí této studie je alespoň částečně ozřejmí či poskytnou nový úhel pohledu.

Harmonické pole jako dílčí tektonická jednotka

Rád bych na tomto místě ocitoval poslední dva odstavce z již zmíněné studie *Harmonické pole* prof. Vladimíra Tichého. Z této studie ve své práci vycházím a je mi rovněž „odrazovým můstkem“ v některých mých úvahách: „*Klasická harmonická analýza je v jistém slova smyslu statická: konstatuje skutečnosti (tóninu, harmonické funkce, úpravu souzvuků apod.) v jejich prosté existenci, jako by neexistoval čas, jako by byly rozmístěny v prostoru. Teorie harmonického pole umožňuje pozorovat přímo proces slyšení a vnímání v čase: sleduje proces vzniku, vývoje tonálně harmonického vědomí na základě rozboru tonálně harmonické situace v každém okamžiku. Harmonické pole není permanentní neměnný stav, nýbrž proces, který se každým okamžikem vyvíjí a proměňuje. Spoluvytvářejí je všechny hierarchické úrovně: nejstabilnější a nejméně proměnlivé je přitom makrotonální vědomí, nejproměnlivější je vědomí mikrotonální.*“

Faktor času se podle mého názoru v teoriích o harmonii silně zanedbává a je proto dobré si jej uvědomit a dále s ním pracovat. Pokud k němu přihlédneme, naskytá se nám otázka, jestli je vždy udržitelný pojem akord ve smyslu harmonické výslednice. **Až příliš často se v analýzách harmonické dění skladby zužuje na dění akordické.** Hudební faktura atonálních skladeb je často velmi nepravidelná, nepředvídatelná a tento fakt ztěžuje možnost určení souzvuku ve smyslu akordu. Bylo by snad lépe jako takovou výslednici harmonického dění pojímat analytické zhodnocení konkrétního harmonického pole a jeho promítnutí do hudební struktury. Usilovat o hledání jejich vzájemného vztahu.

Problematika časového průběhu hudebního proudu je hlavním předmětem nauky o tektonice. Jejím cílem je naučit případné zájemce, jak účinně sestavit konkrétní části a myšlenky v hudební skladbě. Tektonika se tak stává naukou, která dbá na myšlenkové sepětí skladby a přihlíží k jejímu rozvíjení v čase. Myslím, že je možné i pojetí, které ji umožňuje pojímat jako prostředek pro komplexní analýzu, tj. zkoumat uplatnění různých složek a stránek hudebního projevu v hudební struktuře a – což je důležité – jejich vzájemné pronikání a souhru. K tomuto si dovolím menší úvahu.

Obraťme nyní svou pozornost k situaci v hudbě atonální. Největší problém paradoxně není v tom popsat a určit atonální souzvuky, které se v konkrétní skladbě vyskytují, na to máme nejednu systematicku (Karel Janeček – *Základy moderní harmonie*, Allen Forte – *Structure of Atonal Music*¹⁵). Pouhé zanalyzování skladby na základě např. disonantních charakteristik souzvukových druhů a následné konstatování toho, jaké souzvukové druhy se uplatňují nejčastěji, není nejvhodnější a taková kvantitativní analýza může být i zavádějící¹⁶. Právě z tohoto důvodu se mi zdá výhodnější nahradit pojem akord, ve smyslu harmonické výslednice, analytickým zhodnocení konkrétního harmonického pole a jeho promítnutí do hudební struktury.

Harmonické pole lze chápat jako celkový a neustále se měnící obraz harmonického dění ve skladbě. Pro účely analýzy jej však lze uzavřít a zhodnotit (pokosit se o jejich zevrubnou analýzu, tj. popsat vzájemné pronikání a souhru různých složek a stránek hudebního projevu), přičemž s takto uzavřenými poli (která se mohou a nemusí krýt s délkou trvání jedné harmonické věty), lze dále pracovat. Nevidím důvod, proč nevnímat takto kouřou jednotlivá harmonická pole v hudební struktuře jako dílčí tektonické jednotky, které se vzájemně ovlivňují a podmiňují. Pokud přijmeme toto stanovisko, můžeme skladbu roztrždit na tyto dílčí tektonické jednotky určené trváním jednotlivých harmonických polí a charakterizované jejich vývojem, poté je seřadit podle jejich důležitosti, funkce, pozice a působení v hudební struktuře, např. na primární, sekundární, terciární. Harmonická pole a jejich funkčnost ve skladbě mohou být postavena na úroveň tektonickým funkcím, jak je určuje Karel Janeček v *Tektonice*¹⁷. Tímto postupem získáme přehled o tektonickém průběhu skladby, který podle mého názoru nelze vyčíst pouze z číselných symbolů disonantních charakteristik souzvukových druhů. Dospíváme tedy k velmi důležité myšlence, která je krajně důležitá a rovněž tak trochu paradoxní.

Pokud usilujeme o analýzu harmonického průběhu atonální skladby, nelze jej uspokojivě vysvětlit pouze tak, že charakterizujeme a popíšeme harmonický materiál takové skladby. Musíme do svého analytického snažení přibrat faktor času – tj. jak je tento materiál posluchači předkládán, tedy, jak je utvářeno a rozvíjeno harmonické pole. Rovněž je nutno zkoumat rozmístění, souvislosti tohoto materiálu

¹⁵ Forte, Allen: *Structure of Atonal Music*. New Heaven: Yale University Press, 1973, 224 str.

¹⁶ Měl jsem možnost shlédnout takovou analýzu Bergovy *Klavírní sonáty op. 1* od Jitky Ludvové. S touto skladbou mám svou vlastní analytickou zkušenost a dovoluji si říct, že má analýza, kde jsem se nezabýval kvantitou výskytu disonantních charakteristik souzvukových druhů, ale jejich souvislostmi ve výstavbě skladby, je daleko lepší a přínosnější. Ludvová, Jitka: *Matematické metody v hudební analýze*. Praha: Supraphon, 1975. Dalším nepřilíhivým počinem na poli kvantitativních analýz je studie Zuzany Martinákové-Rendekové: *Odhálování zákonitosti v hudbe pomocou kvantitativných metod*. In: *Hudební teorie dnes a zítra*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010, str. 73–89. Tento přístup (ačkoliv se tváří moderně, vědecky) mi připomíná snahy teoretiků v období kolem roku 1900, kteří se domnívali, že pokud není poznatek zdůvodněn výpočty exaktních věd, není prokázáný. Proto často ve svých pracích používají argumenty vzaté z akustiky, fyziologie, psychologie.

¹⁷ Janeček, Karel: *Tektonika*. Praha: Editio Supraphon, 1968, 244 str.

a přihlédnout ke konkrétní struktuře skladby. Jde tedy o jakousi syntézu analýzy harmonické (tónový a souzvukový materiál sám o sobě) a tektonické (pronikání různých složek hudebního projevu, rozmístění materiálu ve skladbě a jeho souvislosti). Toto lze ještě dále rozdělit na mikrotektonické (v rámci jednoho harmonického pole) a makrotektonické dění (v rámci celé skladby či více harmonických polí). Otázkou zůstává, do jaké míry lze vůbec tyto dvě analýzy, harmonickou a tektonickou, oddělit. Myslím, že např. na mikrotektonické úrovni je lze uspokojivě oddělit pouze stěží. Harmonickou složku atonální hudby není potřeba co nejvíce abstrahovat, objektivizovat a odpoutat od hudební struktury konkrétní skladby, ale právě naopak, co nejvíce se k ní přimknout.

Struktura atonální hudby. Analytická sonda.

Podnikněme nyní analytickou sondu do konkrétního hudebního materiálu. Existují obecně platné zákonitosti, které vycházejí zejména z naší zkušenosti z vnímání hudby. Tedy např. že jednotlivý tón (potažmo souzvuk) má větší váhu, pokud je v hluboké poloze, na těžké době, v delší rytmické hodnotě. Takové tóny a souzvuky považujeme za „důležitější“, ovlivňující hudební dění. Kdybychom se na způsob schenkerovské analýzy snažili dostat k hlubším vrstvám hudební struktury, tyto tóny by v nich patrně byly zastoupeny. Teoretické předpoklady ohledně hudební struktury jsou sice vymezeny poměrně jasně a existují pro ně dokonce určitá pravidla (např. ohledně určování základního tónu), ovšem atonální hudební struktura se často právě takovýmto analytický závazným bodům (úmyslně?) vyhýbá. Není zde „negována“ jen tonalita, ale i jiné strukturální prvky – např. metroritmická centralita.

Zabýváme se otázkou určení základního tónu, jemuž se obecně v rozbořech skladeb přikládá velká důležitost. Analýzy atonální hudby založené na rozšířování základních tónů jednotlivých souzvuků se vyskytují, ovšem jejich výsledky jsou podle mě nepřilíš přesvědčující¹⁸. Souzvuky jsou skladateli usilujícími o atonální vzezření skladby záměrně voleny tak, aby byly co nejméně určité a prakticky znemožňovaly jasný tonální výklad. Neměli bychom se tedy snažit takto zkomponovanou hudbu rozebírat způsobem, že budeme za každou cenu usilovat o zaškatulkování do tonálních vztahů. Je třeba podtrhnout to, co jí je opravdu vlastní, v tomto případě jde o neurčitost z hlediska základního tónu. Chápu však, že někdy může být pro analytika těžké určit jako charakteristický rys něco, co se zdánlivě nehodí do žádné zavedené systematiky.

Často jsem ve skladbách narazil na situaci, kdy byly dva nejhlubší tóny souzvuku od sebe vzdáleny o triton. Triton je intervalem, který je z hlediska základního tónu neurčitý. Opírám se v tomto případě o pravidla určování základního tónu stanovená Karlem Risingerem¹⁹, jež vycházejí z obecných psychologických a akustických zákonitostí. I kdybychom

¹⁸ Narázím zde především na známou Hindemithovu analýzu Schönbergova *op. 33a*, kterou komentuje ve své knize *Hudební kompozice Ctirad Kohoutek*. Kohoutek, Ctirad: *Hudební kompozice*. Praha: Supraphon, 1989, str. 309–312.

¹⁹ Risinger, Karel: *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969, 228 str.

v některých případech mohli za základní tón určit nějaký jiný tón souzvuku, neurčitost vznikající díky tomuto vztahu dvou nejhlubších tónů není zanedbatelná a mnohdy bude nad jiným umělým vyvozením dominovat. Ve vybraných příkladech jsem svorkou označil situaci, kdy se dva tóny dostávají do výše popsaného vztahu. Jde o příklady ze *Dvou preludií op. 67* Alexandra Skrjabinina (Př. 6), *Pěti písní op. 4* Antona Weberna (Př. 7) a *Tři klavírních kusů op. 11* Arnolda Schönberga (Př. 8):

Př. 6

Andante

pp vague, mystérieux

Př. 7

Ruhevoll ♩ = 58

woll!.. Öff - ne dich Wald voll schloh-wei - ßer Stäm - me!

ppp *pp* *pp*

Př. 8

Mäßige

p

Bez zajímavosti není to, že obdobná situace se vyskytuje i ve „slavných“ akordech a skladbách, které jsou často zmiňovány s počátkem tzv. krize tonality. Jde o úvod opery Richarda Wagnera *Tristan a Isolda* a skrjabinovský syntetický akord:

Př. 9

Langsam und schmachtend

The image shows a musical score for a piece titled "Langsam und schmachtend". The score is written in 6/8 time and consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a tritone interval (F# and C) highlighted by a large oval. The lower staff contains a chordal accompaniment, also featuring the tritone interval. Below the main score is a separate diagram of the tritone chord structure, showing the notes F# and C on a grand staff.

Tato neurčitost je vlastní i nehierarchickým a polohierarchickým útvarům²⁰, které jsou funkčně ambivalentní již ze své podstaty, postrádají totiž základní tón, který by nezávisle na kontextu vyplýval z jejich struktury. Triton je sám o sobě útvarem nehierarchickým. **Neurčitost základního tónu devaluje akord jako funkční harmonickou jednotku, jeho disonantnost na sebe upoutává větší pozornost.** Ztrácí tak svou funkci, kdy je přirozeným těžištěm harmonické věty a ovlivňuje svou důležitostí např. výběr tónů melodie.

Zabýváme se nyní metroritmickým obrazem atonálních kompozic. Důvody, proč posuzovat harmonické dění v souvislosti s tímto obrazem, byly již řečeny (jejich vzájemná závislost je dobře patrná na grafu Miroslava Filipa, Př. 2). Postupná komplikace těchto složek je vzhledem k historickému vývoji propojena, doplňuje se a ovlivňuje (podtrhal PZ): *„The emancipation of dissonance in music of the late nineteenth and early twentieth centuries was accompanied by a freeing of regular beat and unsettling of stable metric organization. (...) conventions of rhythmic organization were increasingly disregarded. Perhaps the most radical innovation in rhythm of this time was the suspension or outright avoidance of clear beat, without which meter cannot exist.“*²¹ Jak bylo řečeno výše, atonální

²⁰ Systematicky se touto problematikou zabýval prof. Vladimír Tichý – Tichý, Vladimír: *Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasicko-romantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii*. In: *K aktuálním otázkám hudební teorie. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky*. Praha: Nakladatelství AMU, 2000, str. 76–89.

²¹ Simms, Brian: *The Music of Twentieth Century (Style and Structure)*. 2. vydání. New York: Schirmer Books, 1996. 435 str.

harmonický materiál si ze své podstaty vynucuje i změny v jiných složkách hudebního projevu. Podívejme se nyní na situaci, která nastává v úvodu Schönbergova op. 11:

Př. 10

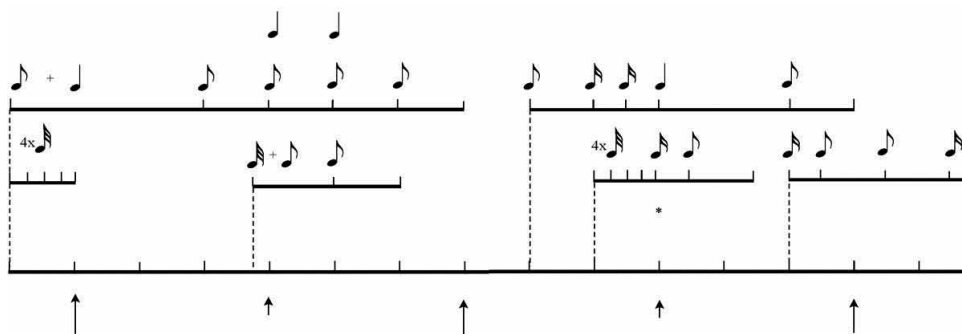
Mäßige

The image displays a musical score for the beginning of Schönberg's Op. 11, marked 'Mäßige'. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system shows the piano part starting with a dynamic marking of *p* (piano). The second system includes a *rit.* (ritardando) marking. Below the score are two rhythmic diagrams. The first diagram shows a sequence of notes on a staff with vertical arrows pointing to specific time points on a horizontal axis. The second diagram shows a similar sequence of notes with vertical arrows pointing to specific time points on a horizontal axis.

Šipky v grafu v příkladu 10 označují těžkou dobu taktu. Jako měřítko je zvolena jedna doba taktu, tedy čtvrtřvová nota. Svislé přerušované čáry znázorňují vhodný moment, kdy by mohlo dojít k souhře metrorhythmické situace (těžká doba) a harmonické jednotky (akordu, souzvuku). Z grafu je tedy patrné, že tyto momenty ani jednou v uvedeném úseku nenastanou. Na druhé době druhého a třetího taktu nastupují jasně ohraničené akordické jednotky, ovšem jejich nástup na lehkou dobu taktu jim dodává spíše podkreslující charakter. Nejsou to formotvorné faktory, za které často akordy v tonální hudbě považujeme. Jejich základní tóny lze vyvodit jen obtížně, nepřesvědčivě. Motiv nastupující ve čtvrtém taktu, na třetí době byl již zmíněn v příkladu 8, víme tedy o jeho neurčitém charakteru z hlediska základního tónu. Zajímavé je, že nastupuje jednou na třetí době, podruhé dvakrát v polovině první doby (po osminové pauze). Tónový materiál je posluchači předkládán pokaždé v jiné souvislosti. Pravidelná pulsace úseku je zde patrná zejména v melodii. V obou hlasech se objevuje dvojhlas, tento fakt jsem do grafu nezanesl, není to pro toto analytické zkoumání podstatné. Uvedený příklad tedy ukazuje na výše zmíněné předpoklady, harmonická složka nevykazuje výrazné prvky centralizace, ani tak metrorhythmická.

Příklad 14 je metrorhythmickým obrazem již zmíněného příkladu 5, je to úvod *1. kusu* ze *6 malých kusů pro klavír op. 19* Arnolda Schönberga:

Př. 11



Situace je zde obdobná. Měřítkem je nyní osminová nota, šipky jsou dvojího rázu, delší znázorňuje těžkou dobu taktu, kratší těžší dobu. Proti předchozímu příkladu zde dojde k utvoření akordické jednotky na těžší době. Toto místo je označeno v grafu hvězdičkou, jde o čtvrtou dobu druhého taktu. Podívejme se blíže na tento souzvuk:

Př. 12

Leicht, zart

pp

Ačkoliv souzvuk nastupuje na těžší dobu a mohl by mít šanci více se v harmonickém poli prosadit, čitelnost z hlediska základního tónu je neurčitá. Tóny g-c-fis nám nedávají oporu v jeho určení. Z tónů g-c se jako výraznější prosadí tón c, ovšem z hlediska vztahu c-fis je jeho důležitost neutralizována. Silně zde rovněž působí disonantní vztah velké septimy (malé sekundy), který je mezi tóny g-fis. Souzvuk rovněž trvá příliš krátce. Dále se pozmění na h-d-fis, tedy konsonantní akord, ovšem předchozí, a zejména následující hudební dění mu dává malou šanci na výraznější prosazení a ustálení tonálního vědomí.

Probrané příklady v této kapitole poukazují na zvláštní vztah metrorhythmického a harmonického obrazu skladby, zde reprezentovaný zejména otázkou základního tónu. Představuji si tuto vzájemnou souvislost ve dvou hlavních úrovních, přičemž je možné stanovit i přechodné momenty:

1) Výrazná metrorhythmická a harmonická centralita – Podporují vnímání harmonického pole jako tonálního.

Přechodné momenty:

a) Ve skladbě konstatujeme metrorhythmickou centralitu, ovšem v harmonické složce chybí, je neurčitá. (Tato situace je zřejmá v příkladu 6.)

b) V obou zmíněných centralitách pozorujeme určité volnosti a nepravidelnosti, které však ještě skladbu plně neprostupují. (Toto se často děje v hudbě vrcholného romantismu, příklad 1.)

c) Skladba se vyznačuje harmonickou centralitou, ovšem v rámci metrorhythmické složky chybí (takto vymezená hudební struktura se podle mého názoru bude vyskytovat jen zřídka, ovšem v rámci systematického uchopení ji zmiňuji).

2) Metrorhythmická a harmonická centralita jsou ve skladbě obtížně určitelné, to podporuje vnímání harmonického pole jako atonálního (příklad 5).

Výše jsem mluvil o tom, že v atonální hudbě je nutné se co nejvíce přimknout k hudební struktuře konkrétní skladby a vyvozovat své závěry s ohledem na její vliv na formování

harmonického pole. Z letmých pohledů do hudebních příkladů však vyplývá, že hudební struktura takovéto hudby jakoby se všemožně bránila uchopení a snažila se o co největší amorfnost. Když si však uvědomíme, že hudební struktura se vyznačuje těmito vlastnostmi, jsme blíže k jejímu pochopení. Musíme se na ni dívat z jiného analytického úhlu a teoretické předpoklady přehodnotit. Toto nepochopení a přehlížení těchto faktů, např. zmíněné souvislosti metrorytmičké a harmonické, vede ke špatným a nedostatečným analýzám. Obecněji lze o tomto mluvit jako o přehlížení toho, jak je našemu vnímání tónový materiál prezentován v čase. To je i základní nedostatek v koncepci Allena Forteho. Kritické připomínky k jeho postupům budou zmíněny v druhé části této studie. Anticipujme však, že skladbu často rozebírá tak, jako by nehrálo roli vyjádření a rozmístění materiálu ve skladbě či otázka hudební struktury. Je to o to více zarážející, že Forte je odborníkem v schenkerovské analýze²², která je na strukturu a její vztahovost především zaměřena!

Při analýze atonální hudby bychom proto měli vycházet z její základní podstaty, kterou je vždy osobité budování logických postupů v rámci konkrétní skladby. Pokud platí, že i při analýze klasických skladeb musíme být dostatečně flexibilní a přizpůsobovat svůj analytický aparát různým situacím, které mohou nastat, v případě analýzy atonální hudby to platí několikanásobně. Rovněž se nesmíme bát opustit svět zaběhlých analytických hranic a šablon.

²² Forte, Allen: *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1985, 397 str.

Bibliografie:

- BRINDLE-SMITH, Reginald. *Serial composer*. New York, Toronto: Oxford university press, 1966. 208 str.
- CARPENTER, Patricie. Tonality: A conflict of force. In: *Music theory in concept and practice*. Rochester: University of Rochester Press, 1997, str. 97–130.
- FILIP, Miroslav. *Súborné dielo I.: Vyvinové zákonitosti klasickej harmonie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1997, 316 str.
- FORTE, Allen. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1985, 397 str.
- FORTE, Allen. *Structure of Atonal Music*. New Heaven: Yale University Press 1973, 224 str.
- FORTE, Allen. The Magic Kaleidoscope; Schoenberg's First Atonal Masterwork, Opus 11, Number 1. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 5, č. 2, str. 127–169.
- JANEČEK, Karel. Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení. In: *Živá hudba VI, 1976, Sborník prací hudební fakulty AMU*, Praha: 1977, s. 21–29.
- JANEČEK, Karel. *Tektonika*. Praha: Editio Supraphon, 1968, 244 str.
- JANEČEK, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1965, 383 str.
- KREJČA, Tomáš. Atonální hudba dnes pohledem centrické a distanční hierarchie Karla Risingera. In: *Hudební teorie dnes a zítra*, Praha: Nakladatelství AMU, 2010, str. 31–38.
- LUDVOVÁ, Jitka. *Matematické metody v hudební analýze*. Praha: Supraphon, 1975.
- MARTINÁKOVÁ-RENDEKOVÁ, Zuzana. Odhaľovanie zakonitosti v hudbe pomocou kvantitatívnych metód. In: *Hudební teorie dnes a zítra*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010, str. 73–89.
- KOHOUTEK, Ctirad. *Hudební kompozice*. Praha: Supraphon, 1989.
- PERLE, George. *Serial composition and Atonality*. 6. vydání. Berkley, Los Angeles: University of Kalifornia Press, 1991, 161 str.
- RISINGER, Karel. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969, 228 str.
- SIMMS, Brian. *The Music of Twentieth Century (Style and Structure)*. 2. vydání. New York: Schirmer Books, 1996, 435 str.
- TICHÝ, Vladimír. Harmonické pole. In: *Živá hudba XII*, Praha: Togga, 2003, str. 51–58.
- TICHÝ, Vladimír. Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasicke-romantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii. In: *K aktuálním otázkám hudební teorie. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky*. Praha: Nakladatelství AMU, 2000, str. 76–89.
- WEBERN, Anton. Cestou ke skladbě dvanácti tóny. In: *Nové cesty hudby*. Praha: SHV, 1964, str. 74–85.

Petr Zvěřina (1988) je studentem magisterského stupně oboru Hudební teorie na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze.

Podolecká 192, Benátky nad Jizerou I, 294 71, zverinap@email.cz

John Cage – usměvavý Frankenstein?



Jaroslav Šťastný

Abstract: The second part of a larger study on the music of John Cage. His approach to composition is discussed here based on examples from his different works (*Concert for Piano and Orchestra*, *Theatre Piece*, *MUSICIRCUS*) which represent his development in respect to the social structure of his music.

Keywords: John Cage, music, compositional technique, *Concert for Piano and Orchestra*, *MUSICIRCUS*, Overpopulation and Art, *Theatre Piece*

(II. část – pokračování třídílné studie zabývající se různými aspekty díla Johna Cage)

Americký skladatel John Cage (1912–1992) patřil k nejnspirovativnějším a zároveň nejkontroverznějším autorům dvacátého století. Přestože jeho tvorba byla mnohými ostře kritizována, řada jeho inovací a estetických postojů se stala součástí obecného hudebního myšlení.

Obsah prvního dílu:
Případ Cage; Symbol avantgardy; Život zasvěcený hudbě; Tvorba náhody; Simultaneita aneb osvobození tance; „Orientální vlivy“; Antonin Artaud a vznik happeningu

Jednat jako příroda: *Concert for Piano and Orchestra*

V roce 1958 se intenzivně věnoval komponování *Concert for Piano and Orchestra*, díla velice extenzivního, co do použitých kompozičních technik. Zejména pak klavírní part (*Solo for Piano*) je bohatou kolekcí bizarních kompozičních postupů, které mají symbolizovat nekonečnou variabilitu tvořivých sil přírody. Cage se velmi často odkazoval na paroli, kterou převzal od Anandy K. Coomaraswamyho „napodobovat přírodu v jejím způsobu jednání“. *Concert for Piano and Orchestra* je pak výmluvným příkladem aplikace tohoto přístupu na hudební tvorbu.

Navzdory celkem konvenčnímu, neoklasicismu evokujícímu názvu má toto dílo sotva co společného s běžnou koncertní hudbou. Chybí zde – pro tradiční evropskou hudbu tolik typické – servilní zaměření na posluchače. To je také hlavním kamenem úrazu pro přijímání této zvláštní skladby publikem i samotnými hráči. Že totiž daleko překračuje obecně vžitou představu jak má hudební skladba vypadat a jak má být podávána. Při konfrontaci s Cageovou tvorbou často narážíme na to, jak silně jsme poznamenáni koncepcemi 19. století, jež jsou běžně ztotožňovány s hudbou vůbec a bývají nakonec běžně aplikovány i na hudbu starších období. Co je zde jiné? Především tu chybí jakákoliv běžně chápaná souvislost. Jak v časovém průběhu, tak ve vertikálním řezu (harmonie) není nic fixováno do pevného tvaru podléhajícího kontrole. Zvuky se vynořují a zanikají „jako bubliny na hladině ticha“ – jak to popisuje ve svých denících Henry David Thoreau. Dirigent zde není „policistou dohlížejícím na správnost provedení“, ale pouhým časoměřičem znázorňujícím pažemi pohyb hodinových ručiček. (Při premiéře zastával tuto roli tanečník Merce Cunningham.) Dílo také nemá běžnou partituru zachycující celek. Každý z hráčů – i dirigent – má jen svůj vlastní part.

Daleko více než nějaký jiný nástrojový koncert (a uvědomme si, kolik běžně hrané hudby je jen nepatrnou obměnou jiné běžně hrané hudby!) připomíná Cageův *Concert for Piano and Orchestra* jakousi „procházku lesem“. Podobně jako když usedneme někde na pasci a sami dokážeme ztichnout, jsme náhle zahrnuti přívalem zvuků – někdy až nepříjemně blízkých i různě vzdálených, příjemných i rušivých. Přicházejí nečekaně a zase zanikají – jako „bubliny na hladině ticha“. Také zde můžeme volit svůj „úhel poslechu“ (analogický úhlu pohledu), zaměřit se na vybrané detaily nebo nechat na sebe působit celkovou atmosféru. Vnímat zvuky, které vlastně nejsou vytvářeny proto, aby se nám líbily, ale aby existovaly „samy o sobě“. Vnímat jejich náhodné prolínání a nezáměrné souvislosti, jejich rozmanitost. Náhle zjistíme kolik vzájemně nezávislých aktivit na nejrůznějších úrovních zde probíhá! Obvykle se tomuto naprosto nepřehlednému chaosu říká *klid*.

Cageova skladba je tedy vlastně „meditační hudbou“. Ne v onom vulgárním pojetí nechutně přeslazené New Age Music, ale skutečně hudbou k meditaci, na níž můžeme prověřit svoji schopnost nacházet klid i uprostřed složitých situací a každodenního zmatku.

Jak říká jedna stará japonská báseň:
*V jarní krajině není nic lepší
 nebo horší;
 Kvetoucí větve rostou přirozeně, některé dlouhé,
 jiné krátké.¹*

Z tohoto hlediska jde o skladbu mimořádně obtížnou. Technicky (zvládnutí speciální notace a nezvyklých způsobů hry), ale hlavně psychologicky: Cage totiž staví hudebníky do situace, kterou není snadné přijmout. Jeho odosobněný kompoziční styl neumožňuje hráčům projevit jejich přirozený exhibicionismus, zalíbit se posluchačům. Fragmentární povaha jednotlivých partů nedává žádný „hudební smysl“; jednotlivé momenty stojí samy o sobě a navíc mohou být pojaty různě. Je velice těžké přijmout tolik volnosti, zvláště s vědomím, že part může být i vynechán. Absence kontroly pak nedovoluje přenést zodpovědnost na někoho jiného (obvykle zastává tuto funkci dirigent) a vyžaduje vlastně vysokou sebekázeň. Také zde není žádná hierarchie: nikdo není důležitější než ostatní, není rozdíl mezi „vedoucími“ a „doprovodnými“ hlasy – silnější zvuky nejsou významnější než slabší. Každý tedy hraje sám za sebe, každý je vlastně sólistou. Jednotlivé nástrojové party (každý nese označení *Solo*) mohou být provozovány samostatně nebo v jakýchkoliv kombinacích. Neexistuje zde žádný centrální pohled, žádné směřování. Cage se nechal inspirovat Buddhovým učením, že „každá bytost je středem vesmíru“. Je tu tedy tolik center, kolik je hráčů a posluchačů dohromady. V určitém ohledu je *Concert for Piano and Orchestra* uměleckou manifestací poznatku, že totiž každý jev je závislý na pozici pozorovatele, resp. na způsobu pozorování.

Dílo – i když nemá charakter běžného „opusu“ – je vlastně jakýmsi modelem svébytného Univerza. Skrývá v sobě více informací než je možno v jediném provedení postihnout. Na každém jednotlivci pak záleží, jak hluboko se chce do tohoto vnitřního vesmíru ponořit. Nejobsáhlejší a nejnáročnější je ovšem part klavíru (*Solo for Piano*). Byl napsán pro Davida Tudora, který v letech 1952–1967 premiéroval všechny Cageovy klavírní skladby. Tudorova záliba v hádankách, rébusech a obtížnostech všeho druhu vedla skladatele z jeho okruhu (kromě Cage také Earle Browna, Mortona Feldmana a Christiana Wolffa) k vymýšlení úkolů, které by jej nenudily.

Na 84 různých notačních objektů na 63 stranách tvoří kompendium tehdejších Cageových kompozičních technik. Každý z těchto grafických objektů představuje zdroj, z nichž si má sólista vypracovat svoji vlastní verzi. Některé notační principy se zde přirozeně opakují nebo se objevují v mírných obměnách. Podle předem stanovené délky provedení (kteřá závisí na požadavcích programu) je pak možno buď použít všechny, nebo jejich výběr. Tudor sám vypracoval dvě rozdílné verze: první pro premiéru v roce 1958, druhou, rafinovanější, pak používal v letech 1959–1993. Zatímco v první verzi uplatnil svoji pianistickou

¹ Ze sbírky *Zenrinkushu*, kterou sestavil Tōyō Eichō (1429–1504), citováno podle WATTS, Alan Wilson: *The Way of Zen*, Thames and Hudson, New York 1957, str. 145

virtuozitu, druhá představuje pojetí interpreta jako „zvukového umělce“ (sonic artist). Tato cesta jej pak přivedla k vlastní tvorbě, v níž opouští klavír úplně a věnuje se „live electronics“.

Orchestrální party jsou zřetelně jednodušší. Nicméně při premiéře v newyorské Town Hall 1958 hudebníci zcela ignorovali předchozí instrukce a najednou začali hrát úplně jiné věci, než měli před sebou v notách². Nezvyklá situace, kterou tato skladba vytváří, přesouvá hlavní důraz z vnějšíkově vyžadované kázně (na níž stojí klasická evropská hudba) k vnitřní sebekázní. Je tedy ve svém důsledku jakýmsi utopickým výchovným projektem, zaměřeným na svobodné jednání. To činí Cageův *Concert for Piano and Orchestra* dílem pro naši dobu – která chápe *svobodu* ve zcela zvludgarizovaném pojetí jako „beztrestné poškozování druhých“ – obzvlášť aktuálním.

Hudba jako divadlo: *Theatre Piece*

Od padesátých let se Cage čím dál více vzdaloval koncepci hudebního díla jako „objektu“ s ustanoveným průběhem. Místo toho začal pojmát svá díla jako víceméně otevřené procesy, kde skladatel funguje jako iniciátor a osnovatel procesů, jejichž výsledek je v podstatě mimo lidskou představivost. Tyto procesy jsou převážně velmi komplexní, obvykle založené na simultánním průběhu několika na sobě nezávislých vrstev. Je pak na posluchači, jaký si dokáže najít „úhel poslechu“ a co si z takového komplexu vybere. Ale i v případě, že byly tyto procesy realizovány pouze jedním interpretem, princip neurčnosti (indeterminacy) zůstal hlavním rysem. Šlo vlastně o to nastolit taková pravidla hry, do nichž je interpret vtažen a přinucen změnit svůj postoj k hudbě. Jakmile zkusí co nejpřesněji dodržet pokyny, musí si začít klást otázky a sám na ně odpovídat (většinou vybrat z možných odpovědí pomocí náhodných operací). Pokud se však do toho pustí, začne se mu otevírat dříve netušený svět. Kdybychom to chtěli vyjádřit zjednodušeně, Cageovy indeterministické kompozice nejsou přímými „rozkazy“, které musí „služebník“ (interpret) co nejpřesněji vykonat (jak tomu bylo u klasicky notovaných skladeb), ale jakýmsi „herními návody“ navádějícími každého k vytvoření vlastní hry. Na rozdíl od klasické hudby, která má svůj model v *armádě* (je založena na hierarchii a poslušnosti), Cageova koncepce nachází svůj vzor v *přírodě* (koexistence různých organismů). Protože víme, že Cage se rád obklopoval rostlinami a jeho den vždy začínal zaléváním květin,³ můžeme v tomto přístupu vidět analogii zahradníka, který vkládá semínka do půdy a s údivem pozoruje, co z nich vyrůstá ...

Nadbytek kompozičních a notačních forem vychrlený v *Solo for Piano* Cage zúročil v řadě dalších kompozic, které rozpracovávají jednotlivé myšlenky a rozvádějí je dále. Zatímco některé notační způsoby jsou relativně prosté a dají se realizovat přímo (např. k náhodně roztroušeným bodům je přiřazena notová osnova, která jim dodává hudební význam),

² KOSTELANETZ, str. 68–69.

³ viz KOSTELANETZ, str. 31.

jiné představují značně komplikované postupy, které je nutno před použitím náležitě zpracovat – náhodně roztroušeným bodům jsou přiřazovány mřížky různých typů určující, jaký druh zvuků body reprezentují (výběr druhů ovšem provádí interpret sám). Jinde je nutno změřit vzdálenosti bodů v obdélníkovém ohraničení a získat tak hodnoty proměnných veličin zvuku (tj. trvání, frekvence, intenzity, barvy, které si rovněž určuje interpret atd.).

Hráči pak nezbyvá než si vypracovat některá místa na vlastní notový papír – a David Tudor (pro kterého tato skladba vznikla a který byl jejím prvním interpretem) to tak skutečně dělal.⁴

Cage sám pak využil svých vlastních nápadů z tohoto díla k dalším interpretacím. Od notačních typů použitých v *Solo for Piano*, zejména pak od notace nazvané CC⁵ (v níž se prolínaly křivky různého charakteru i tloušťky symbolizující různé parametry; z jejich průsečíků s přímými liniemi se pak měly odečítat hodnoty těchto parametrů), vedla cesta k osamostatnění těchto notačních elementů na transparentních fóliích, takže jejich vzájemné pozice už nebyly fixovány, ale mohly se měnit.

Tak vznikaly místo partitury tzv. „tools“ (nástroje), poskytující pouze obecný konceptuální rámec skladby a sloužící teprve ke vzniku partitury, jejíž výroba tak přešla na interpreta. Je to tedy osobitá variace principu „udělej si sám“. Ovšemže prvním interpretem těchto skladeb byl samozřejmě Cage samotný, ale v Davidu Tudorovi našel ideálního protihráče, schopného přijímat jeho výzvy a dokonce vyzývajícího k zadávání obtížných a neobvyklých úkolů.

Proces vytváření partitury se sice přesouvá na interpreta, ale tato skutečnost se nesmí zaměřovat s naprostým opuštěním role skladatele. I když si interpret v Music Walk určuje hudební události tím, že klade průsvitku na stránku s vytištěnými body, je to Cage, kdo tento proces vymyslel a kdo určil pravidla, kterými se bude proces řídit, a jak bude interpretován. Stále ještě je to on, kdo rozhoduje o možných strukturách událostí a jejich obměnitelnosti, i když proces určování konkrétních projevů v konkrétním provedení skladby je odevzdán do rukou interpreta. V těchto nových skladbách se tedy hodně změníla role interpreta, ale nikoliv role skladatele: ten stále ještě zůstává v první řadě tím, kdo navrhuje systémy kompozice. Vlastně se dá říci, že tím, že Cage předkládá spíše samotný kompoziční systém, než nějakou konkrétní partituru, ke které se skrze daný systém dá dojít, nabízí tím dílo v jeho nejzákladnějším tvaru, protože zdrojem identity díla je právě systém jeho kompozice.⁶

První díly tohoto typu byly *Music Walk* a *TV Koeln* (tyto skladby byly vytvořeny a provedeny během evropského turné v roce 1958). Šlo vlastně o příležitostná dílka, která Cage uplatnil v televizních vystoupeních. Po nich následovala poměrně komplexní

⁴ viz KUBERA, str. 55–60

⁵ Notační typy byly označeny písmeny A-Z, dále AA-AZ, BA-BZ až do C-F.

⁶ PRITCHETT, str. 128

elektroakustická kompozice *Fontana Mix* (rovněž 1958), jejíž sestava transparentních fólií byla využita ještě k dalším skladbám. Její „partitura“ (tedy zmíněná sestava fólií) totiž poskytovala svou otevřeností nepřehledné možnosti nových naplnění. Tak vznikly drobné skladby *Sounds of Venice* a *Water Walk* (obě 1959), které Cage prezentoval při svých vystoupeních v italském televizním kvízu „Lascia o raddoppia“ (Dvakrát nebo nic), kde soutěžil (a vyhrál) v oboru mykologie. Posledním z děl využívajících stejného kompozičního materiálu byl „Divadelní kus“ – *Theatre Piece* (1960). Na jeho příkladu je možno dobře demonstrovat Cageovu koncepci „neurčenosti“:

Tato skladba je pro jednoho až osm účinkujících jakéhokoli druhu („hudebníků, tanečníků, zpěváků apod.“). Každý účinkující si sestaví seznam podstatných jmen a sloves, kterými se dají popsat zamýšlené akce nebo předměty, které se budou používat jako rekvizity. V kterémkoli okamžiku skladby má být dvacet takových podstatných jmen a sloves aktivních. Jsou jim přidělena čísla od 1 do 20. Partitura sestává z vymezených časových rámců, které jsou graficky znázorněny a opatřeny čísly. Čísla udávají, jaká slova z připraveného seznamu se mají v daném časovém rámci použít. Každému časovému rámci jsou přiřazeny ještě další čtyři sady čísel (opět od 1 do 20), jež poskytnou odpovědi na jakoukoli otázku, která by mohla vyvstat v souvislosti s prováděnou akcí. Každému časovému rámci konečně odpovídají ještě další dvě čísla, která umožní buď vřazení nových slov, nebo zpětné zařazení slov starých, čímž vzniká neustále se měnící zásoba materiálu.

Partitura byla vlastně prostým přepisem čtení, které poskytl pomůcky (tools)⁷ ke skladbě Fontana Mix. Pro každou z osmi částí Theatre Piece bylo vypracováno osmnáct variant rastru na listech s čarami a body a v každé byly využity všechny možné časové rámce. Těmi se řídil rozměr a umístění časových rámců notovaných v partituře. Jedna křivka vygenerovala čísla týkající se výběru podstatných jmen a sloves, jiná určovala, která slova ve výběru nahradit a zbývající čtyři křivky určily čtyři soubory čísel pro každý rámec. Partitura Theatre Piece je tedy poskládána z „prefabrikovaných“ instrukcí Fontana Mix, které byly aplikovány na libovolné soubory divadelních akcí. Theatre Piece vykazuje rysy příbuznosti se Sounds of Venice a Water Walk, ve kterých byla sestava pomůcek pro Fontana Mix aplikována na určité výběry divadelních jevů. Stejně jako v samotné kompozici Fontana Mix, Cage partituru zobecnil tím, že prostě odstranil jakékoli odkazy na konkrétní materiál a ponechal jen proces výběru, řazení a koordinace.⁸

Cage nazýval svoji hudbu „divadlem“, neboť ji nechápal jako pouze zvukový jev, ale bral ji jako aktivitu v nejširším slova smyslu. Hudební produkce mu byla zároveň představením. Šlo mu o rozboření pomyslných stěn, do nichž se hudba uzavírala – ve skutečnosti marně, protože všude se objevuje nějaké rušení. Ani sebedokonalejší nahrávku nemůžeme

⁷ Tedy sestava listů a transparentních fólií s grafickými znaky, které slouží k vytvoření individuálních verzí skladby (pozn. J. Š.)

⁸ PRITCHETT, str. 133–134.

nikdy vyslechnout v úplném klidu. A jestliže pro Cage byla vzorem příroda, pak „divadlo připomíná přírodu mnohem více než hudba. Máme přece oči stejně jako uši – záleží jen na nás, zda je budeme používat.“⁹

Na příkladu *Theatre Piece* vidíme, že Cage pojímal „divadlo“ ve velmi abstraktní rovině a v tomto směru představuje „dramatika“ i „režiséra“ velmi neobvyklého typu: rozehrává akci, jež je nutně absurdní, nepochopitelná, abstraktní a zároveň velmi konkrétní, neboť je tvořena jednotlivci, kteří ji „šijí sobě na míru“. V rozhovoru s Richardem Kirbym a Michaelem Schechnerem to sám vysvětluje takto:

Theatre Piece dovádí tento typ činnosti až do abstrakce, protože žádná z věcí, které se mají udělat, není verbalizována. Všechno, co bude herec v daném čase dělat, závisí na něm samém. Řídí se mými pokyny – a myslím, že mnoho lidí provádí toto dílo, aniž by se mými pokyny řídili – a klade na karty slovesa a podstatná jména. Pořadí sám sobě skrývá tím, že karty promíchá. Pak si je vyloží tak, aby bylo jasné, která je první, která druhá a tak dál až do dvaceti. Na základě čtení čísel, což jsou jediné údaje v mé partitūře, si je schopen sestavit sled akcí, stejně jako jsem si ho já sestavoval pro Water Walk. A pokud to udělá stejně jako já, vím, že dojde k velmi komplexní situaci. Ale lidé mají tendenci představovat si, co by podle nich bylo zajímavé, což je pochopitelně omezené množství dění, protože jejich představivost je líná, a dělají tedy spíš věci než víc a spokojí se s tím, že dělají jednu věc neúnosně dlouho.¹⁰

Znovu se nám zde připomíná inspirace Antoninem Artaudem („V divadle, které chceme dělat, bude naším bohem náhoda ...“¹¹), ale tato inspirace je přetavena Cageovým odosobňujícím přístupem jistě ovlivněným jeho kontakty s abstraktními a konstruktivistickými umělci a poznamenaná buddhistickým pojetím úcty ke každé jednotlivé bytosti.

Musicircus neboli Hledání nových forem soužití

Ve svém hudebním vývoji Cage prozkoumával různé mezní situace. Jedním z extrémů je skladba *4'33"* (1952), v níž klavírista pouze sedí u nástroje a nezahraje ani tón. Toto gesto mělo být upozorněním na zvukovou plnost takzvaného „ticha“ – tedy stavu vyplněného nezáměrnými zvuky. Opačnou krajností je forma, kterou nazval „musicircus“. Její kořeny spadají do let mladického cestování po Evropě. Tehdy se ocitl v Barceloně a byl naprosto fascinován pestrým a zvukově přebujelým mumrajem jejích ulic. Z tohoto zážitku vyrostla celá řada skladeb charakterizovaných přívalem chaotických zvuků ze všech stran. Jinou inspirací bylo pozorování hýřivosti přírody.

Jestliže se podíváte na přírodu, tak se často zdá, že plýtvá: například to množství spór produkovaných houbami ve vztahu k množství, které skutečně slouží reprodukci...

⁹ CAGE, John: *Experimentální hudba*. in: *Silence*, str. 12.

¹⁰ KOSTELANETZ, str. 109.

¹¹ Viz kapitola *Anitonin Artaud a vznik happeningu*. in: *ŽH 1/2010*, str. 107–111.

*Doufám, že tento posun od nedostatku k hojnosti, od spořivé mentality k odvážné mar-
notratnosti, bude dále vzkvétat.*¹²

Cagem vynalezená hudební forma „musicircus“ (novotvar složený z „music“ a „circus“) je založena na simultánním zaznívání co největšího počtu rozmanitých hudeb v nějakém ohraničeném prostoru. Platí zde samozřejmě celá řada pravidel – jako „všichni zúčastnění musejí hrát bez nároku na honorář“ a „nikdo nesmí omezovat jiné v jejich produkci“ atp., která Cage sám několikrát formuloval při různých příležitostech; takto je vyjadřuje napří-
klad v přednášce *Composition in Retrospect*¹³

musicircus
maNy
Things going on
at the same time
a theatRe of differences together
not a single Plan
just a spacE of time
aNd
as many pEOple as are willing
performing in The same place
a laRge
plAce a gymnasium
an archiTecture
that Isn't
involved
with makiNg the stage

directly opposite
the audieNce and higher
Thus
morE
impoRtant than where they're sitting
the rePonsibility
of Each
persoN is
marcEl duchamp said
To complete
the woRk himself
to hrAr
To see
originally
we ned tO
chaNge

¹² John Cage, Lejaren Hiller, and Larry Austin, „HPSCHD,“ *Source 2/2 (July 1968)*, p. 13; citováno podle: PRITCHETT, James: *The Music of John Cage*

¹³ CAGE, John: *Composition in Retrospect in X. Writings '79–'82*, str. 141–142.

not only architecture
 but the relation
 of art
 to money
 there will be too many musicians
 to pay
 the
 event
 must be free
 To the public
 here
 As elsewhere
 we find that
 society needs
 to be
 changed¹⁴

Určitou předzvěst tohoto pojetí můžeme vidět v předchozích dílech aglomeračně-kumulativní povahy jako jsou *Variations IV* (1963) pro libovolný počet hráčů na libovolné zvukové zdroje¹⁵, *Rozart Mix* (1965) pro nejméně 88 magnetofonových smyček s libovolnými nahrávkami či v multimediálním spektaklu zkomponovaném ve spolupráci s Lejarenem A. Hillerem a nazvaném *HPSCHD*¹⁶ (1967–69) pro 1–7 elektricky zesílených cembal a 1–51 magnetofonových pásků s libovolnou projekcí diapozitivů a filmů. Všechny tyto rozměrné projekty v podstatě navozují nepřehlednou chaotickou situaci, při níž je posluchač zahlcen zvukem ze všech stran, podobně jako kdysi mladý Cage v ulicích Barcelony.

Od těchto vysoce komplexních akcí už byl jen krok k hudebně-zvukovému zpracování Joyceova enigmatického arcidíla *Finnegans Wake*, nazvanému *Roaratorio. An Irish Circus on Finnegans Wake*. Kypící směs zvuků a hudeb zmiňovaných na stránkách Joyceova „románu“, zaznamenaná na magnetofonovém páse a kombinovaná s Cageovým čtením jeho vlastního *Writing for the second time through the Finnegans Wake*, je doplněna přizvanými irskými hudebníky, kteří jeden přes druhého hrají a zpívají irské lidové písně.

¹⁴ muslcircus/mNoho se/Toho děje/zárovEň/divadlo Rozdílů nemá/jeden Plán/jEn prostor a/trváNí a/kdokoli chcE/může hrát na stejném místě/Rozlehlá tělocvična/archiTektura/kerá nkdý/neuvažOvala/o Nějakém pódiu/postaveném protl/obeceNstvu a ještě zvýšeném/Tím/pádEm důležitější než kde kdo sedí/je pRávě/zodPovědnost/každého jEdi/Nce/marcEl duchamp řekl/musíte dokončit/tvůRčí akt sami/slyšet A/viděT/originálně/pOtřebujeme/změNit/nejen architekturu/ale i Náš názor/na vztah umění a pEněz/pRotože zde bude příliš mnoho hudebníků/kterým by se mělo Platit/cElá akce/musí proběhNout/bEz placení/pro veřejnost/bez Rozdílu zde/jAko kdekoliv jinde/docházíme k Tomu/že ve společnostl/je pOtřeba/změNy [volně přebásněno J.Š]

¹⁵ Cage s Tudorem použili gramofony a rozhlasové přijímače. Jejich provedení trvalo šest hodin a pro posledních šest účastníků uspořádali „party“.

¹⁶ Zkratka slova *harpsichord*, která byla použita pro příslušný počítačový program (v té době mohl mít název programu pouze 6 písmen).

O tomto díle ještě bude řeč v kapitole o rozhlasových hrách. Zde se tedy můžeme omezit na sdělení, že od *Roaratoria* vede přímá cesta k akcím jako *A House Full of Music* (1981–1982), kdy je podle pokynů celá budova zaplněna hrajícími hudebníky, a *Musicircus*, což je vlastně obdoba téhož, pouze jsou všichni v jednom prostoru.

Tyto formy jsou výrazem Cageova „anarchistického“ smýšlení, odrážejí jeho politické názory, které ostatně mnohokrát vyjádřil přímo:

*Jsem radikálně proti tomuto systému organizace (oddělování věcí, které by se neměly oddělovat). Každého cpeme do nějaké škatulky. Staří sem a mladí tam. Posíláme nedospělé do války. Denně je každý odeslán do vězení: děti do školy, rodiče do kanceláře nebo do továrny, hudebníci večer do koncertních sálů. A oddělujeme bohaté a chudé. Co je to vláda? To, co udržuje tato dělení. Jinými slovy, celek je dělen a stavěn proti sobě. Skoro všude se kdokoli pokouší organizovat, tedy členit tento celek, a nefunguje to: nejde o zdravý organismus.*¹⁷

„Chaotická“ situace typu *Musicircus*, v níž se prolínají nejrůznější projevy, které jsou obvykle přísně odděleny, je snahou o vytvoření nového modelu společnosti založeného na vzájemném respektu, otevřenosti a nepotlačování individuality. Podle Cageových představ by měla vést k většímu porozumění mezi účastníky, k pochopení různosti a rozmanitosti lidských bytostí, neboť hudba je jejich základním projevem. Sám ji definuje jako hledání „nových forem společného života“ (*nEw/foRms of living together*¹⁸). Předpokladem je i otevřený přístup publika vybízeného k volnějšímu přístupu než je běžně obvyklé: „přijďte, kdy chcete, vstup volný“ stálo napsáno na plakátech a pozvánkách.¹⁹ Publikum samo je zároveň zdrojem nezáměrného a neovladatelného zvuku, který patřil k hlavním předmětům Cageovy pozornosti. V rozhovoru se Stuartem Smithem se svěruje: *Od roku 1968 jsem přišel na dva způsoby, jak stáčet záměr k nezáměrnosti (non-intention): musicircus (simultánnost nesouvztažných záměrů) a hudba nahodilostí (improvizace na nástroje, kde dochází k diskontinuitě mezi příčinami a následky).*²⁰

Musicircus, poprvé realizovaný na University of Illinois v roce 1967, se od té doby mnohokrát opakoval na různých místech.

Poslední akce tohoto typu, kde byl Cage přítomen, se odehrála na Stanford University v Kalifornii 29. ledna 1992, kdy ji navštívilo přes dva tisíce lidí a přišla nečítaná spousta nejroztodivnějších hudebníků: pětasedmdesátiletý jazzový trumpetista, který hrával na výletních lodích, skupina súfijských bubeníků, počítačový inženýr hrající na niněru,

¹⁷ CHARLES, str. 111.

¹⁸ CAGE, John: *Overpopulation and Art*. in: PERLOFF/JUNKERMAN, str. 13–38.

¹⁹ JUNKERMAN, Charles: „*nEw/foRms of living together*“: *The Model of the Musicircus*. in: PERLOFF/JUNKERMAN, str. 44.

²⁰ KOSTELANETZ, str. 60. Příkladem „nástrojů, které ruší vztah příčina a následku“ jsou třeba mořské lastury naplněné vodou, použité v *Inlets* (1977). Záhyby lastur jsou tak členité, že přelévání vody uvnitř produkuje naprosto nepředvídatelný zvuk.

sběratel starožitných hracích skříněk, afričtí bubeníci, potulný australský zpěvák s didžeri-dů ... všichni byli akceptováni.²¹

Všichni také přišli hrát bez požadavku na honorář – to je další aspekt díla vyžadujícího ze strany interpretů určité „odosobnění“, vzdání se svého ega. Nikdo zde není důležitější než ostatní – bez ohledu na to, jak moc je slyšet! Cageova koncepce tak připomíná jakési akvárium, v němž plavou ryby různého druhu – aniž by si překážely. Přestože tímto způsobem může docházet k nečekanému souladu mezi účinkujícími – například při provedení na Stanford University se niněrista přidal k súfijské skupině, protože hráli ve stejné tónině jako on, akordeonista a hráč na banjo začali hrát spolu atd.²² Podle Cage to není účelem; každý má najít svůj střed sám v sobě, koncentrovat se natolik na to, co sám dělá, že se nebude vměšovat do toho, co dělají ostatní ...

Toto pojetí je vlastně výrazem Cageova názoru na uspořádání společnosti, jak to objasňuje v rozhovoru s Danielem Charlesem:

JOHN CAGE: Potřebujeme takovou společnost, kde by každý člověk mohl žít tak, jak si sám svobodně určí...

DANIEL CHARLES: Ale není prospívání druhých důležitější než taková svoboda? Nemusí každý jedinec brát v první řadě ohled na ostatní?

JOHN CAGE: Nejlepší – a jediný – způsob, jak umožnit člověku, aby byl tím, čím je, a myslet na něj, a tak i na druhé, je nechat ho myslet na sebe v jeho vlastním pojetí. To je ale obtížné a je nemožné dokázat myslet na druhé v jejich vlastním pojetí, a tedy můžeme nanejvýš nechat každému jeho prostor... Nic nevnucovat. Žít a nechat žít. Dovolit každému člověku, stejně jako každému zvuku, aby byl centrem tvoření.²³

Cageovy názory pramení ze zdrojů amerického myšlení reprezentovaného H. D. Thoreauem a Waltem Whitmanem: stejně jako oni se přiklání k ideálu člověka, který se neomezuje příslušností k nějaké sociální skupině, národu atd., ale cítí se součástí celého lidstva.

Ještě dříve však vyjádřil toto pojetí v kontextu hudební problematiky, v textu nazvaném *Composition as Process*:

... jakákoli věc v jakémkoli čase souvisí s každou jinou věcí v každém čase a na každém místě.²⁴

Cage si byl ovšem vědom utopičnosti svých politických požadavků, nicméně věřil, že svou tvorbou pomáhá překonávat staré paradigma nespravedlivě uspořádané společnosti:

²¹ JUNKERMAN, Charles: „*nEw/foRms of living together*“: *The Model of the Musicircus*. in: PERLOFF/ JUNKERMAN, str. 41.

²² tamtéž, str. 57.

²³ CHARLES, str. 98–99.

²⁴ CAGE, John: *Silence*, str. 47.

Cage vždy trpělivě prováděl své jemné a pomalé strategie, kterými jako hudebník disponoval. Byl toho názoru, že „strach, vina a chamtivost, vlastní hierarchickým společností,“ jsou vystaveny zkoušce pokaždé, když se realizuje nějaká avantgardní hudební událost typu Musicircus: „... vzájemná důvěra, smysl pro společný prospěch a touha sdílet,... které jsou pro mnohé večery nové hudby charakteristické,“ mu byly důkazem, že lidé jsou schopni spolu žít i jinak.²⁵

I když soudobá hudba je poměrně okrajovou sférou a její vliv na chod společnosti je zatím zcela zanedbatelný, existuje zde model, který může ovlivňovat myšlení lidí – neboť hudba působí právě v této rovině: ovlivňuje představy a cítění, působí na duši člověka.

Umění neslouží žádnému užitečnému materiálnímu účelu. Týká se proměňování myslí a ducha. Mysl a duše lidí se mění všude...²⁶

V tomto směru byl John Cage nezdolným optimistou. Ačkoliv veškeré zprávy o současném stavu světa hovoří spíše proti, věřil v důležitost optimismu a setrval v něm a snažil se jej dodávat ostatním. Poselství, které nám zanechal, nás nabádá, abychom se nevzdávali a vytrvali. Jeho text *Overpopulation and Art*²⁷ končí těmito slovy:

wE can
change ouR minds we share only one
the Planet
the planet has becOme
a single Person
it is a qUestion
of roLLing
off A log
conducT
creatIve
Or
coNduct
from fAI lure to failure
aNarchy it promises nothing
minD
up to the finAl
victoRy
creaTive mind²⁸

(pokračování příště)

²⁵ PERLOFF/JUNKEMANN, str. 60.

²⁶ RICHARDS, M.C.: *John Cage and the way of the ear*. in: BRENT/GENA: *A John Cage Reader*, str. 45.

²⁷ CAGE, John: *Overpopulation and Art*, in: PERLOFF/JUNKEMANN, str. 38.

²⁸ můžEm/změnit naše staRé myšlení sdílíme všichni jen/jednu Planetu/planetu, kterOu můžem/ cháPat jako jedinou bytost/otázkoU je jen/ zda tLačit káru řízenou kreativně/Anebo /od kaTastrofy ke katastrofě/anarchie neslibuje nlc/než že tvOřivost/Nakonec/Až/NaD námi /zAvlaje/vítězný pRapor/Tvořivého ducha [volně přebásněno J. Š.].

Bibliografie:

- BRENT, Jonathan /GENA Peter (ed.): *A John Cage Reader*, C.F. Peters Corporation, New York 1982, 207 stran, ISBN 0-938856-01-4.
- CAGE, John: *Silence*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1961, ISBN 0-8195-6028-6; v českém překladu *Silence*, Tranzit, Praha 2010, ISBN 978-80-87259-07-8.
- CAGE, John: *X. Writings '79-'82*, Marion Boyars, London 1987, ISBN 0-7145-2819-6.
- CHARLES, Daniel: *For the Birds. John Cage in conversation with Daniel Charles*, Marion Boyars Inc., Boston: London 1981, 239 stran, ISBN 0 7145 26 90 8.
- KOSTELANETZ, Richard: *Conversing With Cage*, Omnibus Press, London/New York/Sydney 1989, ISBN 0-7119-1846-5.
- KUBERA, Joseph: *Interpreting Cage's Solo for Piano*. in: Ostrava Music Days 2001, Ostravské centrum nové hudby 2002, str. 55–60.
- PERLOFF, Marjorie/JUNKERMAN Charles (ed.): *John Cage. Composed in America*, University of Chicago Press, Chicago & London 1994, 285 stran, ISBN0-226-66057-5.
- PRITCHETT, James: *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge–New York–Melbourne 1993, 223 stran, ISBN 0 521 41621 3.
- WATTS, Alan Wilson: *The Way of Zen*. Thames and Hudson, New York 1957.

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).

Grafická partitura: Peter Graham – *Meditace*, 1973 →



Krise racionality pohledů na hudební řeč?



Vladimír Tichý

Abstract: In the history of European musical theory up to the present, we can perceive an effort to deepen the rational, exact theoretic conception of the structure of musical language. This is especially so when such components and parameters are explored that enable such a conception (pitches and structures formed by them – horizontally (melodies) or vertically (simultaneities). At present, music theory (similar to many other scientific fields) has met the limits of exact quantitative understanding that originated in the ideas and images of 18th century rationalism. It tries to find new ways. One of these possibilities seems to be the young mathematical (and in a larger sense, philosophical) field – the theory of chaos. Its application has already provided much inspiration across numerous scientific branches. This study brings some suggestions on methods to apply some perspectives of the theory of chaos on the system of working methods in music theory.

Keywords: music theory, musical language, musical structure, parameters, exact methods, theory of chaos, nonlinear dynamic systems, strange attractor, processuality, butterfly effect, fractal, instability, entropy, harmonic field, hierarchy, ambivalence

V samotném úvodu je třeba zdůraznit, že následující úvaha (souhrn úvah?) bude formulována nikoli z pohledu skladatele, nýbrž z pohledu hudebního teoretika, resp. z pohledu oboru hudební teorie. Budeme-li mluvit o pohledech na hudební řeč, nepůjde tedy o kompoziční metody; tímto směrem byl zaměřen referát *Poměr racionálních a iracionálních faktorů v kompozičním myšlení* přednesený autorem této studie v roce 2008 na mezinárodní konferenci pořádané Katedrou teorie a dějin hudby a Ústavem teorie hudby HAMU, věnované stému výročí narození Miloslava Kabeláče a Eugena Suchoňe. Předmětem dnešních úvah bude hudební řeč jako určitý obecně existující fenomén a s ním spojené otázky, týkající se schopnosti hudební teorie – porozumět onomu fenoménu, vyložit jej, systematicky jej komentovat, pojmenovat a definovat jeho podstatné stálé i proměnné znaky, charakterizovat povahu jeho proměn. Tento cíl – jako jeden ze svých hlavních cílů – sledovala hudební teorie koneckonců již odnepaměti: v evropském prostředí lze cestu po této trase připomenout sledem jmen Pythagoras, Aristoxenos, Boëthius, Quido z Arezza, Franco Kolínský, Johanes Tinctoris, Henricus Loritus Glareanus, Joseffo Zarlino, Marin Mersenne, Jean Philippe Ramenu, Leonard Euler, Giuseppe Tartini, René Descartes, François Fétiš, Moritz Hauptmann, Hermann Ludwig Ferdinand Helmholtz, Hugo Riemann, Karl Stumpf, Ernst Kurth, Heinrich Schenker, Josef Mathias Hauer, Ernő Lendvai, Diether De la Motte, v českém prostředí František Zdeněk Skuherský, Karel Stecker, Leoš Janáček, Otakar Šín, Alois Hába, Karel Janeček, Emil Hradecský, Ctírad Kohoutek, Alois Piňos, Karel Ríšinger.

Co vlastně hudební teorie v naznačeném směru tradičně sleduje a jaké nové úkoly před ní dnes stojí? Podle Ivana Poledňáka a Jiřího Fukače: „Hudební teorie je disciplínou s empirickým východiskem a korektivem v umělecké praxi, disciplínou, která analyticky zkoumá materiál poskytovaný uměleckou produkcí; získané informace metodicky třídí do soustavy, která nemá absolutní platnost, nýbrž podléhá restrukturační v závislosti na situaci v hudební tvorbě. Pracovní pole hudební teorie můžeme rozdělit na a) pedagogické aplikace hudebních praktik (viz dnes nauku o harmonii atp.), b) výzkum předpokladů hudebního strukturování (tj. zvukových elementů, tónových systémů, hudby jako struktury a procesu, atp.), c) konkrétní analýzy konkrétních hudebních struktur (nejčastěji písemně fixovaných skladeb), d) autorské teorie, někdy s aspirací na všeobecnou platnost (viz teoretické spisy Arnolda Schönberga, Aloise Háby, Paula Hindemitha, Pierra Bouleze, Karlheinz Stockhausena atd.), e) dějiny hudební teorie (to zahrnuje i hledání souvislostí s historickou hudební praxí).“¹

Řečené lze doplnit charakteristikou Karla Ríšingera: „Hudebně teoretické zkoumání se dělí na vlastní hudební teorii a na vědu o hudební teorii. Vlastní hudební teorii můžeme rozdělit na 1. teorii systematickou, která nám dodává potřebnou a správně utříděnou síť pojmů, 2. teorii analytickou, která se zabývá poznáváním zákonitostí hudební řeči v různých

¹ POLEDŇÁK, Ivan – FUKAČ, Jiří. *Úvod do studia hudební vědy*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. S. 94.

dobách a v různých oblastech, 3. teorii syntetickou, která se zabývá modelováním hudební řeči. Toto modelování lze realizovat na podkladě určitých nepřilíš četných pravidel.“²

Lze konstatovat, že ve své bohaté historii hudební teorie vždy hledala vhodné nástroje racionální metody zkoumání hudební řeči. Vyhledávala si ty složky hudebního projevu, které dokázala v dané etapě obecného poznání racionálně uchopit a které se jí jevily pro hudební projev podstatné. Byly to ty složky, které souvisejí především s oblastí tónových výšek a jimi tvořených intervalových vztahů a s dimenzí hudebního času a časových vztahů. Tyto složky se jevily jako racionálně uchopitelné, protože byly snadno kvantifikovatelné. Tak byly položeny základní kameny ke stavbě hlavních výše jmenovaných tradičních disciplín hudební teorie.

Na tomto místě se vracíme k některým myšlenkám, předneseným a publikovaným autorem této studie v roce 2000³:

Hudební teorie vždy spatřovala svůj úkol ve zkoumání parametrů hudební struktury. Dělo se tak (a pokud hudební teorie zůstane tím, čím dosud ve své mnohasetleté historii byla, bude se tak dít i v budoucnosti) v následujícím sledu pracovních úkonů:

1. Objevení, uvědomění si parametru, uvědomění si smysluplnosti rozhodnutí věnovat mu pozornost.

2. Průzkum základních vlastností nově objeveného parametru.

3. Průzkum funkce nově objeveného a zkoumaného parametru v rámci stávajícího kontextu buď některé konkrétní hudební struktury zvolené k analýze, nebo obecně – v rámci stávajícího kontextu paradigmatu hudebního jazyka, resp. hudební kultury, a zároveň též – v rámci stávajícího kontextu systematiky hudební teorie.

4. Formulace zjištěných poznatků a jejich smysluplné zařazení do stávající struktury a systematiky hudební teorie.

5. Popř. aplikace poznatků i v oblasti kompozičně technických disciplín.

Donedávna jsme, jak je všeobecně známo, vystačili s tzv. čtyřmi základními vlastnostmi zvuku: výška, síla (resp. intenzita, též dynamika), barva (témbr) a délka (též trvání). Ani ony tradiční „čtyři základní vlastnosti zvuku“ se nejeví jako souřadné. Výrazně se mezi nimi oddělují na jedné straně první tři jmenované (výška, síla, barva) jako v pravém slova smyslu vlastnosti, atributy, průvodní, v čase proměnné a pozorovatelné znaky, (podobně jako se může u živého organismu jevit např. tělesná teplota, krevní tlak apod.), na straně druhé – čas, jakožto samostatná dimenze, v jejímž průběhu se ony první tři vlastnosti nacházejí a proměňují.

² RISINGER, Karel. Česká hudební teorie mezi léty 1945–1975. In: *Živá hudba, VIII*. Sborník prací Hudební fakulty AMU. Praha : SPN, 1984. S. 195–197.

³ TICHÝ, Vladimír. Parametry hudební struktury jako předmět zkoumání hudební teorie. In: *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky. Praha : AMU, 2000. S. 54–60.

V souvislosti s touto úvahou lze poznamenat, že parametry tónové výšky a časové délky v karteziánské souřadnicové soustavě navzájem na sebe kolmé jsou oba exaktně kvantifikovatelné, a to dvěma odlišnými způsoby: jednak formou fyzikálního vyjádření (jako konstatování kmitočtů a jejich vzájemných poměrů v případě výšek a časových jednotek a jejich poměrů v případě času), zároveň pak i formou vyjádření sluchového, resp. hudebně psychologického (jako konstatování tónů a jimi svíraných intervalů v případě výšek, v případě času pak jako konstatování sledu čítecích dob, jejich zlomků a násobků, obecně – hudebně strukturních časových jednotek). Možnost exaktní kvantifikace dává oběma základním vlastnostem zvuku – výšce a času – tím spíše punc a charakter parametrů. Na tomto místě je nezbytné zdůraznit, že hudební teorie zkoumá hudební strukturu jako objekt nikoli primárně akustický, tj. fyzikální, nýbrž jako objekt primárně hudební, jehož smyslem je být vytvořen, vnímán a pochopen; proto také z obou naznačených pohledů je pro hudební teorii rozhodující ona druhá z obou možností kvantifikace, a to kvantifikace vyjádřitelná v jednotkách sluchového, resp. hudebně psychologického vnímání zvuku (hudební praktik i teoretik v každodenním pracovním užití rozumí jednoznačně a exaktně definovanému pojmu „čistá kvinta“, aniž by byl nucen a povinen v běžné odborné komunikaci mluvit o kmitočtovém poměru 2 : 3 v případě čisté kvinty, popř. $12\sqrt{(1/2)^7}$ v případě kvinty temperované. Řečené ovšem neznamená, že by se hudební teorie měla zřít i zkoumání akustické kvantifikace uvedených parametrů, ovšem v pomocné, resp. doplňující funkci.

Poněkud jinak je tomu v případě dalších rovněž akusticky podmíněných složek hudební řeči, totiž v případě dynamiky a barvy (témbru). Jak síla, tak i barva tónu jsou sice také exaktně *akusticky* kvantifikovatelné (v prvním případě jako amplituda kmitů, v druhém případě především jako deformace tvaru sinusové křivky daná přítomností alikvotních tónů). To však již neplatí o bezprostředním sluchovém vjemu. Zatímco dynamika je sluchově kvantifikovatelná pouze v *přibližných relacích* (silně, slabě, silněji, slaběji – bez schopnosti určit přesně a jednoznačně jednotlivé dynamické stupně), barva není ve smyslu bezprostředního sluchového vnímání kvantifikovatelná vůbec; má spíše charakter *kvality*, již dokážeme metaforicky popsat (mluvíme např. o barvě svítivé, temné, drsné, ostré apod.), nedokážeme ji však sluchem odměřit.

Z řečeného je patrné, že fyzikálně exaktní kvantifikabilita není nutnou podmínkou existence parametru hudební řeči, a že parametry zvuku – a následně tedy i hudební struktury nejsou – a zřejmě tedy ani obecně nemusí být souřadné, navzájem komplementární; spíše se navzájem překrývají, prolínají, vykazují vzájemné průniky, vyplývající totiž z rozmanitých „řezů“ fenoménem znějící hudební struktury, úhlů pohledu na ni – co řez, to možný nálezní potenciálního parametru (samozřejmě tím nemá být řečeno, že každý nálezní je stejně produktivní; některý nám o podstatě zkoumaného jevu, tj. hudební struktury vyjeví více, jiný méně).

Podobná situace se jeví i při zkoumání hudebního času. Ve vztahu k již zavedeným a definovaným pojmům času fyzikálního a času hudebně strukturního vyvstává v současnosti

– v důsledku četných vlivů mimoevropských hudebních kultur, díky rozvoji samotného evropského hudebního myšlení poslední doby, i v souvislosti s jinými alternativami teoretického pohledu na vnímání hudebního času a času vůbec – v důsledku všech těchto skutečností nutnost nového pohledu na hudební čas a jeho prožitek; to, co je zde naznačeno, jsme v našem diskusním prostředí pracovně nazvali „třetím časem“, poté jsme přijali terminologický návrh Jaromíra Havlíka *transcendentní čas*⁴. Nutno konstatovat, že hledání smysluplného a perspektivního řešení hudebně teoretického uchopení hudebního času rovněž za stávající situace zdaleka nevystačí již s pouhou tradiční kvantifikací s vazbou na čas hudebně strukturní a fyzikální. K řešení tohoto úkolu nutno vzít v potaz též některé pohledy a podněty z oblasti psychologie, filozofie, kognitivních věd.

Z konstatovaného jako by vysvítalo, že hudební projev, zejména ve své dnešní mnohotávnosti, ve stavu plurality a simultaneity svých nejrůznějších možností a podob, je vlastně exaktně neuchopitelný, na zachycení toho, co je podstatné, již tradiční metody zkoumání hudební teorie mnohdy nestačí. Co s tím? Není to konec hudební teorie?

Rozhodně nikoli! Konstatované je však třeba vnímat jako výzvu hudební teorii začátku 21. století.

Nyní k oné „křizi“: jako jiné obory vědy, i hudební teorie dospěla v určité fázi svého vývoje do stavu, v němž se ukázalo stupňování tradičních exaktních metod jako ne zcela produktivní (máme-li na mysli výraz *exaktní metody* v klasickém smyslu tohoto pojmu). Při hlubším zamyšlení bylo a je čím dále tím více zřejmé, že souhrny kvantitativních dat získávaných empirickým výzkumem v podobě rozmanitých měření v oblasti akustiky, psychoakustiky, v oblasti měření a vyhodnocování časového průběhu hudby, statistickým vyhodnocováním výběru a uspořádání prvků hudební struktury apod., to vše přispívá na jedné straně k masivnímu nárůstu informací o řadě faktů, souvisejících s hudebním projevem, hudebním myšlením a slyšením, vnímáním hudby, na straně druhé – jak lze intuitivně vycítit – při vynaložení veškerých snah o co nejuplněnší zachycení fenoménu hudebního projevu vlastní hledaná podstata zkoumané skutečnosti jaksi uniká.

Jak ukazuje zkušenost, popsaná krize není krizí samotné hudební teorie. Je to krize vědy, resp. metod poznání vůbec. Zdá se, že konec dvacátého století přinesl nové poznání (lze mluvit o svého druhu „prozření“?) – totiž, že permanentní proces „poznání“ v klasickém smyslu, jak nám jeho vizi načrtly smělé mechanistické a racionalistické koncepce myslitelů 18. století a jejich následovníků, vykazuje – vystaven tváří v tvář dnešní realitě – povážlivé trhliny. Naplnění nekonečným optimismem, že možnosti lidského ducha, pokud jde o studium přírodních zákonitostí i zákonitostí fungování nejrůznějších odvětví a oblastí

⁴ Uvedený terminologický návrh vyslovil prof. Jaromír Havlík na půdě Ústavu teorie hudby HAMU v roce 1998 v rámci rozpravy o času v hudbě jako příležitější náhradou za pracovní termín *třetí čas* užívaný týmem pro výzkum hudebního času (V. Tichý, V. Matoušek, T. Kuhn) pro označení prožitku času za změněného stavu vědomí (např. v hypnóze, tranzu, spánku apod.).

společenského dění, jsou neomezené, soudili jsme, že vše poznat a na základě poznaného racionálně projektovat bližší i vzdálenější budoucnost vývoje věcí je víceméně pouze otázkou času. Životní praxe nás však dnes každodenně — více než kdykoli jindy předtím — přesvědčuje o naivitě takovýchto pohledů a my zjišťujeme, že vše funguje vždy znovu a znovu trochu jinak, než jak to v nejlepší víře v sílu vlastního rozumu a poznání očekáváme. A jsme opět u oné „krize vědy“. Určitou alternativu pohledu na zkoumanou realitu nám nabízí disciplína zvaná *teorie chaosu*. Uvedený jev byl pojednán již dříve⁵, zde se omezme jen na stručná konstatování a výklad hlavních myšlenek a pojmů.

Teorie chaosu je pozoruhodným krokem v současné vědě. Je to matematická (a v obecnějším smyslu filozofická) disciplína zaměřená na studium tzv. *nelineárních dynamických systémů*, tj. složitých jevů, jejichž vývoj v průběhu času lze těžko předpovědět. Takovým systémem může být například počasí, vývoj kapitálového trhu, turbulence, růst a vývoj živého organismu, ekosystém a proces jeho vývoje, frekvence a průběh zemětřesení, jazyky a jejich vývoj, proces vzniku a šíření epidemií apod. Jak je zřejmé z několika uvedených příkladů, k uvědomění si fenoménu chaosu a zrodu jeho teorie došlo na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století za spoluúčasti, resp. z podnětu více vědních disciplín zkoumajících nejrůznější stránky reality přírodní i společenské povahy: meteorologie, ekonomiky, fyziky, lingvistiky, demografie, chemie, biologie, ekologie, geologie, anatomie, prognostiky, astronomie apod. Teorie chaosu posuzuje chaos nikoliv jako dění postrádající řád, nýbrž naopak — jako *určitou dosud nepoznanou formu řádu*. Jak se ukazuje, právě takto je možno porozumět skutečnému řádu přírody. Jak jsme se snažili dokázat ve výše citovaném textu, máme dost dobrých důvodů pro názor, že mezi oněmi jmenovanými vědními disciplínami se nalézá místo i pro hudební teorii.

Seznamme se ve stručnosti s hlavními pojmy teorie chaosu a krátkým komentářem poukažme na potenciální možnosti náhledů na hudební strukturu prizmatem pohledu uvedené teorie.

Podivný atraktor. Označení pro systém, chovající se nepředvídatelně v důsledku nespočítatelného vlivu nepřeborného množství drobných obtížně zachytitelných příčin. Příkladem takového systému může být počasí: v každé vteřině se vyvíjí a mění v důsledku miliard prakticky nekonečně malých fyzikálních příčin souvisejících s teplotou, tlakem, vlhkostí vzduchu, teplotou zemského povrchu a mořské hladiny, intenzitou slunečního záření závislou na denní a roční době, stavu oblačnosti atd. Každou z těchto příčin má klasická fyzika „zmapovanou“, každé v principu dokonale rozumí a dokáže ji přesně propočítat, avšak nedokáže si poradit právě s oním systémem souhry kvantitativně nekonečné a každým okamžikem se proměňující sumy těchto příčin. Podivným atraktorem je také řeč (viz zkoumá-

⁵ Viz TICHÝ, Vladimír. Chaos a hudba. In: *Živá hudba XIV*, Praha 2005, s. 147–178.

ní L. Wittgensteina)⁶, a analogicky rovněž hudební řeč, která se strukturním uspořádáním řeči v mnohém podobá.

Již sám fakt procesuality mnohokrát konstatovaný v souvislosti s nejrůznějšími úvahami o hudebním myšlení nás může vést též k úvahám o aktuální existenci a fungování podivného atraktoru svého druhu. Na tomto místě lze poukázat na to, že v souvislosti s hudebním myšlením máme co do činění s procesy různého druhu probíhajícími v několika navzájem se prostupujících rovinách⁷:

- a) proces vývoje znějící hudební struktury, resp. proces jejího časového průběhu „od prvního do posledního tónu“,
- b) proces vývoje paradigmatu hudebního myšlení probíhající jak v rovině společenské, sdílené všemi účastníky určité hudební kultury, tak i v rovině individuální, vlastní každému jednotlivci,
- c) proces vzniku hudební struktury, tj. proces vývoje podoby konkrétní skladby v myslí a pracovních náčrtcích skladatele od prvního nápadu až po definitivní tvar, i proces vzniku a krystalizace interpretační představy konkrétní skladby v myslí interpreta, a to jak v případě jejího studia od přečtení notového zápisu do okamžiku realizace, tak i dlouhodobý (popř. celoživotní) proces vývoje interpretačního názoru na určitou skladbu, dílo určitého skladatele apod.,
- d) proces vnímání hudební struktury (skladby), tj. proces jejího postupného poznávání posluchačem v její strukturnosti, proces postupného rozkrývání jejich vnitřních hierarchických vztahů při opakovaném vnímání, při obecném rozšiřování posluchačského obzoru apod.,
- e) v návaznosti na předcházející lze též zmínit proces učení, tj. cílené kultivace hudebního myšlení, ať již jde o učení schopnosti hudební interpretace, hudební kompozice, anebo obecně – schopnosti prohloubené vnímavosti vůči hudbě a svobodné hudební tvořivosti.

⁶ V souvislosti se zkoumáním struktury jazyka si podobné otázky kladl a odpověď na ně nacházel Wittgenstein v pojetí podstaty a fungování jazyka jako hry. Uvažoval následovně: „Pomysleme jen na to, v jakých případech říkáme, že nějaká hra se hraje podle určitého pravidla! Pravidlo může být pomůckou při výuce příslušné hry. Ten, kdo se učí, je s ním seznámen a cvičí se v jeho používání. Nebo je nástrojem hry samotné. Nebo: určité pravidlo není používáno ani při vyučování, ani při hře samotné; ani není fixováno v nějakém soupisu pravidel. Člověk se učí hře tím, že přihlíží, jak ji druzí hrají. Říkáme však, že se hraje podle těch a těch pravidel, protože nějaký pozorovatel může tato pravidla vyčíst z praxe této hry, jako jakýsi přírodní zákon, kterým se řídí herní úkony. Jak ale pozorovatel rozliší v tomto případě chybu hrajících od správného herního úkonu? Pro to existují určité příznaky v chování hráčů. Pomysli na charakteristické chování toho, kdo se opravuje v nějakém přeřeknutí. Rozpoznat, že to dělá, by bylo možné, i když jeho řeči nerozumíme.“ Viz: Wittgenstein, Ludwig: *Filosofická zkoumání*. Z německého originálu *Philosophische Untersuchungen* obsaženého in: L. Wittgenstein, *Werkausgabe, Bd. 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1989, přeložil Jiří Pechar. Filosofía, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, Praha 1998.

⁷ Viz též: TICHÝ, Vladimír. K hudebně teoretickým aspektům tématu „umělá inteligence a hudba“. In: sborník ze společného semináře skupiny pro hud. teorii AHUV a ÚTH HAMU. AHUV, Praha 1993.

Zde je nutno konstatovat, že současná lingvistika je ve výzkumu jazyka s uvědoměním si těchto skutečností dále než hudební teorie a nabízí hudební teorii mnohé vzory a inspirace.

Efekt motýlích křídel. Drobné odchylky, jimiž se teorie liší od reality a od nichž teorie abstrahovaly (např. fyzikální poučky o klasických strojích kladce, páce, nakloněné rovinně abstrahují od tření; vzorec, určující rychlost volně padajícího tělesa v gravitačním poli abstrahuje od odporu vzduchu; aerodynamika ve svých úvahách předpokládá absolutně hladký povrch křídla a trupu letadla bez mikroskopických nerovností). Tyto odchylky, většínou zanedbatelné a zanedbávané, mohou někdy pouhou náhodnou kumulací více drobných příčin přerůst v rozhodující faktor, výrazně a zásadně ovlivňující nečekaným směrem pozorovaný jev. Jak je patrné i z výše konstatované mnohodimenzionální procesuality hudební řeči, efekt motýlích křídel (jako jev, fungující v průběhu nejrůznějších procesů povahy přírodní i společenské) nepochybně funguje i v průběhu procesů hudebních.

Fraktál (fraktální struktura). Označení pro útvary, u nichž detail reprodukuje část a část reprodukuje celek. Náznorně si daný jev lze představit jako strom, jehož každá větev je jakousi zmenšenou kopií celku: jako z kmene roste několik větví, tak podobně i z každé jednotlivé větve vyrůstají další větvičky, ty se opět dále rozvíjejí – a stejným způsobem lze pokračovat neustále až do nekonečna. Fraktální strukturu má vlastně jakákoli reálná skutečnost. O fraktálním charakteru hudební struktury není pochybnosti. Koneckonců klasická nauka o harmonii, nauka o hudebních formách a tektonice, názor o hierarchickém uspořádání hudebního celku, nebo schenkerovská analýza – to vše poukazuje k fraktálnímu charakteru hudební struktury, a to dříve, než se pojem fraktálu stal díky teorii chaosu frekventovaným.

Nestabilita. Další z hlavních pojmů teorie chaosu. Jejím důsledkem je možnost více navzájem rovnocenných a přitom zcela protichůdných pokračování vývoje systému v určitém okamžitém stavu jeho průběhu. Opět aplikováno na hudební řeč: představme si desátý takt skladby a položíme si otázku, zda následující jedenáctý takt je na desátém taktu (a na všech takttech předcházejících) kauzálně závislý, či nikoli. Na takovou otázku nelze odpovědět ani kladně ani záporně, ani jedna z odpovědí by nebyla pravdivá. Na takovou otázku je třeba hledat zcela jiný způsob formulace odpovědi.

Bifurkace. Jev v průběhu vývoje dynamického systému, kdy – v důsledku nestability systému – má jedna konkrétní situace dvě navzájem se vzdalující řešení. Určujícím faktorem, rozhodujícím o dalším chování systému, se v tomto okamžiku stávají právě ony zanedbatelné detaily, od nichž klasická úvaha abstrahuje.

Entropie. Pojem, známý i z teorie informace a teorie pravděpodobnosti – veličina, vyjadřující míru neurčitosti. Představme si, že jsme upustili na podlahu porcelánový hrnek a zbyla z něj hromada střepů. Lze snad předpokládat, že při následném upuštění této hromady střepů na podlahu se nám střepy vzorně složí opět do tvaru původního hrnku? Nikoli. Uvedený příklad je praktickou názornou ukázkou i potvrzením jednoho z obecných

poznatků, vyplývajících z tzv. druhého termodynamického zákona: vše, ponecháno samo sobě směřuje samočinně směrem od uspořádanosti k neuspořádanosti (od organizovanosti k chaosu, od informace k entropii), nikoli naopak. Stav „hromady střepů“ v našem příkladu představuje právě stav o vysoké hodnotě entropie, tj. vysoké míry neurčitosti v uspořádání částic hmoty.

Dále již jen vyjmenujme některé z dalších pojmů, jimiž disponuje slovník teorie chaosu: *fázový prostor, počáteční podmínky a závislost procesu na nich, nahodilost, nelinearita, nejistota, neřešitelné modely, stochastický proces, nestabilita, neuspořádanost, renormalizační grupa, rozptyl, rozhraní, složitost*. Prozkoumání možnosti jejich použití při analýze a výzkumu hudební řeči by mohlo přinést nové podněty hudební teorii v současných podmínkách hudby, hudebního myšlení a stavu úvah o něm. Jen zcela na okraj budiž řečeno: česká hudební teorie má již k uvedeným úvahám „nakročeno“: připomeňme pojem *ambivalence*, užitý Jaroslavem Volkem v souvislosti tektonické analýzy⁸, vyjadřující fakt víceznačnosti posluchačovy interpretace vnímané hudební struktury (je psychologickým faktem, že tentýž tektonický útvar může být a často je vnímán a vykládán dvěma jedinci odlišně); Volkova myšlenka ambivalence je přenosná i do jiných oblastí hudebního myšlení a vnímání, např. do oblasti harmonie – viz text autora této studie *Harmonické pole*⁹. Risingerova myšlenka *hierarchie* s dvěma formami – *hierarchie centrické* a *hierarchie distanční*¹⁰, mj. v mnoha ohledech korespondující s některými prvky schenkerovské analytické metody, by rovněž nepochybně při konfrontaci s myšlenkami teorie chaosu – konkrétně v návaznosti na pracovní postupy, související s uvědoměním si fraktální struktury zkoumaného jevu – mohla přinést ovoce v nalezení nových netradičních hudebně teoretických pohledů. Pokus o prozkoumání prizmatem teorie chaosu by si jistě zasloužila i výše zmíněná myšlenka *třetího* neboli *transcendentního času*. Nakonec si připomeňme opět Volkův známý, leč v používání poněkud jednostranně zakonzervovaný pojem *zodpovědné vazby*¹¹, a konečně – na úplný závěr – autorem této úvahy několikrát celkem šťastně uplatněnou aplikaci Wittgensteinovy myšlenky *rodových podobností* (při zkoumání fungování a struktury jazyka) na výzkum a analýzu hudební řeči.¹²

⁸ VOLEK, Jaroslav. Tektonické ambivalence v sonátové formě symfonických vět J. Brahmsa a A. Dvořáka. In: *Struktura a osobnosti hudby*. Sborník hudebně vědeckých prací. Panton, Praha 1988.

⁹ TICHÝ, Vladimír. Harmonické pole. In: *Živá hudba XII*, Praha 2003, s. 51–58.

¹⁰ RISINGER, Karel. *Hierarchie hudebních celků*. Praha : Panton, 1969.

¹¹ VOLEK, Jaroslav. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha : Panton, 1961.

¹² K uvedeným otázkám vystoupil autor této studie v Ústavu teorie hudby HAMU s referáty Úloha kinetiky v tektonické výstavbě expozice I. věty Symfonie op. 21 A. Weberna (1993), K tektonické úloze kinetiky ve Svěcení jara I. Stravinského v souvislosti s jeho názory na otázky metrorhythmiky (1994) a na mezinárodní konferenci Musica Nova na Hudební fakultě JAMU v Brně s referátem K aktuálním otázkám hudebně teoretické složky výchovy praktických hudebníků (1999).

Závěr:

Nesnažme se vidět ve vyslovených návrzích jakousi honbu za módností a chtěnou originalitou za každou cenu. Snažme se pochopit, že budoucnost a budoucí úkoly hudební teorie (a pochopitelně nejen její), nespočívají ve sběru dat, jejich shromažďování, statistickém zpracování apod. Tím samozřejmě nehodláme popírat smysl podobných pracovních postupů, jejich funkci vidíme ovšem pouze jako pomocnou. I v takovém případě však je nezbytné vyvarovat se řady možných metodických chyb: jednou z nich může být nevhodně zvolená statistická metoda (podstatný vliv na výzkumnou hodnotu pracovního postupu může mít již v elementární pracovní rovině správná či nesprávná volba mezi aritmetickým průměrem, geometrickým průměrem či výpočtem střední hodnoty). Jinou metodickou nedostatečností, kterou umožňuje zejména současná existence a možnost uplatnění čím dále tím dokonalejších informačních technologií, je shromažďování tisíců čím dále tím přesnějších dat, kterým ovšem chybí to základní, co odlišuje data od informací, a to strukturovanost.

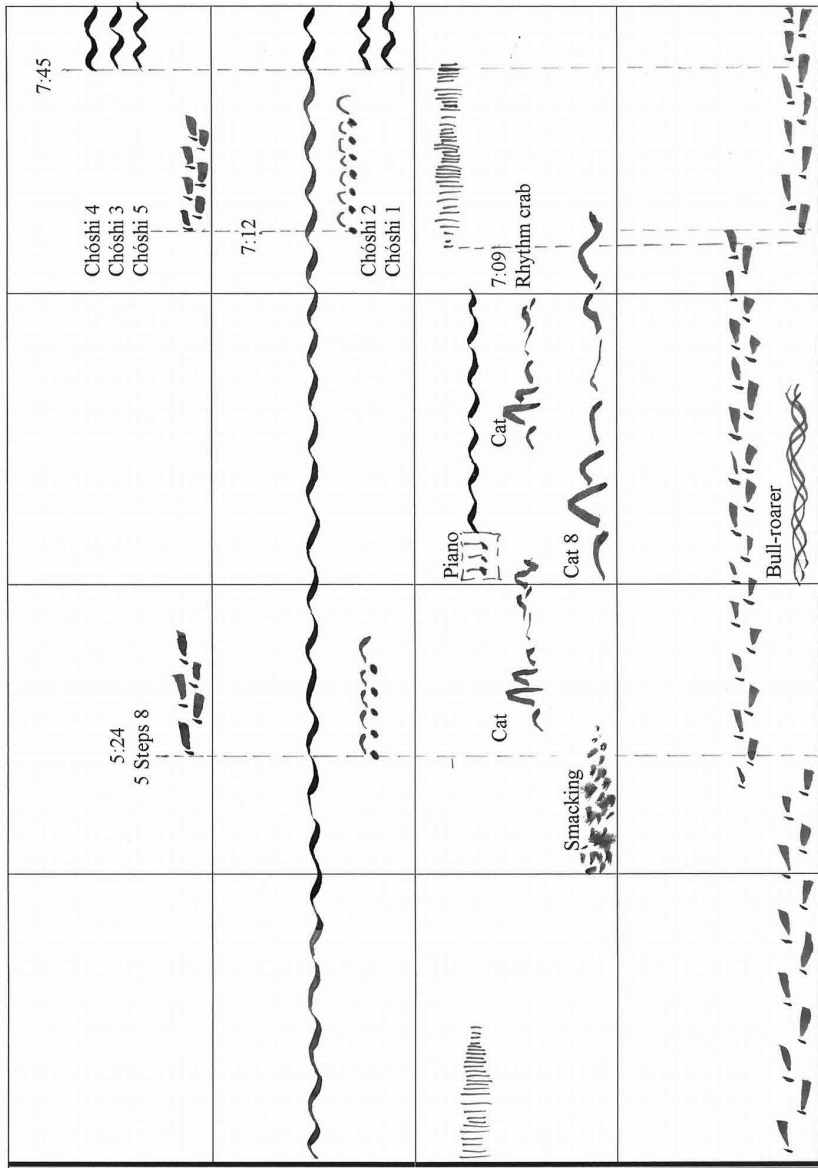
V čem je nutno vidět strategickou prioritu? Především je třeba věnovat koncentrovanou pozornost *vnímatelné strukturnosti* hudební řeči (důraz je položen jak na pojem *strukturnosti*, tak na výraz *vnímatelné*). Tradiční hudební teorie – jak je zřejmé – dokázala rozdrobit, atomizovat hudební řeč; rozložila ji na složky, elementy, „vlastnosti“: jednotlivé tóny, jednoduché intervalové vztahy, časové lokality, jejich vzájemné vztahy. Melodii vnímá nikoli jako procesuálně se vyvíjející kontinuální linii s vnitřní integritou a dynamikou, nýbrž jako následné zřetězení jednotlivých tónů rozmístěných do času; harmonii nahlíží jako časový sled akordů s opomenutím zřetele právě k onomu fraktálně uspořádanému systému mnohoúrovňové funkční harmonické struktury – s hierarchickými úrovněmi v jednodušším případě diskrétně oddělenými, v komplikovanějších případech s hierarchickými úrovněmi kontinuálně se prostupujícími; to vše existující nezávisle na reálné přítomnosti či nepřítomnosti konkrétních akordických útvarů. Klasická hudební teorie jako by vnímala hudební strukturu jako jakousi „stavebnici“, poskládanou z oněch elementů. Snažme se usilovat o racionální holistický (celostní) hudebně teoretický pohled na znějící, živý hudební projev, pohled oproštěný od některých zavedených teoretických klíšé i rádobovědeckých racionálně se tvářících a ve skutečnosti racionalitě vzdálených spekulací.

Bibliografie:

- BARBARAS, Renaud. *Vnímání. Esej o smyslově vnímatelném*. Z francouzského originálu *La perception (Essai sur le sensible)* přeložil Josef Fulka. Praha : Filosofia, 2002.
- COVENEY, Peter – HIGHFIELD, Roger. *Mezi řádem a chaosem. Hranice komplexity: Hledání řádu v chaotickém světě*. Z anglického originálu *Frontiers of Komplexity* přeložil Jaroslav Slanina. Praha : Mladá fronta, 2003.
- FORTE, Allen – GILBERT, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York : W. W. Norton & Comp., Inc., 1982.
- GLEICK, James. *Chaos. Vznik nové vědy*. Z anglického originálu *Chaos: Making a New Science* přeložili Jaroslav Sedlář a Renata Kamenická. Brno : Ando Publishing, 1996.
- HŘEBÍČEK, Luděk. *Vyprávění o lingvistických experimentech s textem*. Praha : Academia, 2002.
- Chaos, věda a filosofie*. Sborník příspěvků. Praha : Filosofia, 1999.
- POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha : Karolinum, 2006.
- POLEDŇÁK, Ivan – FUKAČ, Jiří. *Úvod do studia hudební vědy*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995.
- RISINGER, Karel. Česká hudební teorie mezi léty 1945–1975. In: *Živá hudba, VIII*. Sborník prací Hudební fakulty AMU. Praha : SPN, 1984.
- RISINGER, Karel. *Hierarchie hudebních celků*. Praha : Panton, 1969.
- SPURNÝ, Lubomír. *Heinrich Schenker dávný neznámý*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000.
- THAGARD, Paul. *Úvod do kognitivní vědy. Mysl a myšlení*. Z amerického originálu *Mind. Introduction to Cognitive Science* přeložil Anton Markoš. Praha : Portál, 2001.
- TICHÝ, Vladimír. K hudebně teoretickým aspektům tématu „umělá inteligence a hudba“. In: sborník ze společného semináře skupiny pro hud. teorii AHUV a ÚTH HAMU. AHUV, Praha 1993.
- TICHÝ, Vladimír. Parametry hudební struktury jako předmět zkoumání hudební teorie. In: *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky. Praha : AMU, 2000. S. 54–60.
- TICHÝ, Vladimír. Harmonické pole. In: *Živá hudba XII*, Praha 2003, s. 51–58).
- TICHÝ, Vladimír. Chaos a hudba. In: *Živá hudba XIV*, Praha 2005, s. 147–178.
- VOLEK, Jaroslav. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha : Panton, 1961.
- VOLEK, Jaroslav. Tektonické ambivalence v sonátové formě symfonických vět J. Brahmsa a A. Dvořáka. In: *Struktura a osobnosti hudby*. Sborník hudebně vědeckých prací. Praha: Panton, 1988.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Z německého originálu *Philosophische Untersuchungen* obsaženého in: L. Wittgenstein, *Werkausgabe, Bd. 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1989, přeložil Jiří Pechar. Praha : Filosofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 1998.

Vladimír Tichý (1946) – český hudební skladatel, teoretik a pedagog. V hudebně teoretickém oboru publikoval řadu odborných studií a dvě knihy (Harmonicky slyšet a myslet, Úvod do studia hudební kinetiky). Přednáší hudební teorii na Hudební fakultě AMU v Praze a zároveň pedagogicky působí na hudební větví pražského Gymnázia Jana Nerudy, kde vyučuje hudebně teoretické předměty. Jako hudební teoretik je členem řady odborných grémií.

Ve své skladatelské tvorbě navazuje zejména na klasiky 20. století Prokofjeva, Honeggera, Šostakoviče. V soupisu jeho skladeb převažují instrumentální díla komorní a symfonická (violoncellový koncert, 2 smyčcové kvartety, klavírní trio, 4 symfonie, 2 nonety, klavírní sonáta, 2 symfonická preludia aj.).



Time [sec] 4:00 5:00 6:00 7:00 8:00

MISCELLANEA

Nonverbální projev dirigentů
jako součást uměleckého
sdělení

**Noemi Zárubová-
-Pfeffermannová**
134

ZPRÁVY

Za Jaroslavem Smolkou

Jaromír Havlík
143

Letošní jubilea
dvou ostravských
muzikologů
a hudebních pedagogů

Karel Steinmetz
146

K výročí choreografa
Augustina Bergra

Božena Brodská
151

RECENZE

Zdeněk Nouza:
Miloslav Kabeláč.
Tvůrčí profil skladatele

Petr Zvěřina
154

Miriam Weiss:
To Make a Lady out of Jazz

Jaromír Havlík
157

FESTIVALY A KONFERENCE

Ohlednutí za pěti lety festivalu
japonské a soudobé hudby
v České republice

Marek Matvija
165

Současné trendy v soudobé
hudební kompozici

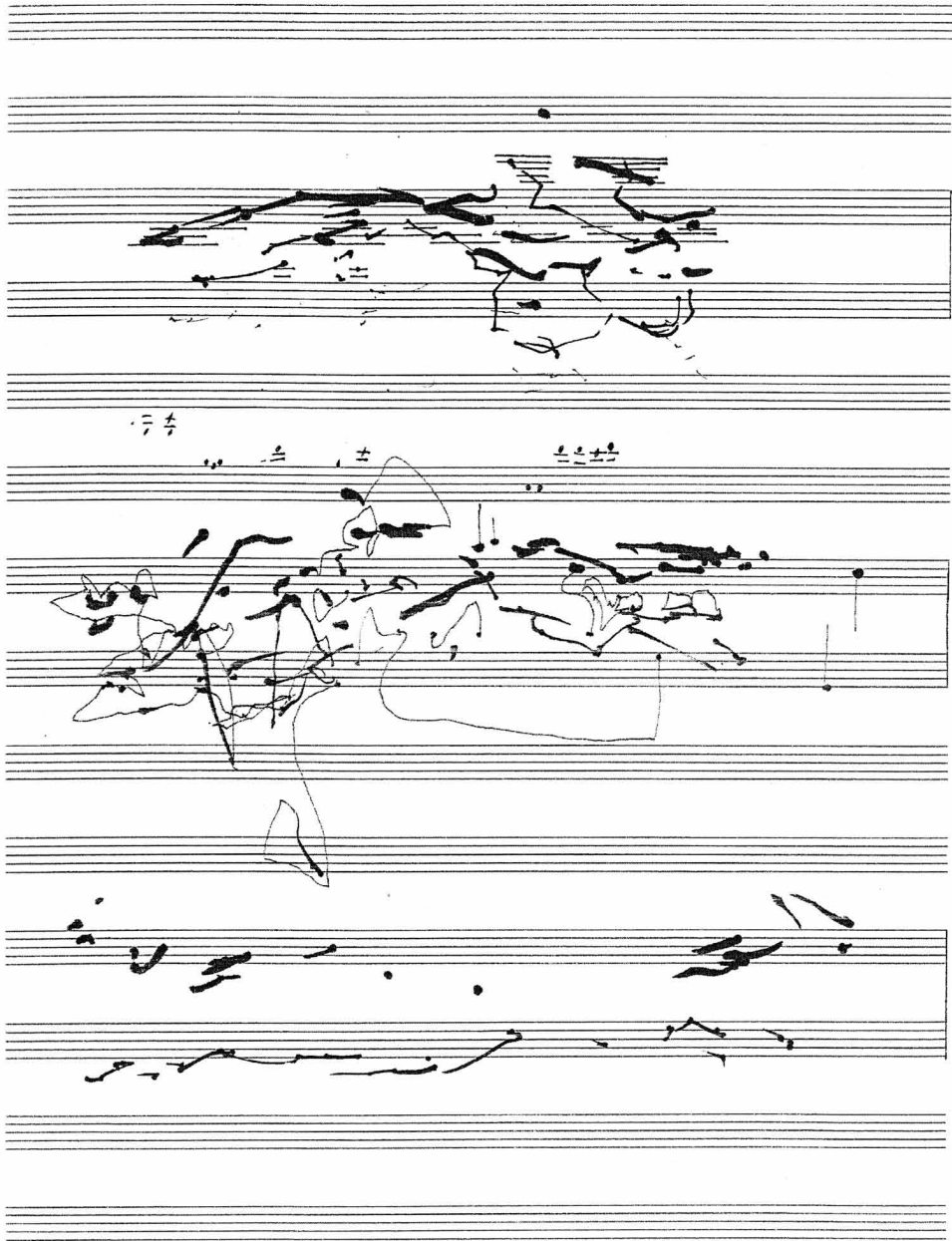
Ivo Medek
167

Deset let
„Ostravského zázraku“

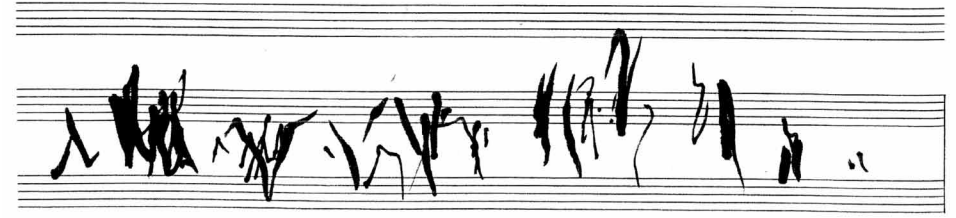
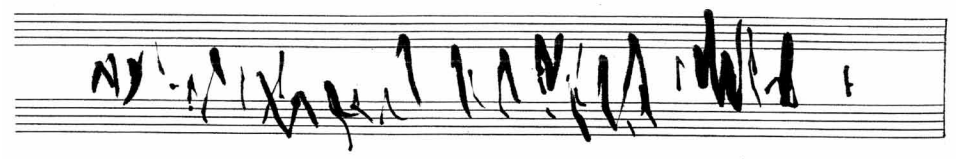
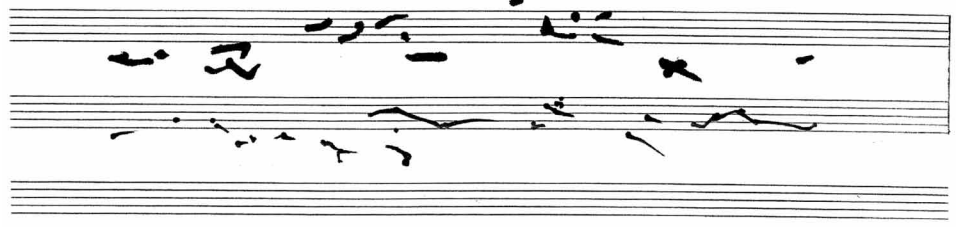
Jaroslav Šťastný
169

Rafinovaný labyrint
(Hudba Pierra Bouleze)

Iva Oplištilová
172



Grafická partitura: Peter Graham – Bez názvu, 1974



Nonverbální projev dirigentů jako součást uměleckého sdělení



Noemi Zárubová-Pfeffermannová

Můj příspěvek do *Živé hudby* se bude týkat emocí, které jsou velmi podstatnou složkou každého uměleckého snažení. Tuto přednášku chci zcela logicky přednést na půdě Hudební fakulty AMU, protože hudba je v intimním vztahu s emocemi. Hudba totiž může emoce nejen vyvolat, ale i promítat. Srovnáme-li hudbu třeba s výtvarným uměním, musíme konstatovat, že člověk často podléhá emocím při hudbě, dokonce se může i rozplakat. Málodky se však rozpláče, když se dívá na obraz. Připusťme však, že obdobný účinek jako hudba může vyvolat slovo či tanec. Hudba provádí přímý útok na naše emoce.

Jestliže při komunikaci vnímáme emoci, podílejí se na tomto vnímání všechny naše smysly. Co je však ještě důležitější, že vyhodnocování všech takto předávaných zpráv a signálů probíhá současně, se vzájemnou vazbou a případnou kontrolou. Žádný ze smyslových kanálů nepoužíváme samostatně, každý jednotlivý komunikační prostředek musíme posuzovat na pozadí všech ostatních a s ohledem na situaci komunikujících subjektů.

V momentě, kdy chceme systematicky prozkoumat tak neuchopitelnou záležitost, jakou bezesporu emoce jsou, dostaneme se do neuvěřitelně složité struktury. Chceme-li ji nějak popsat, musíme ji zjednodušit.

Tím ovšem výsledky výzkumu v sobě nutně nesou i tuto zjednodušující kategorizaci. Můj vlastní výzkum, který se týká emocionálního projevu dirigentů, bral v úvahu omezení daná touto skutečností.

Měla jsem možnost porovnat z tohoto úhlu pohledu přes sto videonahrávek mladých adeptů dirigování, dále jsem měla příležitost vést workshopy nonverbální komunikace pro dirigenty a v neposlední řadě jsem měla i možnost své poznatky konzultovat jak s dirigenty, tak s interprety a posluchači, kteří jsou rovněž nutně účastníky vzájemné komunikace.¹ Ve výzkumu jsem neuvážovala základní hudební schopnosti související s kvalitami každého dobrého hudebníka. Sledovala jsem především ony kvality, které představují dirigenta jako prozíravého psychologa a vůdčí osobnost, jež je zároveň schopna empatie.

Dirigent totiž musí být umělcem, psychologem a zároveň vůdcem. Tyto osobnostní rysy dirigenta jsem podrobně rozebírala

¹ Využila jsem především videonahrávek z archivu školy, živé nahrávky slavných dirigentských osobností, ale i nahrávky s „dotvořeným obrazem“, abych srovnala jakýsi divácký mediální ideál se skutečnou koncertní praxí. Své poznatky jsem konzultovala s dirigenty Liborem Peškem, Tomášem Netopilem, Janozsem Fürstem, se studenty dirigování a s řadou kolegů – interprety s vynikajícím uměleckým renomé.

s psychology a uvažovala o nich na pozadí ontogenetického vývoje jedince. A konečně jsem se věnovala srovnání projevu dirigenta a projevu mima, takzvaných tichých umělců.

Řeč dirigentských gest má přesný řád a význam, kterému rozumí jen poučení. V tomto smyslu se dá tato speciální „dirigentská řeč“ přirovnat i ke znakovému jazyku neslyšících,² protože neslyšící lidé také používají gesta, s jejichž pomocí mohou srozumitelně komunikovat s ostatními.

Zrod dirigenta jako němého interpreta hudby

Když se Leonard Bernstein zamýšlel nad podstatou dirigentského umění, zamýšlel se sice nad praxí svého řemesla, ale jeho podstatu vykládal také krátkými historickými exkurzemi.³ Ptal se, proč orchestr dirigenta vůbec potřebuje a proč nestačí jen koncertní mistr, jak to bylo běžné v praxi 18. století. Dirigent jako prostředník emocí mezi autorem, orchestrem a divákem nebyl pro hudbu s malým tělesem zapotřebí. Před dvěma sty padesáti lety byla hudba běžně provozována bez dirigenta nebo také pod dohledem samotného skladatele. Až 19. století přineslo nástup dirigenta jako svébytné tvůrčí umělecké osobnosti. Zájem o dirigenta jako důležitého účastníka hudby přinesli velcí romantičtí skladatelé, kteří byli zároveň

dirigenty – např. Ludwig Spohr, Carl Maria von Weber nebo Felix Mendelssohn-Bartoldy, který byl reprezentantem uměřeného výrazu, virtuózních temp a elegance v dirigentském projevu. Hector Berlioz a Richard Wagner se již plně soustředili na relativně nový výrazový problém v technice dirigování. Wagner prohlásil, že Mendelssohn dělal všechno špatně a že dirigent má vtisknout skladbě pečeť vlastní osobnosti – zabarvit ji svými city a vášněmi. Tyto dva póly dirigování, totiž elegantní či umírněný přístup Mendelssohnův na jedné straně a „vášeň“ na straně druhé, jsou v dirigování přítomny dosud. Dobrý dirigent pak vystačí jen velmi těžko pouze s jedním z těchto přístupů. Snaha o objektivní přístup může ze skladby učinit jen dobře provedenou rutinu, čistě emocionální přístup zase může vést k jakési křečovitě deformaci, pod kterou již ani netušíme krásu původního zápisu skladby.

Je proto nutné zdůraznit, že hudba, zvláště ta spjatá s romantismem, vyžaduje od dirigenta práci s tempem, barvou, dynamikou, agogikou, tedy s termíny běžně používanými při popisu nonverbálního projevu. Vše je navíc propojeno s celou škálou nástrojů velkého symfonického orchestru. Tato technika jemných nuancí dovolila také rozvoj dirigenta jako individuálního tvůrce. Romantismus přináší do hudby velké emoční vlny, které v osobě dirigenta ztělesňují rozbourené vášně hudebního výrazu. Wagner již ve své studii o dirigování⁴ ukládá dirigentovi mj. nalézt vhodné tempo a melodii. Dirigent na sebe bral roli romantického hrdiny, který musel individuální duševní boj

² S neslyšícími a s osobami trpícími poruchou komunikace jsem pracovala jako spolupracovnice v rámci terapeutických projektů s PhDr. Jaroslavou Roubíčkovou, která působí ve Fakultní nemocnici Motol, a v Rehabilitačním centru Slapy.

³ BERNSTEIN, Leonard. *Hudbou k radosti*, Praha – Bratislava : Editio Supraphon, 1969, s. 73–79. Kniha vznikla na základě rozhlasových a televizních pořadů. Za upozornění děkuji prof. J. Hlaváčovi.

⁴ WAGNER, Richard. *Über das Dirigieren*, 1869.

vzít na svá bedra a ztělesnit prožitek hudebního díla, který v předchozích etapách plnil skladatel a virtuos – sólista.

Takto můžeme stručně nastítnit zrod fenoménu „dirigent“ a zároveň svým způsobem legitimizovat mé vidění dirigenta také jako „nonverbálního herce“ pro posluchače, který ztělesňuje individuální prožitek z hudby. Jeho významná role totiž souvisí s novověkým rozvojem hudby jako emocionálního dramatu. Dirigent se vlastně zrodil jako kva-zi médium, které zprostředkovává skladatelovy city, a tak se stává druhým tvůrcem spolurealizujícím jeho dílo. Proto také nelze označit divácké hodnocení vizuální stránky projevu dirigentů jen jako povrchní soud laika, neboť jde vlastně o správné pochopení faktu, že dirigent je ukazatelem emočního náboje hudebního rituálu. Bernstein tento problém vystihuje trefným příměrem: zatímco hráč má svůj nástroj, nástrojem dirigenta je stovka hudebníků, které musí přimět, aby hráli jako jedno tělo s jednou vůlí.

Zde bych ráda připomněla také metodu dialogického jednání prof. Ivana Vyskočila,⁵ kterou hudebník jaksi automaticky používá tím, že do svého nástroje promítá vlastní city

a snaží se o jeho neustálou kontrolu. Jde tedy o jakési dialogické jednání v naprosté závislosti na „tom druhém“, bez kterého se hudebník nedokáže umělecky vyjádřit. Rozdíl tohoto dialogického jednání u hudebníka je v tom, že zde tato metoda introvertní či intimní komunikace probíhat musí a je promítána mimo sebe sama. Dirigentovi je tímto „zrcadlem dialogického jednání“ stočlenný orchestr, který musí pochopit jeho vlastní intimní drama.

Bernstein se dále obrací ke dvěma základním problémům – totiž k základní technice dirigentské řeči a poté k čemu- si vyššímu, co tuto řeč povyšuje na umění.

Ono podle Bernsteina vyšší se právě promítá do světa neverbální komunikace a do světa emocí.

Abych mohla vysvětlit základní emoční účinnost různých zabarvení nonverbálního jazyka dirigentů, nasměřuji pozornost k fenoménu zcela mimo pole uměleckého snažení, a sice k znakové řeči neslyšících, se kterou jsem přišla do styku v rámci svého pedagogického působení při výuce ergoterapeutů na 1. lékařské fakultě Univerzity Karlovy.

Znaková řeč neslyšících

Vzhledem k tomu, že těžiště znakové řeči spočívá v použití gest i v psychologii nonverbální komunikace, ozřejmíme si její některé zásady, abychom lépe porozuměli, co je ve znakové řeči vlastně verbální složkou a co složkou nonverbální.

Tvorba znaků se totiž odvolává na reper-toár gest „předních končetin“, tedy rukou, který můžeme fylogeneticky datovat do doby, kdy lidé začali předních končetin

⁵ VYSKOČIL, Ivan a kol. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno : JAMU, 2005. Recentní literatura tamtéž.

K dialogickému jednání viz též publikace a granty vzniklé v rámci grantů a konferencí AMU – viz

VYSKOČILOVÁ, E. (ed.). *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Sborník z konference 13. a 14. 11. 1997, Praha : Akademie múzických umění, 1997.

VYSKOČILOVÁ, E. – SLAVÍKOVÁ, E. (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování, jeho studium a výzkum*. Sborník z konference 14. a 15. 10. 1999, Praha : Akademie múzických umění, 1999.

používat k jinému účelu než k chůzi. Tento komplex výrazových kombinací rukou je ovšem ve znakové řeči ukázněně používán tak, aby nebyla narušena plynulá srozumitelnost znakovaného textu.

Základní slovní zásoba obsahuje takéové posunky, které jsou čitelné pro všechny účastníky dialogu. Mohou být: deiktické (ukazovací), ikonografické (zobrazovací), symbolické (zástupné), konvenční (vžitě), kontaktní (navazující) a složené. Posunková řeč je řečí, která se používá v konkrétním prostředí, a proto je to vždy řeč dialogová.⁶ V dialogu se uplatňují spíše heslovité, kratší věty, to znamená, že ve slovníku posunkové řeči se nevyjadřují spojky pro tvorbu dlouhých a složitých souvětí. Pro posunkovou řeč je příznačné i to, že je úsporná. Podává informace. Je zároveň i pragmatická, protože navazuje na kontext předchozí informace. Monolog se v komunikaci neslyšících prakticky nevyskytuje, a pokud ano, má pomalejší tempo. Kontext nevzniká z dialogu, je proto těžší na dešifrování.

Komunikace při posunkování se odehrává v postavení čelem proti sobě, protože z profilu se posunky těžko odečítají, a navíc hraje důležitou úlohu mimika včetně pohledu. Ve tváři se během rozhovoru značí city, vůle a osobní vztah k výpovědi. Dalo by se říci její nonverbální složka. Při komunikaci slovem je nejlepší srozumitelnost při zvukové hladině okolo 50 decibelů. Při znakové řeči je optimální vzdálenost mezi komunikujícími 100–150 cm.

⁶ I v případě, že jde o překlad psaného textu (například zprávy), jde zpravidla o informativní texty s jednoduchou strukturou.

Jako každý jazyk i znakovou řeč je možné zvládnout, ale vyžaduje to pravidelné a soustavné studium. Pokud máte možnost praktikovat tento jazyk v komunikaci s neslyšícími, získáte správnou „výslovnost“ a naučíte se porozumět všem jejím zvláštnostem.

Které zásady v řeči neslyšících platí i pro řeč dirigentů? Dirigent také komunikuje v dialogu. Jeho gesta musí být rovněž pro účastníky dialogu čitelná. Stejně jako pro znakovou řeč musí být gestické vyjádření dirigenta úsporné. Pragmatismus v gestice dirigentů nalezneme i v tom, že navazuje na kontext předchozí informace. Komunikace se též odehrává v postavení čelem a stejně i tady má důležitou úlohu neverbální výpověď, protože ve tváři i ve způsobu tvorby gesta se značí city, vůle i osobní vztah k výpovědi. Například když neslyšící člověk křičí, jeho gesto má větší rozsah, když hovoří naléhavě, jeho gesta jako by zasahovala partnera v dialogu. Stejně jako v dirigování má každé gesto svůj význam, a pokud se objeví pohyb navíc, je pro něj význam hledán. I ve znakové řeči tak existují rušivé elementy, které známe v mluvené řeči, jako je opakování slov, špatná artikulace, popřípadě rušivé zvuky.

Pantomima

Dirigenti i jejich pedagogové mohou najít řadu inspirujících momentů v umění pantomimy. Pantomima je někdy pro laika zaměňována se znakovou řečí neslyšících. Setkala jsem se s názorem, že umělci tohoto žánru mohou snadno komunikovat gesticky s neslyšícími, ale je to omyl. Neslyšící diváci mají výhodu dobré představivosti v gestické oblasti, ale umění pantomimy

vnímají stejně jako my všichni, jenom s tím rozdílem, že mají rozvinutější schopnost přijímat informace zrakovým vjemem.⁷

Dobrý mim svůj příběh neroztříští do popisných gest, není gesticky mnohomluvný, ale využívá svého celého těla pro vyjádření emocí. Opakuji ještě jednou, že pro vyjádření emoce mima je využité celé jeho tělo. Všechna gesta, která se odpojují od chodu těla, ztrácejí na významu a divákovi je to nepříjemné. Mim se na jevišti pohybuje s větším svalovým napětím než v běžném životě, proto nedupe. Každé gesto je technicky perfektně provedené, je jednoznačné, musí mít svůj smysl a musí mít jasný význam. Platí zde zlaté pravidlo, že méně je více.

Pedagog pantomimy na technice gesta staví jako na základním kameni. Učí své studenty, jak mají gesto rozložit, které svaly jsou zapojeny, zda zdroj gesta přichází zvenku či z myšlení, jaký je průběh pohybu, kde je motor pohybu a zároveň zda probíhá vnitřní cit vlny průběhu. Zabývá se i takovou magií, že gesto nezůstává u svého tvůrce, ale zasahuje ven až k samotnému divákovi. Takové gesto může nabídnout jen připravená ruka, která je ohebná a má artikulační schopnost. Fyzické cviky jsou proto voleny již pro určitý cíl a zapojuje se při nich jak mozek, tak cit. Takto se přenáší emoce na diváka, takto se procvičuje rétorika mimů.

Marcel Marceau při ansámblové práci přirovnával souhru mimů k orchestru. Hovořil o symfonii pohybů. Mimové, stejně jako hudebníci, hovoří o tvaru, stylu, artikulaci, dynamice, mohou hrát spolu i proti sobě.

⁷ Asi podobně, jako nevidomí mívají výjimečně rozvinutý sluch.

Tak jako je gesto dirigenta pod kontrolou v celém svém průběhu a předjímá budoucí akci, tak také mim, když hraje tlaky, tahy, zapojuje před vlastní imaginární akci celé tělo.

Každé gesto musí mít význam, musí být podložené myšlenkou. I mimové znají termín fyzický ruch na jevišti, vše, co ruší jevištní poezii. Patří sem například hlučné dýchání, nadměrné pocení, hlučné padání...

Často se o mimovi hovoří jako o zavěšeném herci. I profesor Bělohlávek říkává svým studentům dirigování: „Představte si, že jste loutka, vodící nit vede od vašich rukou a někdo za ni nahoře tahá.“ U mimů je tato představa obdobná, hlava je jako by na provázku tažena ke stropu. Mimové musí vycvičit artikulační svaly tak, aby vytvořili a udrželi zajímavé tvary postojů. Rada mimům, která je nabádá, aby svá gesta nevedli do krajních poloh, aby vždy ponechali rezervu tak, aby pohyb mohl pokračovat, aby nebyl utnutý, je radou i pro dirigentskou oblast.

Mimové využívají skutečnosti, že ramena jsou barometrem vůle. Ramena vytažená nahoru a hlava mezi rameny značí slabou vůli. Dirigent s tímto postojem vysílá velmi špatný signál. Mim musí ukázat charakter postavy co nejdříve, stejně tak dirigent musí zvolit formu komunikace s orchestrem a měl by být v této formě konzistentní. Zároveň musí být samozřejmě konzistentní také s hudbou i s jejím sdělením.

Mezi uměním pantomimy a uměním dirigování je další styčný bod, a tím je rytmus (metrum). Dirigent je v gestu rytmem mnohem svázanější nežli mim, i proto si dirigent musí dříve, než jde na pódium, srovnat svůj

vnitřní tep, neboť nervozita tep zrychluje a dirigent potřebuje sladit svůj vnitřní rytmus s prvními takty hudby. Marcel Marceau říkával svým studentům: „Rytmus je velmi důležitý pro emoce. Vystižení vhodného rytmu je zároveň vyjádření emocí.“

Řeč dirigentů

Mim se soustředí na sebe a na svůj výkon, dirigent se musí soustředit směrem ven, za něj hrají ti druzí. Co se v něm odehrává, když se jeho představa nekryje s výsledkem? Jak docílit vzájemného porozumění s orchestrem? Není to jednoduché, protože hráči orchestru sledují notový part, vnímají své bezprostřední okolí a na dirigenta „střelí“ pohledem v klíčových bodech, jako je třeba nástup nebo koruna.

Pokyny autora jsou nezřídka nehudbního rázu, například „poněkud zadržovaně“, „slavnostně“, „zlověstně“. Dále musí mít dirigent v duši představu, jaká míra je pro něho v konkrétním případě „forte“ a jak všechna forte provést tak, aby různé barvy nástrojů byly sladěny do výsledného celku. K tomu, aby všechny tyto pokyny orchestru sdělil, má svou dirigentskou techniku, ale také celou škálu neverbálních nástrojů.

Postavení dirigenta není ideální pro neverbální komunikaci. Jak již bylo řečeno, při znakové řeči je postavení čelné a vzdálenost je 1,5 metru. Orchester však sleduje dirigenta ze všech možných úhlů a vzdálenost zadních řad je větší. Periferním viděním tak muzikanti sledují konturu bílých rukávů a občas zahlédnou výraz tváře. Vnímají směr pohledu, vnímají samozřejmě i postavení a napětí těla, zde neplatí pravidlo pantomimy, že méně je více, ale pravidlo: ne více, ne

méně. Najít však správnou míru komunikace s orchestrem je jak věcí intuice, tak zkušenosti. Pokud orchestru dirigenti ukazují příliš, i když orchestr je ve hře sladěný a nepotřebuje detailní vedení, je to špatně a narušuje to vzájemnou komunikaci stejně jako přemíra verbálních pokynů. Ideálem je, když se dirigent přestane bát dirigovat málo a získá svobodu výběru jasných gest s jednoznačným hudebním poselstvím. Pokud dirigent dokáže dirigovat zpaměti, má snadnější kontakt s orchestrem, zbaví se bariéry pultu s partiturou a zvýší účinnost signálů těla.

Na zkouškách musí dirigent mluvit, musí vysvětlovat, verbálně zastupuje samotného autora, ale orchestr si často myslí „nemluv a ukaž“. Pokud je dirigent příliš emotivní, orchestr jakoby ztrácí schopnost jemných nuancí.

Obecně nás může emoce aktivovat, ale když intenzita emocí — ať už příjemných nebo nepříjemných — vzroste příliš, ve výsledku může narušit myšlení či chování. Říká se, že výkonnost je optimální při střední úrovni aktivace emocí. Toto jednoduché pravidlo by měli mít dirigenti na paměti, protože pokud přemíru emocí doprovázejí i takzvané rušivé elementy pohybu, to znamená, že dirigent spontánně provádí pohyby či mimiku, které nesouvisejí s dílem, orchestr hraje rozvolněněji a dirigent ztrácí autoritu.

Vzhledem k tomu, že emoce jsou v komunikační oblasti tak důležitým a těžko uchopitelným tématem, dovoluji si ještě jedno malé odbočení.

Z hlediska ontogenetického je vývoj gestiky a mimiky, tedy neverbální komunikace, první dovedností, kterou se malé dítě učí. Odborníci tvrdí, že základní gesticomimická

výbava je připravena už ve třech letech života. Jak je důležité toto počáteční stadium, nejlépe ukážeme na příkladu malých dětí s chirurgicky odstranitelnou oční vadou. Dříve převládal u lékařů názor, že je lepší operovat až větší děti, protože chirurgický zásah do malého oka je příliš riskantní. Časem však zjistili, že ani perfektně provedená operace ve starším věku nemůže plně vrátit schopnost vidění, protože dítěti chybí období v raném dětství, kdy se mozek učil dešifrovat zrakové vjemy. Ve starším věku, kdy je mozek už „naprogramován“, již neumí rozluštit nový typ přijímaných vjemů. S emocemi je to obdobné. Všichni máme zkušenost, že malé dítě umí napodobit zvuky, obličej, gesta, která mají jasný vzkaz, mnohem dříve, než se dovede verbálně vyjádřit. Jako příklad mohou uvést Mendelssona nebo Carlose Kleibera, kteří byli proslulí svým přirozeným gestem získaným v raném dětství.

Tento poznatek je podpořen i rozsáhlým sociologickým výzkumem, jehož závěrem je potvrzení velmi zajímavé hypotézy.⁸ Lidé z takzvaně emočně chladných rodin dovedou lépe číst neverbální signály, ale sami mají problémy, aby byli pro své okolí v neverbální komunikaci čitelní. Naopak lidé z takzvaných „italských“ rodin umějí emoce vyjádřit, ale chybí jim schopnost rozeznávat jemné signály. Co však byl nečekaný poznatek z tohoto výzkumu, že jedinci z emotivně rezervovanějších rodin uměli lépe vyslat emocionální signál na objednávku.

⁸ HALBERSTADT, A. G. „Family Socialization of Emotional Expression and Nonverbal Communication Styles and Skills“. *Journal of Personality and Social Psychology*, 1986, Vol. 51, No. 4, 827836.

Z toho vyplývá, že dirigent kromě hudebního nadání dostává do vínku i svůj vlastní emocionální kód, který má své prameny v raném dětství.

Schopnost rozeznávat emoce a šířit vhodnou emocionální náказu je schopností vyvolených a dá se velmi obtížně naučit. V této oblasti musím ještě zmínit jednoho světového odborníka, a sice Paula Ekmana, který se systematicky zabýval emocionálními výrazy mimiky člověka jako druhu a určil, které výrazy jsou společné pro všechny lidské rasy a kultury. Je spoluautorem nejpracovanějšího slovníku mimických výrazů (Facial Action Coding System),⁹ který obsahuje přes 3000 emocionálních výrazů. Bylo zjištěno, že těchto 3000 výrazů není používáno univerzálně, ale že každá kultura používá přednostně jen určitý výběr a odlišnost je dána především kulturním zázemím.¹⁰ O tomto autorovi se zmiňují hlavně proto, že při jeho pokusech se čas od času objevil jedinec, který uměl rozlišovat pravdivost emocionálních výrazů téměř stoprocentně. Při hlubší analýze bylo zjištěno, že tuto opravdu výjimečnou schopnost mají jedinci napříč profesním spektrem a spočívá v tom, že umí zaznamenat mžikové napětí svalových skupin, které příslušnou emoci doprovází a které může být z různých důvodů vědomě blokováno.

⁹ EKMAN, P. – FRIESEN, W. V. *Facial action Coding System: a technique for the measurement of facial movement*. Pao Alto : Consulting Psychologist Press, 1978.

¹⁰ BLAŽEK, V. – TRNKA, R. *Lidský obličej: Vnímání tváře z pohledu kognitivních, behaviorálních a sociálních věd*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2008.

Málokterý dirigent si chce opravdu uvědomit skutečnost, že emoce jsou nebezpečná třaskavina, se kterou musí nakládat s největší opatrností a která se navíc rozprostře do celého těla a bezděčně vydává čitelné signály. Tyto signály vysílá dirigent směrem k orchestru, jenž je odrazem vysílá k posluchačům. Ti zároveň vnímají dirigenta i zezadu.

Tento schizofrenní dialog dirigent – orchestr a dirigent – posluchač (divák) je třeba zharmonizovat, protože divák poslouchá i očima. Pokud dirigentská produkce s tímto faktem nepočítá, pocituje divák zklamání, a naopak pokud dirigent svůj neverbální projev přežene, má to negativní dopad na orchestr. Z koncertních síní jistě známe neopakovatelné zážitky, kdy pravdivé emoční poselství zasáhne všechny přítomné.

Oblíbený dirigent

Protože neoblíbenost dirigenta je v hudebním provozu častým problémem, byl tento jev předmětem sociologických průzkumů. Průzkum ukázal celkem pochopitelnou souvislost: Oblíbenost dirigenta závisí na tom, zda si hráč myslí, že si dirigent přeje jeho vlastní prospěch. Dirigent musí přesvědčit, že s ním budou hráči dobří a úspěšní. Musí se vyvarovat přehnané prezentace svého vlastního prožitku, která může zaujmout diváka, nikoli orchestrálního hráče, jenž v této míře emoce nesdílí. Hráč přirozeně nemá chuť sloužit jako rekvizita v produkci někoho jiného.

Při dotazníkové akci, prováděné na univerzitě v Marylandu,¹¹ bylo konstatováno, že

¹¹ CHUANG, Pi-Hua. *The Conductor and the Ensemble – from a Psychological Aspect*. University of Maryland, 2005.

k vlastnostem dirigenta, kterých si hráči nejvíce váží, patří vedle muzikálnosti a technických dispozic zapálení pro věc, sebevědomí, autorita a výkonnost. Všechny tyto vlastnosti mají své projevy v neverbální oblasti a dodávají partnerům v dialogu (orchestru) potřebnou jistotu. Stejný výzkum také ukázal, s jakým typem dirigenta orchestrální hráči rádi pracují. Hráči oceňovali dirigenta povzbuzujícího, přátelského, pouze šest procent orchestrálních hráčů si přálo slyšet od dirigenta kritiku.

Autor citované disertační práce tyto výsledky komentuje čínským příslovím: „Když chceš, aby tě někdo následoval o své vůli, musíš vědět, co má nejraději a co se mu nelíbí. Pak si teprve můžeš získat jeho srdce.“

Kde končí řemeslo a začíná magie

Vlastnosti, jimiž se vyznačuje velký dirigent, spočívají právě v oblasti, která již přesahuje pouhou řeč popisující hudbu a vstupuje někam do těžko uchopitelné oblasti emocí, které spojují dirigenta a orchestr ve zlomcích vteřiny vzájemných kontaktů. Zkušený dirigenti většinou hovoří o správném načasování – existuje jeden dobrý okamžik k začátku, kdy se hudebníci soustředí, poslední zakašlání umlkne. Dříve ani později už to není ono. Bernstein používá přirovnání k imaginárnímu tělu a jeho proporcím: „hnětení“ času, které musí neustále dbát proporcí, aby vznikl krásný tvar. Představa krásného tvaru nám před očima možná vykouzlí i ženskou postavu. Proč je v naší společnosti vžitý názor, že pro ženy se povolání dirigentky nehodí? Libor Pešek, který často zasedá v dirigentských soutěžích, říká,

že je to nesmysl, že existuje celá řada dobrých dirigetek. Ale protože ženy jsou svým založením někdy příliš emocionální, je pro ně pravidlo kontroly emocí ještě důležitější. Problémem může být také jakási očekávaná forma intimní i veřejné komunikace. Například žena – politička si musí dávat na projevy krajního rozčilení větší pozor než muž. V intimní sféře se od ženy – milenky spíše očekává, že citům podlehne, než že bude onu citovou hladinu direktivně určovat. Je proto nutné připustit, že u dirigetek musí nastat určité přijetí maskulinních nonverbálních signálů. Ve starém Egyptě si faraonky nalepovaly umělé vousy, aby vyhovovaly obecné představě o vůdci. Dnešní političky obvykle nosí kostýmy vytvářející ostře řezanou siluetu. Madelaine Albrightová dokonce nosila kovbojské klobouky, které měly podobnou funkci – představovaly atribut

šerifa či vůdce skupiny. Důležitějším problémem dirigentky je jakýsi vnitřní přerod z chápající bytosti v osobu schopnou řídit.

Neverbální sdělení se zrcadlí v celé osobnosti dirigenta. Může být však blokováno nejrůznějšími tiky, psychickými bloky a dalšími traumaty, právě tak jako u nezkušeného chlapce, který se stydí někde v koutě u dámských šaten.

Určitý iniciační a aktivní přístup dirigenta, který musí předjímat a vyvolávat správné pocity u hráčů, je jedním z hlavních problémů dirigentské profese. Prožít však nefalšovanou emoci spojenou s uměleckým zážitkem je povznášející a je to jeden z momentů, které obohacují náš život a dávají mu smysl.

Marcel Marceau dával svým studentům velmi cennou radu: „Nehledejte emoce za žádnými složitými pohyby. Emoce vzbuzují ta nejjednodušší gesta lidského konání.“

 Za Jaroslavem Smolkou
 († 19. 8. 2011)


Jaromír Havlík

Prof. PhDr. Jaroslav Smolka, DrSc. opustil řady české muzikologické, skladatelské a akademické obce Hudební a taneční fakulty AMU 19. srpna ve věku 78 let. Jeho odchodem přišla česká hudební kultura nepochybně o další ze svých významných a doslova legendárních postav. Jaroslav Smolka se narodil 8. dubna 1933 v Praze. Po maturitě (1951) studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy hudební vědu a historii u M. Očadlíka a A. Sychry. Souběžně s univerzitou studoval v letech 1953–55 skladbu a hudební teorii u V. Dobiáše, V. Trojana a K. Janečka na Hudební fakultě AMU. Jeho diplomní spis o Ladislavu Vycpálkovi (1956) se stal východiskem jeho kandidátské disertace o české kantátě a oratoriu v období mezi dvěma světovými válkami, vypracované ve vědecké aspirantuře u M. Očadlíka. Za ni získal v roce 1964 titul PhDr. a vědeckou hodnost kandidáta historických věd (CSc.). V roce 1993 mu Masarykova univerzita v Brně udělila hodnost doktora věd (DrSc.).

Už během studií působil v letech 1954–55 jako asistent katedry hudební vědy FFUK, v letech 1956–62 pak v Gramofonových závodech jako redaktor, dramaturg a hudební režisér. Od roku 1962 se Smolkovým hlavním a celoživotním působištěm stala Hudební (dnes Hudební a taneční) fakulta

AMU, kde působil jako pedagog dějin hudby a hudební teorie: odb. asistent 1962–69, docent 1969–1990, profesorem byl jmenován 1991. Od roku 1994 byl prof. Smolka též hlavním pedagogem nového studijního oboru Hudební režie, který na HAMU vznikl právě z jeho iniciativy. V letech 1991–2004 byl vedoucím Katedry teorie a dějin hudby, v letech 1997–2004 stál v čele Ústavu teorie hudby HAMU jako jeho ředitel. Po akreditování doktorského studia oboru Hudební teorie na HAMU (1995) byl až do roku 2011 prvním předsedou Oborové rady tohoto studia.

Vedle pedagogické činnosti na HAMU působil i v mnoha jiných institucích, např. ve vydavatelství Panton, v letech 1996–2001 byl dramaturgem České filharmonie, významně se spolupodílel na vzniku hudebního oddělení Gymnázia Jana Nerudy v Praze, pokračoval i v práci hudebního režiséra. Přitom všem vyvíjel ustavičnou vědeckou, uměleckou a publicistickou činnost.

Prof. Smolka imponoval šíří a hloubkou svých vědomostí i všestranností svých odborných zájmů. Nadto byl člověkem nesmírně pracovitým, který své životní krédo „nulla dies sine linea“ každodenně naplňoval s příkladnou poctivostí a zaujetím pro věc. Jeho tvůrčí odkaz je díky tomu obdivuhodně rozsáhlý: drobné publicistické texty

– recenze, kritiky, texty ke koncertním programům, rozhlasové pořady jdou do stovek, vedle nich pak stojí velká díla muzikologická. Podrobný seznam Smolkových prací uvádí jeho osobní heslo v Českém hudebním slovníku osob a institucí (www.ceskyhudebni-slovník.cz/slovník/).

Centrem Smolkova vědeckého zájmu se stal především Bedřich Smetana. Smolka byl mimo jiné členem autorského týmu připravujícího vícesvazkovou monografii *Dílo a život Bedřicha Smetany*: z pěti vydaných svazků napsal knihy *Smetanova vokální tvorba* (1981 za ni obdržel cenu Českého literárního fondu) a *Smetanova symfonická tvorba*. Smetanovské problematice věnoval ovšem i řadu dalších spisů. Druhou dominantou Smolkova badatelského zájmu byl Jan Dismas Zelenka, o němž napsal vůbec první českou monografii. Rovněž Smolkovo skladatelské dílo je rozsáhlé a žánrově všestranné: zahrnuje m.j. operu, symfonii, violoncellový koncert, 4 smyčcové kvartety a mnoho dalších komorních i vokálních kompozic. Rozsáhlé a hodnotné dílo Jaroslava Smolky patří k hodnotovým pilířům naší kultury. Hudební a taneční fakulta AMU přichází o věhlasného a respektovaného pedagoga, který se za 49 let svého působení stal doslova jednou z legendárních, nezapomenutelných postav fakulty. Odešel na vrcholu svých tvůrčích sil a doslova uprostřed práce. Svůj poslední dokončený rukopis o Ladislavu Vycpálkovi, který vychází v tomto čísle *Živé hudby*, odevzdal do redakce dva měsíce před svou smrtí.

Dovolím si ještě krátké osobní vyznání: Jaroslav Smolka, s nímž jsem měl to štěstí se znát a postupně i přátelit více než třicet

let, bude – a po zásluze – vždy vzpomínán především pro své významné dílo muzikologické a skladatelské. Jelikož mi nebylo dáno do vínku umění truchlit, chtěl bych na konec připomenout ještě jinou charakteristickou položku Smolkovy osobnosti, totiž jeho smysl pro humor, ba přímo zálibu v humoru, humoru vytříbeném, vysoce intelektuálním a ponejvíce (jak jinak) zaměřeném opět především na hudbu a realie s hudbou spjaté. Smolka disponoval nejen udivujícími vědomostmi, nýbrž i úžasnou fantazií a fabulační schopností, s níž vymýšlel své historky, anekdoty, eseje. Napsal mnoho skvěle „napadnutých“, s neodolatelnou logičností vypointovaných, byť neskutečných a krásně fantasmagorických příběhů o hudbě a věcech tak či onak s hudbou souvisejících. Dával jim často podobu odborných referátů a studií, jimiž vždy dokázal kultivovaně pobavit společnost svých přátel na rozmanitých (jím zpravidla iniciovaných) „seminářích“ a „odborných konferencích“ pořádaných k oslavám a kratochvilím nejrůznějšího druhu. Jelikož mám od dětství stejnou zálibu a podobné sklony, naučil jsem se dotýcnou vlastnost a mohutnost Smolkovy osobnosti obdivovat a její plody si užívat neméně tak, jako jeho díla vážná. Nejenom v tomto byl pro mne Jaroslav Smolka spřízněnou duší – ač jsem se mu s tím takto otevřeně vlastně nikdy nesvěřil. Tato položka Smolkovy tvůrčí aktivity byla nepochybně nejen zdrojem jeho až nakažlivého životního optimismu a vitality, nýbrž i, jak se domnívám, vydatným energetickým zdrojem napájejícím jeho seriózní tvůrčí činnost ve všech dotčených oborech. Dojde-li jednou (a já bych si to moc přál) k soubornému

vydání Smolkových sebraných spisů, neměla by tato složka jeho odkazu být pomínuta. Teprve spolu s ní bude obraz osobnosti

Jaroslava Smolky jako prvotřídního odborníka, vědce, umělce i – řečeno s Vladimírem Helfertem – jako dobrého člověka, úplný.



Letošní jubilea dvou ostravských muzikologů a hudebních pedagogů



Karel Steinmetz

Letos na jaře oslavili svá významná životní jubilea dva přední ostravští vysokoškolsí profesori – muzikologové PaedDr. Luděk Zenkl, CSc. (*5. 5. 1926 v Táboře) a PhDr. Jan Mazurek, CSc. (*19. 4. 1941 v Ostravě-Vítovicích). Oba přišli v roce 1973 na Katedru hudební výchovy tehdejší Pedagogické fakulty v Ostravě a na tomto pracovišti působí dodnes (byť Zenkl nyní jen externě jako školitel čtyř doktorandů). Oba přivedli na ostravskou hudebněvýchovnou katedru její tehdejší vedoucí doc. PhDr. Vladimír Gregor, CSc. a oba pak po politických změnách v roce 1989 dosáhli docentských a profesorských titulů a po vzniku Ostravské univerzity působili postupně též ve funkci vedoucího Katedry hudební výchovy na její Pedagogické fakultě.

¹ Luděk Zenkl vystudoval v rodišti reálné gymnázium (maturita 1945) a současně se učil hře na klavír a příčnou flétnu na městské Hudební škole. Flétnu též studoval dva roky na pražské konzervatoři a v letech 1947–1951 navštěvoval Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy (obor ruština – hudební výchova). Pak byl asistentem na Katedře hudební výchovy u profesorů Antonína Sychry a Josefa Plavce (vyučoval hudebně-teoretické předměty a intonaci a obhájil disertaci *Hudebnost a intonace na školách a v souborech lidové tvořivosti* – PaedDr. – 1953). V letech 1962–1973 působil jako odborný asistent na Katedře hudební vědy a výchovy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Po přesídlení do Ostravy na Katedru hudební výchovy Pedagogické fakulty zde vyučoval didaktiku hudební výchovy, intonaci a sluchovou

Luděk Zenkl¹ se již dříve na svých předchozích vysokoškolských působištích na Univerzitě Karlově v Praze i Univerzitě Palackého v Olomouci profiloval v hudebněteoretických disciplínách (v hudební akustice a teorii) a v hudební sociologii, psychologii a zvláště hudební pedagogice. Například otázky sluchové výchovy a pěvecké intonace jak z hlediska historického, tak i teoretického zůstaly potom v Zenklově badatelském zájmu téměř trvale. Projevila se zde skutečnost, že byl žákem Františka Spilky a zvláště Metoda Doležila, k jehož 7. vydání *Intonace a elementárního rytmu* napsal úvodní slovo a ediční poznámky.²

V Olomouci, kde Zenkl působil v letech 1962–1973, dokončil svou kandidátskou disertaci *Temperované a čisté ladění v evropské hudbě v 19. a 20. století*, na jejímž základě získal v roce 1969 titul kandidáta věd (CSc.). Tato historicko-estetická a teoreticko-akustická práce, v níž podrobně vymezil podíl antropologických a psycho-akustických daností i vycvičených

analýzu a hudební teorii. Po změně politických poměrů v roce 1989 se habilitoval (1991) a roku 1993 byl jmenován profesorem; v letech 1992–97 se stal vedoucím Katedry hudební výchovy ostravské Pedagogické fakulty. Po odchodu do důchodu stále ještě externě spolupracuje s katedrou jako školitel doktorandů.

² Praha 1979, s. V–VIII.

dovedností a návyků při vnímání, vytváření a vyladování tónových výšek v hudební praxi, pak byla vydána tiskem (Praha 1971). Za dobu svého působení na Univerzitě Palackého se Zenkl věnoval také problematice sociologie hudebního života českých měst. Jeho zájem o problematiku popularizace hudby, o hudební výchovu dospělých i dětí, výzkum hudebního vkusu apod. ho přivedl k publikování četných hudebně-sociologických studií v časopisech a sbornících *Hudební rozhledy*, *Opus musicum*, *International Review of the Aesthetics and Sociology, Hudební sociologie a hudební výchova*.³ Byl předsedou komise pro hudebněpedagogickou teorii a výuku v rámci Československé společnosti pro hudební výchovu, která uspořádala v Olomouci dvě velmi významné konference (z té první byl v roce 1969 vydán v Zenklově redakci sborník *Metodologické problémy hudební pedagogiky*, který lze pokládat za významný impuls pro rozvoj hudebněpedagogického bádání).

I po přesídlení do Ostravy Zenkl pokračoval v prosazování modernizačních trendů v hudební výchově a v jejich výzkumech. Tyto snahy vyvrcholily na tzv. Nitranských konferencích.⁴ Tehdy si přední hudební pedagogové na půdě nově vzniklé Čes-

koslovenské hudební společnosti jasně uvědomovali, že hudební výchova na všeobecně vzdělávacích školách musí prodělat pronikavé změny, musí se prosadit tzv. činnostní pojetí hudební výchovy, při němž je nutné dbát na zvýšení kreativity jak učitelů, tak i žáků. V podstatě šlo o nalezení možné cesty, jak vtělit velké množství nových námětů a podnětů do minimálních časových možností ve výuce tohoto předmětu na školách i v přípravě jeho učitelů na pedagogických fakultách. A Zenkl se iniciativně zapojil nejen do promyšlení teoretických aspektů těchto snah, ale vždy se zasazoval o vyústění teorie do praktických dopadů na didaktiku hudební výchovy. A právě na poli teorie a praxe vyučování hudební výchově vykonal Luděk Zenkl v 70. a 80. letech v Ostravě velmi mnoho. Vedle toho napsal dvě významné učebnice *ABC hudební nauky* a *ABC hudebních forem*, které opakovaně vycházely v pražském nakladatelství Supraphon,⁵ četné vysokoškolské učební texty, desítky studií a statí ve sbornících a odborných časopisech.⁶ Přesto mu zdejší „normalizační mocipáni“ neumožnili další kvalifikační růst, kterého se dočkal až po

³ Viz STEINMETZ, K.: Výběrová bibliografie prof. PaedDr. Ludka Zenkla, CSc. In: *Sborník prací Pedagogické fakulty Ostravské univerzity*, řada U-3, Ars, 1999, s. 79–86, zde zvl. položky 76–83.

⁴ Pět celostátních (tehdy federálních) konferencí o všech druzích a formách hudební výchovy konaných v Nitře v letech 1984, 1986, 1988, 1989 a po rozdělení federace ještě v roce 1994 významně ovlivnilo rozvoj hudebnosti dětí a mládeže v českých zemích i na Slovensku.

⁵ *ABC hudební nauky* vyšla poprvé v roce 1976 a od té doby ještě v šesti dalších reedicích, *ABC hudebních forem* pak v letech 1985, 1990, 1999 a 2010.

⁶ Zenklova výběrová bibliografie uvedená v pozn. č. 3 obsahující knižní publikace, samostatné učební texty, studie a statí ve sbornících a odborných časopisech je rozdělena do čtyř oddílů podle okruhů autorova badatelského a odborného zájmu: a) teorie vyučování hudební výchovy, b) akustika, hudební teorie, intonace a sluchová analýza, c) hudební sociologie a popularizace hudby, d) různé, např. rozborů děl současných skladatelů, monografie o Jiřím Dvořáčkovi aj.

roce 1989. Po habilitaci (1991) a jmenování profesorem (1993) se stal vedoucím ostravské katedry, zároveň byl členem Vědecké rady Pedagogické fakulty Ostravské univerzity a v 90. letech se zasadil o akreditování doktorského studia v oboru Hudební teorie a pedagogika na Ostravské univerzitě,⁷ stále zasedá v mnoha odborných grémiích jako člen a předseda habilitačních a jmenovacích profesorských komisí, školí doktorandy a vyvíjí další aktivity.⁸ Jeho pracovní a životní entuziasmus je skutečně výjimečný, a tak jen věřme, že mu vydrží ještě do mnoha dalších let.

Zatímco Luděk Zenkl, profesor působící na ostravské Pedagogické fakultě, nepocházel z tohoto regionu, Jan Mazurek je rodilý Ostravan. Narodil se v Ostravě-Vítkovicích 19. dubna 1941. Po maturitě na ostravské Jedenáctileté střední škole ve Vítkovicích v roce 1958 studoval v letech 1959–1964 na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci obory hudební výchova – český jazyk (u profesorů Roberta Smetany, Vladimíra Hudce a Jiřího Daňhelky, Oldřicha Králíka, Jiřího Skaličky; promoce 1964)

⁷ Doktorské studium v oboru Hudební teorie a pedagogika bylo pro Pedagogickou fakultu Ostravské univerzity akreditováno v roce 1995. Zenkl byl prvním předsedou oborové rady a jako školitel se věnoval vědecké výchově mnoha doktorandů a vědeckých pracovníků (v letech 1999–2010 vchoval celkem pět doktorů /Ph.D/ a v současnosti školí čtyři doktorandy).

⁸ Nepřehlédnutelná byla a stále je jeho hudebně-kritická činnost v denním a odborném tisku (Opus musicum, Hudební rozhledy, ostravské deníky apod.), činnost organizátorská dříve v České hudební společnosti a Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, nyní v Asociaci hudebních umělců a vědců (zvl. v Tvůrčím centru Ostrava) apod.

a několikaletém vyučování českého jazyka a literatury i hudební výchovy na ostravských středních školách pak natrvalo zakotvil na Pedagogické fakultě v Ostravě.

Badatelsky se Jan Mazurek téměř po celou dobu věnoval dějinám české hudební výchovy, problémům školské hudební recepce a zvláště problematice dějin regionální hudební kultury na Ostravsku. V této své činnosti šel Mazurek zcela ve stopách svého předchůdce doc. PhDr. Vladimíra Gregora, CSc. Mazurek sice nebyl přímým Gregorovým žákem, ale právě příčiním tohoto tehdejšího vedoucího katedry hudební výchovy se stal Mazurek v roce 1973 odborným asistentem na Pedagogické fakultě v Ostravě. O dva roky později zde získal po rigorózním řízení titul PhDr.⁹ a v dalších letech pokračoval ve svém odborném růstu.¹⁰

⁹ Pro rigorózum J. Mazurek předložil v roce 1975 disertaci *Expresionismus a česká hudba 20. století (do konce 30. let)*; doc. dr. Vladimír Gregor, CSc. byl jednak ve funkci školitele, jednak předsedou rigorózní komise, v níž zasedli jako členové prof. Josef Schreiber, dr. Jiří Svoboda, CSc. a doc. Karel Tvarůžka. Vladimír Gregor hodlal po patnácti letech vedení katedry, kterou vlastně v roce 1959 vybudoval, předat některému z mladších kolegů a Jana Mazurka si vtipoval jako svého eventuálního nástupce. V roce 1974 se však po Gregorově abdikaci stal vedoucím katedry hudební výchovy o dvanáct let starší Ondřej Bednarčík, CSc., který byl jmenován v roce 1985 docentem a Jan Mazurek zastával funkci tajemníka katedry.

¹⁰ V roce 1982 pak získal na Karlově univerzitě v Praze titul kandidáta pedagogických věd za práci *Podíl soudobé hudby na rozvoji osobnosti žáka 2. stupně základní školy* (Praha 1982). Docentem Teorie vyučování hudební výchově byl jmenován v roce 1988 a v roce 1994 se habilitoval jako docent Hudební výchovy se zaměřením na dějiny hudby na základě habilitačního spisu *Kapitoly z dějin ostravské hudební výchovy v období*

Stejně jako směr muzikologické činnosti Vladimíra Gregora nejvíce ovlivnil Bohumír Štědroň, tak lze bez nadsázky přirovnat Gregorův vliv na pracovní orientaci Jana Mazurka. Také on se po příchodu na ostravskou Pedagogickou fakultu zaměřil na podobnou regionální problematiku Ostravska a na dějiny české (a v mnoha případech přímo regionální – tj. ostravské) hudební výchovy.¹¹ Například první větší Mazurkova stať *Pobyt opery brněnského Národního divadla v Ostravě roku 1906* vznikla z Gregorova podnětu pro oddíl Sborníku prací Pedagogické fakulty v Ostravě,¹² věnovanému 50. výročí úmrtí Leoše Janáčka v Ostravě. Mazurkův zájem o život a dílo moravského Mistra, ale sledování i jeho přímých žáků a následovníků hlavně ve Slezsku a na severovýchodní Moravě (nejen ve skladatelské, ale hlavně v hudebněpedagogické a sběratelské profesi) jej vedlo k výraznější orientaci na hudební problematiku Ostravy a širšího regionu. Řadu sborníkových i časopiseckých studií, slovníkových hesel,¹³ konferenčních vystoupení a shrnující monografii – nejvíce v devadesátých letech – proto

věnoval problémům hudebního života českých a německých obyvatel Ostravy v období 1880–1918. V dalších příspěvcích také reflektoval vývoj meziválečné hudby v Ostravě a pak zvláště otázky ostravského hudebního života po 2. světové válce.

V Mazurkově publikační činnosti zaměřené k dějinám české hudební výchovy najdeme přínosné stati a následnou menší monografii o uplatnění metody Emila Jaques-Dalcroze v naší hudební výchově. V řadě příspěvků se také Jan Mazurek zabýval problémy rozvoje hudební výchovy na Ostravsku v období let 1890–1945, často v souvislosti nejen s hudebněpedagogickým působením Leoše Janáčka (jak již bylo řečeno), ale také s některými dalšími aspekty vývoje české hudební výchovy 19. a 20. století. I zde Mazurek často navazoval na Vladimíra Gregora.¹⁴

Vlastní vysokoškolská pedagogická orientace¹⁵ ovlivnila jeho zájem o problémy poslouchání a výuky dějin hudby na pedagogických fakultách; výsledky publikoval v časopisech *Estetická výchova*, *Hudební výchova* a *Hudební nástroje*. Pro pedago-

1890–1945 (Ostrava 1994), profesorem v oboru Hudební teorie a pedagogika se stal v roce 2001.

¹¹ Je sice pravda, že Gregorovo muzikologické dílo je rozsáhlejší, ale okruh badatelského zájmu obou osobností je velmi podobný (snad s výjimkou hudební historie olomouckého regionu a širší problematiky moravské, kterým se věnoval jen Vladimír Gregor).

¹² Řada D-14, Praha: SPN, 1978, s. 93–103.

¹³ Zvl. v *Biografickém slovníku Slezska a severní Moravy* (Ostrava /Opava: 1993–2011 – cca 60 hesel), *Kulturněhistorické encyklopedii Slezska a severovýchodní Moravy* (Ostrava 2005 – 180 hesel) a v *Českém hudebním slovníku osob a institucí* (www.ceskyhudebnislovník.cz – 12 hesel).

¹⁴ Na Gregorovy stati třeba o Františku Bakulem přímo navazují práce Jana Mazurka např. o Josefu Křičkovi a Ferdinandu Krchovi.

¹⁵ Jan Mazurek stále patří k velmi oblíbeným pedagogům na ostravské hudebněvýchovné katedře. Zaměřuje se na dějiny hudby a hudební výchovy, na poslech skladeb (určitou dobu též učil hudební pedagogiku a psychologii), po akreditaci doktorského studia byl školitelem celkem sedmi doktorandů. Za více než pětaticetiletou kariéru vysokoškolského učitele vychoval několik generací učitelů hudební výchovy na všech stupních škol na Ostravsku. Po roce 1989 byl členem několika oborových a vědeckých rad (v Ostravě a Olomouci) i akademickým funkcionářem na Ostravské univerzitě.

gickou práci na ostravské katedře hudební výchovy napsal řadu skript.¹⁶ Dlouhodobou pozornost také věnoval hudebněkritické a recenzní činnosti v odborných časopisech Hudební rozhledy, Opus musicum, Ostravský kulturní měsíčník a v ostravském denním tisku (Nová svoboda, Svoboda, Moravskoslezský den, Práce), popularizační práci při přednáškách a besedách o české i světové hudbě (např. v Univerzitě třetího věku na Ostravské univerzitě, Vysoké škole báňské-Technické univerzitě, v Českém rozhlasu Ostrava) i v zahraničí (Cieszyn – Polsko, Banská Bystrica – Slovensko) a recenzním a oponentním posuzováním různých graduačních prací,¹⁷ tiskem vydávaných publikací

¹⁶ Vedle skript Hudba pro děti a mládež, Kapitoly z hudební psychologie, Stručné dějiny evropské hudby, Poslech hudby, Stručné dějiny české hudby, přispěl do dvou učebních textů: MIXA, F. a kol.: *Hudební výchova pro posluchače učitelství v 1.–4. postupném ročníku* (Ostrava 1982) a MACURA, M. a kol.: *Hudba a zpěv* (Ostrava 1992, 21996).

¹⁷ Např. oponentské posuzování habilitačních, kandidátských a doktorských prací (téměř 20 posudků, nepočítaje diplomové magisterské a závěrečné bakalářské práce).

o hudbě pro ostravská nakladatelství Profil, Repronis, Montanex i publikacím vydávaným Ostravskou univerzitou a konečně recenzím knih o hudbě v odborných časopisech. Dosavadním vyvrcholením hudebněhistorické činnosti Jana Mazurka je rozhodně velká vědecká monografie o hudební kultuře v Ostravě za posledních sto dvacet let.¹⁸ Jubilant stál v čele osmičlenného kolektivu vesměs mladších ostravských hudebních historiků, teoretiků a pedagogů a měl hlavní podíl na jejím vzniku a vydání.

V této kratší stati jsme připomněli dvě významné vědecké a pedagogické osobnosti, které nejvíce ovlivnily více než půlstoletí trvající činnost Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě a které také formovaly směřování hudebněvědného oboru na Ostravsku. To také jednoznačně vyplynulo z příslušných kapitol z výše zmíněné publikace.

¹⁸ MAZUREK, J., STEINMETZ, K. A KOL.: *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Ostrava: Ostravská univerzita – Pedagogická fakulta, 2010.

K výročí choreografa
Augustina Bergra (1861–1945)
Nové poznatky z rodinného života



Božena Brodská

Letos v srpnu uplynulo sto padesát let od narození **Augustina Bergra** (1861–1945), významného tanečníka, pedagoga a choreografa, jenž vychoval několik generací českých tanečníků.

Národní divadlo uspořádalo spolu s Bergrovým rodným městem – Boskovicemi – odhalení pamětní desky na jeho rodném domě a poté 7. října 2011 v divadle seminář o jeho činnosti na domácích i zahraničních jevištích.

Při prozkoumání křestního listu, který byl objeven v archivu ND se ukázalo, že je nutné opravit některá data uváděná v našich slovnících. Za první datum narození není jedenáctého, ale dvanáctého srpna 1861, za druhé Augustin se nejmenoval původně Ratzesberger, ale Ratzersberger. Není to pouhý překlep, Ratzersbergerem je tu označen i otec Johann – rukavičkář i dědeček Franz – švec. Při přípravě Bergrových oslav se také ukázalo, že je ve slovnících zcela mylné tvrzení, že hlavní roli ve filmu *Únos barona Urxe* hrál baletní mistr Augustin Berger. Nehrál. Je to mnohem vyšší muž, jehož fyziognomie se s naším Augustinem nedá zaměnit. Stačilo si objednat promítání v Národním filmovém archivu v Malešicích. Tam jsme mohli zhlédnout krátký dokument znázorňující svižného, staršího pána s manželkou, který kráčí na pavlači

pražského domu a před kamerou si kroučí svůj šedivý knír. Byl to žertující Berger.

Augustin Ratzersberger, jemuž divadelní ředitel Kreibich zkrátil jméno na *Berger*, byl dvakrát ženat. Nejprve si vzal mladou italskou tanečnici Giuliettu Paltrinieri (1866–1889) rodem z Modeny, kterou v Praze angažoval ředitel Šubert jako primabalerínu pražské scény; ta však zemřela v Praze ve svých třidvaceti letech na tuberkulózu. Podruhé se oženil až po mnoha letech s Polkou Stašou Paszkowskou. Jeho dcera Boženka z prvního manželství se nestala tanečnicí, až teprve její syn Jaroslav Zajíček-Berger (1916–1983) se stal sólistou Národního divadla a dědeček Augustin ve svých Pamětech vydaných v roce 1942 byl na něj jak se patří pyšný. Po skončení druhé světové války zůstal Jaroslav Zajíček ve Švýcarsku a do Prahy už se nevrátil. Měli jsme o něm minimální zprávy. Tím podivuhodnější je skutečnost, že na oslavný seminář pořádaný v Národním divadle k pradědečkově počtě přijela do Prahy Zajíčková dcera, tedy pravnučka Jasmína z Curychu. Bylo to, díky internetu, nečekané shledání. Měla s sebou syna, mnoho rodinných fotografií a také Bergrovův cestovní pas a jiné doklady. Mluví německy a anglicky, ale u pokladen ND nemohla dostat informaci, jak se dostane do divadla na seminář.

Nyní k samotnému oslavenci. V Národním divadle působil boskovický rodák ve dvou etapách. Ta první, zakladatelská, trvala sedmnáct let (od roku 1883–1900), ta druhá (1912–1923) jedenáct let.

Když začínal jako sólista v Národním, prošel již předtím jevištěm v Teatro salone italiano, působil v cirkuse v Oslu, tančil u baletní mistryně Marie Hentzové, ve Stavovském divadle u Johanny Belkeové a projel západní Evropu jako partner Mouche d'or. Nejvíc jej ovlivnil baletní mistr Giovanni Martini, který mu dal základy italské školy klasického tance. Byl tedy mimořádně vybaven. Dramaturgii baletu tehdy vytvářel ředitel František Šubert, jenž jezdil do ciziny a nakupoval převážně v Paříži a Miláně tituly, které by byly záchranou pro divadelní kasu. Balet *Excelsior a Flik a Flok* vystřídala *Narenta, Fantasca, Day-Sin a další féerie*. Styl baletní féerie znal dokonale a projevil v něm invenci a režisérské schopnosti. Ovšem mnohem závažnější tvorbu prokázal v obou Delibesových baletech, v *Coppélii a Sylvii*. *Sylvie* se stala velkým Bergrovým hitem, neboť měl v Giuliettě Paltrinieri ideální představitelku titulní role. Sám pak tančil postavu „černého lovce Orionu“. Referent České Thalie vychvaloval oba sólisty a také Delibese, jenž podle něj napsal hudbu „tak půvabnou, rozkošnou a krásnou, že i v nejvážnějších koncertech větší část její nezřídka se slýchá“¹. Také časopis „Zlatá Praha“ vychvaloval balet dlouhým referátem a končil tvrzením že „vysoká umělecká cena Delibesovy hudby zabezpečí Sylvii pro všechno budoucnost trvalé místo na repertoáru

Národního divadla“². Referáty o baletu psali v té době vždy hudební kritici a je spodivem, že byl jimi Delibes tak vysoko hodnocen, ovšem proti těm škvárům, které produkovali skladatelé féerii typu Manzottiho to bylo skutečné osvěžení.

Když byl Berger oficiálně ustanoven baletním mistrem Národního divadla, uvedl jako svůj první baletní titul Adamovu *Giselle* s Paltrinieriovou v hlavní roli. Františka ze Schöpfungů tančila královnu víl a Albrechta přestrojeného za venkovana tančil sám Augustin Berger. Referenti psali, že je to pravá taneční báseň, že je Paltrinieri v *Giselle* nezapomenutelnou a že „inscenováním baletu postavil se pan Berger rázem mezi obratné režiséry“. Ano, měli jsme tehdy opravdu reprezentativní mladý sólový pár, což se potvrdilo v roce 1888, když přijel do Prahy na pozvání Umělecké besedy Petr Iljič Čajkovskij. Na jeho počest se konaly dva koncerty: první v Rudolfinu, druhý 21. února 1888 v Národním divadle. Tehdy v druhé části večera bylo uvedeno baletní představení, a sice druhé jednání z Čajkovského *Labutího jezera* v Bergrově choreografii. Augustin Berger se tehdy ukázal jako pohotový organizátor, neboť to bylo „nahonem“ a jako invenční tvůrce, neboť sám skladatel si poznamenal do deníku o této události stručně „minuta absolutního štěstí“, a v dopise bratrovi Modestovi sděloval, že balet byl proveden „velkolepě“³.

Na přelomu století, když Bergrovi končila smlouva, se rozhodl přijmout angažmá

² Zlatá Praha, 27. 4. 1888, č. 23, s. 367.

³ ŠTĚPÁNEK, V. *Pražské návštěvy P. I. Čajkovského*. Praha: Orbis, 1952, s. 43.

¹ Česká Thalia, roč. II., 1888, s. 126.

v nedalekých Drážďanech. Měl tam podstatně méně práce, neboť féerie se zpěvy a tanci se tam nedávaly a měl dvojnásobný plat. Navíc měl možnost hostovat na příklad v milánské La Scale nebo petrohradském Mariánském divadle či v londýnské Alhambře. Jeho druhé pražské období začalo neobyčejně slibně Beethovenovým baletem *Stvoření Prometheova* (11. 12. 1912) pod taktovkou Karla Kovařovice. Berger překvapil tím, jak citlivě vystihl styl představení. Antické postavy mimovali herci Anna Sedláčková a Rudolf Deyl a podle tisku „byli vedeni k pravé básni ušlechtilých pohybů“. Také sólistkám a sboru nedal tančit obvyklá baletní klíše, ale v jejich tanci byla zřejmá inspirace antikou a Dalcrozem. Byl to v jeho inscenacích výjimečný počín, jako by chtěl ukázat, že to nové také umí. Brzo nato došlo k naprostému opaku. Divadelní pokladna byla prázdná a ředitel Schmoranz, jenž převzal režii, zařadil do repertoáru seriál dvaadvaceti představení *Excelsioru* s hostující Gaetanou Azoliniovou a italským tanečníkem Giuseppem Bonfigliem (6. 9. 1913) v choreografii Bergrově. Pak přišla první světová válka, ve které Berger obnovoval prověřené tituly, jednak Nedbalovy balety, dále *Štědrovečerní sen*, *Coppélii* aj. V té době se baletní mistr soustředil na baletní

školu, v níž měl až třicet žáků. Poválečná situace přinesla mnoho změn. Bergrovo postavení v ND začínalo být nejisté. Nové tvůrčí činy se od něj již neočekávaly a jeho kdysi slavná inscenace Delibesovy *Sylvie* propadla. Pro *Legendu o Josefovi* (1922) vybral režisér Hilar hostujícího berlínského choreografa nové generace Heinricha Kröllera, poněvadž byl přesvědčen, že je Berger již na moderní divadlo starý. Místo toho dostal za úkol uvést všechna čtyři jednání *Labutího jezera* (červenec 1922), což úspěšně splnil díky tomu, že objevil a prosadil devatenáctiletou hostující Jelizavetu Nikolskou v hlavní roli. Jeho nejistá situace v Národním divadle se však rázem změnila, když ho o prázdninách zastihl telegram z New Yorku, jímž ho zval ředitel Metropolitan opery na příští sezónu 1922/23 do Ameriky. Vzal si tedy v Národním divadle neplacenou dovolenou a po deset sezón přejížděl oceán sem a tam.

Augustin Berger stál na jevištích světa od Petrohradu až po New York více než půl století a jeho odkaz – *Labutí jezero*, *Louskáček Štědrovečerní sen* a *Královna loutek* zůstal na jevišti Národního divadla ještě mnoho sezón v podání jím vychovaných tanečníků.

Zdeněk Nouza: Miloslav Kabeláč. Tvůrčí profil skladatele



Petr Zvěřina

Praha: Etnologický ústav Akademie věd ČR, v. v. i., 2010, 541 str.

Miloslava Kabeláče můžeme bez obav označit za jednoho z nejvýznamnějších českých skladatelů 20. století. Recenzovaná kniha Zdeňka Nouzy je vůbec první monografií o tomto výjimečném umělci a člověku, což je fakt do velké míry pro autora zavazující. Jeho text se stává na dlouhou dobu výchozí literaturou pro další studium a reflexi Kabeláčovy hudby. Myslím, že Nouza měl tuto zodpovědnost na zřeteli a kniha bude plnit naznačenou úlohu velmi dobře. Odráží se v ní autorova fundovanost a podrobná znalost skladatelovy osobnosti a díla.

Monografie obsahuje čtrnáct kapitol a myslím, že ji můžeme bez problémů rozdělit na tři samostatnější oddíly: 1. biografie Miloslava Kabeláče (kapitoly 1–7), 2. kompozičně technologické aspekty jeho tvorby a s nimi spojené analýzy vybraných skladeb (kapitoly 8–10, 12), 3. autentické Kabeláčovy texty a interview, výběr z jeho korespondence (kapitoly 13–14, osobně sem řadím i kapitolu 11, *Kabeláč – učitel kompozice*, která obsahuje především vzpomínky jeho žáků a skladatelovy názory týkající se kompoziční práce). Toto rozdělení není nikde v knize explicitně uvedeno, ovšem čtenář jej lehce vytuší. Důležitým doplňkem celého spisu je pečlivě vypracovaný seznam

skladeb Miloslava Kabeláče. Zbytečným nešvarem, který musím autorovi na tomto místě vytknout, je nepříliš dobrá struktura a stylizace textu, působí někdy až zmateným dojmem. Nouza na můj vkus také až příliš rychle přeskakuje od jedné myšlenky ke druhé, uvedené informace působí „nahuštěným“ dojmem a v průběhu různých kapitol se leckdy opakují. Tyto tendence se bohužel vyskytují i v analytičtějších částech knihy a čtenář může tápat. To musím označit jako mínus celé monografie.

Co se týče zpracování skladatelova životního příběhu, oceňuji autorovu snahu o zasazení jeho života a tvorby do širších historických souvislostí. Dovídáme se mnohé o dobovém hudebním světě a osobnostech, s nimiž přišel skladatel do styku a které na něj měly vliv. Informace obsažené v této partii jsou velmi detailní a objektivní. Kabeláčův život byl prostoupen mnoha nelehkými okolnostmi, které mu komplikovaly tvorbu a často znesnadňovaly provozování jeho skladeb. Nouza se v těchto a v dalších případech snaží o přesné vykreslení situace a nepodsouvá čtenáři žádné domnělé závěry. Zejména prostřednictvím úryvků a citací z korespondence nás nechává utvořit si vlastní názor na situaci.

Miloslav Kabeláč se velmi zajímal o nové, moderní hudební podněty. Taktéž se

nikterak netajil svým intenzivním zájmem o mimoevropskou hudbu. Nouza tyto skutečnosti reflektuje především v rámci samostatných kapitol — *Bicí nástroje v tvorbě M. Kabeláče, Elektroakustická kompozice, Styl a kompoziční technika, Nové způsoby notace*. Správně akcentuje to, že Kabeláč o svých inspiračních zdrojích důkladně přemýšlel (to je patrné i z vlastních Kabeláčových textů a interview), osobitě je modifikoval a používal je takovým způsobem, který má vždy spojitost s hudební logikou konkrétního díla, či ji dokonce vymezuje. Často se mluví o nezvyklé notaci pozdějších Kabeláčových skladeb, ta má však svůj oprávněný smysl (což je v monografii dobře vysvětleno) a je nutné ji respektovat. Zhruba stostránková kapitola *Styl a kompoziční technika* představuje souhrn hlavních Kabeláčových kompozičních postupů, v mnohém je však nešťastně řešena. Paradoxně zde není problémem kvalita uvedených informací, ale spíše nakládání s nimi a jejich výsledná prezentace. Nouza tím tak zbytečně devaluje svoje (nepochybuji o tom, že velmi pracné!) analytické snažení.

Kabeláčově koncepci a práci s umělými tónorody je v kapitole věnováno hodně místa, avšak způsob autorova rozboru mi připadá přinejmenším sporný. Nouza se ve většině případů zaměřuje pouze na popis způsobů práce s nimi (např. kdy a jak se ve skladbě objeví transpozice či račí postup umělého tónorodu) a demonstruje jejich použití na několika skladatelových dílech. Ačkoliv je vysledování těchto postupů prací nesnadnou a vyžaduje hodně trpělivosti, výsledné analýzy jsou podle mého názoru pouze deskriptivní, nejdou do hloubky.

Obdobným způsobem je prezentován i tzv. intervalový princip. Dozvíme se tedy, jakým způsobem pracuje skladatel s umělými tónorody či s intervalovým principem, ale uniká nám smysl tohoto počínání např. v souvislosti s celkovou výstavbou díla. Nouzovým analýzám v tomto směru mnohdy chybí potřebný nadhled a přesah.

Pokud k tomuto faktu přičteme zmíněnou rozpačitou organizaci textu, může být nakonec pro čtenáře těžké rozpoznat, co je a není relevantní pro pochopení skladatelovy kompoziční techniky. Kabeláčova díla se vyznačují racionalitou, pevným a hudebně logickým řádem, tím pádem se pro analytika otevírá mnoho možností, jak trefně postihnout určité skladatelovy postupy, přehledně je schematizovat a předložit čtenáři ve srozumitelné formě. V závěru kapitoly jsou uvedeny názory několika skladatelů na Kabeláčovu tvorbu. Opět musím říci, že to jsou údaje cenné, ovšem váhal bych, jestli je zařadit právě do této analytické části textu. Úsek mohl být rozšířen na samostatnou kapitolu a pojat obecněji.

Důležitou partií celé knihy je zhruba dvěstěstránkový výběr ze skladatelových interviewů, textů a korespondence. Odkrývá se nám tak vzácná možnost poznat blíže autentické Kabeláčovy názory, které jsou Nouzou dobře opoznámkované. Logicky se autor např. při líčení nějaké události ze skladatelova života odkazuje na dále uvedenou skladatelovu korespondenci či autorový text. Snaha o propojenost textu je dobře myšlená a funguje, princip však mohl být ještě dotažen. Možná by bylo lépe, kdyby se autor při psaní textu jednotlivých kapitol více přidržel mnou naznačeného dělení

knihy a na tomto podkladě lépe diferencoval předkládané informace. Ty jsou mnohdy zbytečně míchány dohromady. Například v životopisných partiích by se měl Nouza podle mého názoru omezit na obecné informace o dílech a podrobnější analytickou sondu řešit v samostatné kapitole. Na tyto rozbory by v textu mohl jednoduše odkázat poznámkou. Tak by mohl čtenáři představit skladby více do hloubky a nezatěžovat se při analýze údaji, které se přímo netýkají hudební struktury díla. Naznačený postup by podle mého názoru výrazně odlehčil a zprůhlednil některé kapitoly.

Zděněk Nouza vytvořil působivou a hodnotnou monografii, která pomůže mnoha zájemcům lépe proniknout do skladatelského díla Miloslava Kabeláče. Textu neschází značná informativní hodnota, ovšem způsob podání se mi často nezdá dobře řešený. Kritizoval jsem Nouzův analytický přístup. Tato kritika je myšlena obdobně, nevytýkám autorovi hodnotu uvedených údajů, ale metodu jejich zpracování a prezentace. I přes veškeré výtky však monografii čtenářům vřele doporučuji a myslím, že ji v mnohém dokonce můžeme pokládat za stěžejní knihu.

Miriam Weiss:
To Make a Lady out of Jazz



Jaromír Havlík



Miriam Weiss: To Make a Lady out of Jazz.
Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs
Neumünster, Bockel Verlag 2011, 458 stran,
obrázky a notové příklady v textu.
ISBN 978-3-932696-81-7

Monografická prvotina mladé německé muzikoložky a jazzové pianistky Miriam Weiss je spis v řadě ohledů pozoruhodný – a to i pro muzikologii českou. Ostatně první schulhoffovská monografie vyšla odtud, z pera Josefa Beka, který ji vydal německy a v Německu, čímž podstatně rozšířil její akční radius a autorka posuzovaného

spisu s Bekovou monografií také odpovídající měrou pracuje. Ne tak již s jinou, česky psanou schulhoffovskou literaturou, která je limitována jazykovou bariérou.

Hned v úvodu autorka objasňuje původ názvu své knížky, což souvisí těsně s vývojem Schulhoffovy orientace na jazz. Autorka konstatuje postup od prvotního okouzlení novým hudebním živlem, spojeným s přímo obsedantní potřebou provokovat měšťáky a šosáky v dadaistické fázi Schulhoffova vývoje, až po orientaci na tzv. umělecký (koncertní) jazz zhruba od poloviny 20. let. I toto „seriózní“ nakládání s jazzem generovalo z Ameriky a výrok, jehož parafráze přešla do názvu knížky, se dodnes traduje v souvislosti s osobností Paula Whitmana. Ten touto sentencí údajně parafrázoval komentář dirigenta Waltera Damrosche k premiéře Gershwinova Klavírního koncertu in F v prosinci 1925. Damrosch tehdy označil Gershwinův styl v klavírním koncertu jako „Lady Jazz“, což mělo označit úsilí o prolnutí jazzu s klasickou koncertní hudbou. Autorka nicméně konstatuje rozdílné výchozí pozice Schulhoffa a amerických jazzmanů typu (a formátu) Whitmana při jejich cestě za „nobilizací“ jazzu. Američané se pevně drží jazzu jako genetického východiska, evropští jazzem okouzlení a klasicky vyškolení skladatelé – a to je právě případ Schulhoffův

(a nejen jeho) – se snaží spojit charakteristické jazzové prvky s evropskou tradicí vážné koncertní hudby se silnějším důrazem na tradici evropskou. Tady je zřetelný rozdíl a recenzent musí autorku hned za tento úvodní, o solidní znalosti jazzových realii opřený postřeh pochválit.

Knížka je rozčleněna do deseti výkladových kapitol záramovaných obligátním úvodem a závěrem (Epilog). Jako správná odborná monografie je spis Miriam Weiss opatřen důkladným dokumentačním aparátem – bibliografií zahrnující veškerou významnou schulhoffovskou literaturu (některá bohemika sice scházejí, ale řada významných je minimálně zařazena do seznamu), seznamem zkratk a důležitým jmenným rejstříkem. Přehled pramenů je samostatným úsekem bibliografie, proti čemuž netřeba nic zásadního namítat. Rovněž grafické řešení knížky je velmi dobré, byť do textu vložené notové příklady jsou občas velmi drobné a ne vždy snadno čitelné. Důkladný a pečlivě vedený je i poznámkový aparát.

Obligátní stručný přehled Schulhoffova životopisu je proveden s ohledem na základní orientaci knihy, tedy na jazzem ovlivněnou složku Schulhoffova tvůrčího odkazu.

Autorka hledá příčiny a předpoklady Schulhoffovy poválečné velmi charakteristické orientace na jazz a shledává je ve:

a) sklonu k opozici a provokování (zážitky z válečné fronty apod.) zvláště proti uměleckému akademismu, romantické sentimentalitě a měšťáckému životnímu stylu

b) vyspělém citu pro rytmus

c) stálém respektu k vážnému umění (jazz byl v té době v Evropě především

módní oblastí zábavné a taneční hudby, kdežto Schulhoff viděl v jazzu důležitý prostředek k vytvoření nového vážného revolučního umění – viz jeho článek *Revolution und Musik* uveřejněný v *Auftaktu* už v roce 1919). Proto Schulhoff postupně povznesl jazz i do velkých symfonických i hudebně dramatických žánrů (symfonie, koncerty, oratorium, balet, opera).

1. KAPITOLA: Forschungsgegenstand Jazz – Annäherung an einen problematischen Begriff (s. 23–38). Stručná, ale důkladná sonda do významového pole pojmu jazz – v rámci takto zaměřené monografie plně zdůvodněná a navíc opřená o nejnovější poznatky.

Autorka zkoumá recepci jazzu cca od roku 1910 až do třicátých let (s akcentem na klíčová 20. léta), což je období, které je bezprostředně spjaté se Schulhoffovým zaujetím jazzem. Na tuto obecnou kapitolu zaměřenou jednak na americká východiska jazzu, jednak na počáteční stádium pronikání jazzu do evropského kulturního kontextu „en gros“ navazuje poté další kapitola konkrétní a sice:

2. KAPITOLA: Aspekte der deutschen Jazzrezeption in den 1920er Jahren (s. 39–65)

Je vnitřně členěná do čtyř tematických subkapitol. Důkladně popisuje a komentuje situaci recepce jazzu v německojazyčné oblasti Evropy, která byla doménou Schulhoffovou. Autorka samozřejmě zahrnuje do této oblasti i tehdejší Československo, najmě Prahu s vlivnou menštinou německou kulturou. Probírá postupně spoustu literatury různých žánrů (teorie,

publicistika i beletrie) zaměřené na jazz, přičemž (bohužel!) opomíjí literaturu českou, o níž Schulhoff nepochybně věděl, i když ji nejspíš česky nečetl. To se týká především knížky o jazzu od E. F. Buriana (1928), o jejíž existenci se autorka mohla dozvědět z Bekovy monografie. Burianův „Jazz“ byl ve své době významným příspěvkem k recepci jazzu ve vymezené kulturní oblasti Evropy. Je „bohužel“ napsán česky.

3. KAPITOLA: Schulhoffs Weg zum Jazz – Drei frühe Klavierzyklen (s. 67–96). Čtenář blíže obeznámený se Schulhoffovými ranými klavírními cykly může zpočátku nad názvem této kapitoly trochu zaváhat: dotyčných cyklů je přece celkem pět (Fünf Grottesken, 1917, Fünf Burlesken, 1918, Fünf Humoresken, Fünf Pitoresken a Fünf Arabesken – vesměs 1919) a evidentně tvoří dohromady jakýsi cyklus vyššího řádu. Postupně sledáme, že autorka chápe celou první čtveřici jako proces, v němž se Schulhoff postupně dostává k jazzu přes taneční rytmy, humor a grotesku, přičemž za první jasně jazzově orientovanou skladbu považuje právě Pět pitoresek (se správným odvoláním na Beka). Čili ony „tři“ cykly z názvu kapitoly jsou de facto předchůdci Pitoresek. Očekával bych na tomto místě alespoň formální zmínku o Arabeskách, neboť Arabesky to tohoto metacyklu evidentně patří. Autorka se ovšem o Arabeskách zmiňuje až na jiném místě a odděleně – na s. 84 v souvislosti s vlivy Regerovými na Schulhoffa (3.2. Schulhoffs Beziehung zu Max Reger, s. 80–94). Starší schulhoffovské bádání si vztahu učitel-žák mezi Regerem a Schulhoffem moc nevěšimalo. To autorka vidí hlavně v celkovém

pojetí Regera a jeho díla jako jasně pozdně romantického (od něhož se Schulhoff záhy odklonil jako mnozí jeho generační vrstevníci – rozhodně pak všichni významní), jednak též v pozdějším zneužití Regerova odkazu nacisty a ideologickou manipulaci Regerovým dílem ze strany nacionálních socialistů. Miriam Weiss se naopak vztahem Schulhoffa k Regerovi zaobírá zejména s ohledem na Schulhoffovy rané drobné klavírní skladby a přináší řadu pozoruhodných nových poznatků. To je velmi podnětný, nový aspekt moderního schulhoffovského bádání!

4. KAPITOLA: Künstlerische Profilbildung – Die jazzinspierten Dada-Werke (s. 97–186). Rozsáhlá kapitola je věnovaná dadaistickému období Schulhoffovy tvorby, které je dnes všeobecně oceňováno jako velmi významné z hlediska jeho avantgardního směřování – a které se samozřejmě bez jazzových prvků nemohlo obejít. Jazz byl zcela nový, moderní, neevropsky exotický, pro jedny (mladé) přitažlivý, pro druhé (staromilce, konzervativce, měšťáky) odpudivý. Prostřednictvím jazzu šlo tudíž docela dobře provokovat, dráždit. Jazz byl uměním nové doby, byl nabitý energií, pro jiné i revolučním duchem. Autorka sleduje Schulhoffovu dadaistickou tvorbu po časové ose počínaje rokem 1919, kdy se Schulhoff přemístil do Drážďan, tehdy významného centra německé umělecké avantgardy a radikalismu. Autorka postupuje (jako ostatně na celé ploše svého spisu) důsledně logicky od obecného ke konkrétnímu. Začíná důkladnou probírkou materiálů k dadaismu obecně (Allgemeines zum Dadaismus, s. 99–108), přechází k projevům dadaismu v hudbě

(Musikalischer Dadaismus, s. 108–120) v návaznosti na zásadní stať K. Blaukopfa a R. Kleina (1957). Oprávněně shledává východisko v onom neklidném prvním desetiletí 20. století (bruitismus, kabarety, mísení uměleckých zdrojů i druhů, umělecké aktivity neprofesionálů).

Na str. 118 konstatuje, že Schulhoff nepatřil do nejužšího dadaistického okruhu, nikdy se nepodílel ani nepřipojil k žádnému z četných dobových dadaistických manifestů, ale cítil se s ním názorově spřízněn, sympatizoval s ním (jeden svůj dopis z Berlína Georgu Grossovi z dubna 1920 legračně podepisoval např. jako „Colonel Schulhoff von Dadanola“, nebo Oberstdada, či Musikund Ehrenrada des Berliner Clubs Dada. V poválečném německém hudebním dadaismu je Schulhoff ojedinělým případem skladatele (snad s výjimkou málo známého Hanse Jürgena von der Wense), který skutečně dadaisticky komponoval – tedy vzhledem k tradičním parametrům hudební skladby absurdně, s odhlédnutím od všech pravidel tradičního komponování. Známým a jedinečným případem tohoto druhu tvorby je třetí část „Pitoresek“. Dalším článkem logické linie výkladu je následující podkapitola 4.3. Dadaistischer Jazz: Das verzerrte Amerikabild von George Grosz (s. 120–127).

Pro Evropu byla Amerika od počátku sympatická svým vstupem do války, nová energie jazzu pak oživovala zatuchlý evropský hudební svět po válce (improvizace, harmonické novoty, synkopické rytmy, užívání hlučných bicích apod.). Grosz, který se naučil během války Německo hrubě nesnášet, postavil Ameriku jako sympatický životadárny protipól Německa. Schulhoff

se s Grossem přátelil a intenzivně vzájemně komunikovali. Oba byli velcí radikálové – a levičáci. Schulhoff s dadaismem sympatizoval, nesouhlasil ale s jeho sklonky k extrémismu a sektářství. Autorka pečlivě a detailně sleduje Schulhoffovy výrocky na adresu dadaismu z velkého množství pramenů – rukopisných i (dnes už) publikovaných. Schulhoff nebyl ochoten akceptovat veškerou tradici evropské hudby, nýbrž ji chtěl produktivně (např. i v dadaistickém – byť neortodoxním směru) využívat a transformovat. Byl přesvědčen o invariabilním významu a funkci umění a za tuto mez nechtěl jít. Jeho svým způsobem rozpolcený postoj vůči dadaismu na jedné straně a expresionismu na straně druhé byl způsoben též jeho vnitřní rozpolceností danou mimo jiné i jeho dvojitou základní uměleckou činností – skladatelskou a interpretační. Jako klavírista musel hrát hudbu různých směrů a stylů, byl s ní tudíž takřka v ustavičném aktuálním kontaktu a při rozmanitých „zkratkových“ generalizacích různých extrémistů a sektářů měl toto aktuální vědomí vždy v sobě a před sebou.

Pátá podkapitola dospívá k hudbě samotné (4.5. Die Musik: Dada und Jazz (s. 138–178)

Řadu analýz zahajuje samozřejmě Pět pitoresek: Autorka se pokouší hledat kořeny Pitoresek v náznacích předchozích Schulhoffových skladeb, hledá dadaistickou orientaci v prostředí dadaistického kroužku kolem Grosze, jehož jedna dadaistická báseň (z roku 1917) se stala mottem Pitoresek. Cyklus je formálně velmi tradiční, až na In Futurum mají jednotlivé věty názvy módních amerických tanců. Nejsou to však standardní stylizace dotyčných tanců, nýbrž

jakési jejich poetické vize. Autorka shledává ovšem i výrazné netradiční postupy spjaté s nonsens logikou dada. Např. Ragtime není ve skutečnosti žádný klasický ragtime s jeho základními atributy, jaké obsahuje např. Rag Time Stravinského ze stejné doby. Jednotlivé skladby jsou důkladně analyzovány po harmonické, rytmické i stylizační stránce (autorka nezapře zběhlou pianistku, notabene orientovanou na jazzové piano). Z hlediska hudebního dada je samozřejmě klíčová 3. část – In Futurum – která výrazně překračuje všechny ostatní hudebně dadaistické experimenty. Je to čistý hudební nonsens se silným ironickým zahrocením (Marschall Pause). Po Pitoreskách jsou obdobné proceduře podrobeny Ironien, a Suite für Kammerorchester a z ní později upravená taneční groteska Die Mondsüchtige a konečně Koncert pro klavír a malý orchestr. Zde všude autorka shledává jazzové i dadaistické prvky. Oporou jí přitom jsou stanoviska Bekova, která dále rozvádí a s pomocí analytických argumentů prohlubuje. Pojednání o dadaistické fázi Schulhoffovy tvorby uzavírá stručná podkapitola věnovaná dadaistickým kompozicím bez jazzových prvků (4.6. Dada ohne Jazz, s. 179–182). Závěrečné shrnutí poznatků 4. kapitoly (4.7. Schlussbetrachtung, s. 183–186) označuje Schulhoffa za „umírněného dadaistu“. Dada spojoval nejčastěji s jazzem, s výjimkou části In futurum v Pěti pitoreskách nikdy nepřekročil hranici naprostého nonsensu a likvidace tradičních parametrů evropské hudby.

5. KAPITOLA: Nach Dada – Die jazz-inspirierten Kompositionen für Klavier (s. 187–225)

Je zasvěcena umělecky nejhodnotnějším Schulhoffovým klavírním dílům jazzové orientace. Schulhoff se v souladu s všeobecnou tendencí od poloviny 20. let od dada odklonil, ale u jazzu nadále zůstal. Autorka upozorňuje, že v této kapitole nebude jednotlivé skladby pojednávat separátně a chronologicky, jako tomu bylo v předchozích kapitolách, nýbrž systematicky na základě určitých společných znaků. Až na Rag music for piano forte (1922), jejíž 4 části přešly vzápětí beze změny do osmidílné Partity, jsou takto společně pojednány následující skladby: Partita (1922), Cinq études de jazz (1926), Esquisses de jazz (1927), Hot music (1928) a Suite dansante en jazz pour piano (1931). Čili celkem 5 skladeb. Autorka konstatuje, že základní invariabilní prvky Schulhoffova „jazzového slovníku“ zde zůstávají zachovány, dále se prohlubuje zejména práce s rytmem, kterému se také autorka ve svých analýzách věnuje především. Další významný aspekt je tango, jež bylo odjakživa v Evropě počítáno k jazzu, ač k němu geneticky nepatří. Chválím, že se nad tím autorka zamyslela a že problematice tanga v jazzově orientovaných skladbách věnovala zvláštní subkapitolu (5.1.3. Die Tangos, s. 203–209).

Při posuzování podkapitoly 5.1.4. Schulhoffs Klavierwerke im Vergleich zu Ravel und Hindemith (s. 209–214) se ovšem musím znovu připomenout snad s jedinou výtkou na adresu této se vši poctivostí a velkou erudicí vypracované monografie: Škoda, že autorka nerozšířila komparaci ještě o srovnatelný bohemikální okruh (Ježek, E. F. Burian, M. Ponc).

Schulhoff s českou hudební kulturou aktivně komunikoval, nejvíce patrně s Ježkem. V letech 1933–35 byl klavíristou Ježkova orchestru Osvobozeného divadla, s řadou dalších českých jazzmanů aktivně spolupracoval (Letfus, Kaláb, Nováček). Je pravda, že to bylo v drtivě většině případů mimo okruh „Kunst-Jazz“, je však nepravděpodobné, že by vůbec nereflektoval tento typ tvorby např. právě u Ježka nebo E. F. Buriana. I kdyby tomu tak přesto bylo, je zde takřka jistý reciproční moment – vliv Schulhoffův na Ježka, Buriana atd. Tento pro českou hudební kulturu významný aspekt zůstal v recenzovaném spise nedotčen.

Samostatná podkapitola (5.2., s. 214–224) je věnována nejzávažnějšímu Schulhoffovu komornímu dílu jazzově orientace, *Hot-Sonate für Altsaxophon und Klavier*, což je vlastně první a současně poslední Schulhoffova jazzově inspirovaná skladba „velké formy“, která nevychází pouze z tanečních idiomů jako všechny předchozí skladby.

V 6. KAPITOLE: **Extatischer Tanz auf der Bühne – Das Ballettmysterium Ogelala**, 1922 (s. 227–251) se autorčin výklad dostává sice mimo přímou jazzovou linii, nicméně je zde přítomen velmi pregnantní živel rytmický a navíc v rámci „extatického tance“, což jsou samozřejmě věci vlastní i jazzu a tudíž ani v pojednání o baletu Ogelala nejde o anakolut.

Autorka navíc připoutá pevněji problém Ogelaly ke klíčovému problému své knihy poukazem na přímé vazby vedoucí od Ogelaly ke Suitě pro komorní orchestr, v níž je vliv jazzu evidentní (viz kapitola 4.5.3.). Stejná metoda přivádí do zorného pole

autorčiných úvah i Schulhoffovu I. Symfonii (7. KAPITOLA: **Musik ohne Pathos – Die Erste Symphonie** 1925, s. 253–277). Autorka v I. Symfonii vidí bezprostřední návaznost na Ogelalu právě po rytmické stránce. Kontakt symfonie s jazzem však není pouze takto zprostředkovaný: autorka konstatuje bezprostřední přítomnost jazzových prvků v tomto díle, které takto představuje další Schulhoffův krok směrem ke „Kunstjazz“. Neopomine přitom ani plodné inspirace českou a slovanskou taneční rytmikou, která I. Symfonii (což konstatuje už Bek s odvoláním na vlastní výroky skladatelovy) rovněž ovlivnila.

Poměrně rozsáhlá 8. KAPITOLA: **Zur Funktion des Jazz in der musikalischen Dramaturgie – die Oper *Flammen*, 1923–32** (s. 279–351) je věnována Schulhoffově jediné opeře. Zde autorka shledává vliv jazzových idiomů především v rovině hudební dramaturgie. Po zhodnocení historie vzniku a kritických ohlasů zahajuje autorka analytickou sondu do díla v podkapitole 8.3. pojednáním o stylu opery, v němž shledává řadu výrazných jazzových prvků v různých kompozičních vrstvách díla. Další aspekt základní problematiky spisu je exponován v 9. KAPITOLE: **Jazz als politisches Symbol – Das Oratorium *H. M. S. Royal Oak*, 1930** (s. 353–400). Autorka konstatuje s oporou v celé řadě Schulhoffových výroků (zvl. v korespondenci), že Schulhoffův vztah k jazzu byl vlastně dosti kontroverzní: čistý původní jazz Schulhoff příliš neoceňoval, považoval ho za méněcenný hudební projev. Teprve jeho povznesením na Kunst-Jazz dostává jazz tu pravou,

osobitou a hodnotově vysokou úroveň. Toto jeho přesvědčení sílilo zejména po ukončení jeho dadaistické fáze, kdy skoncoval s provokací a stal se z něj „seriózní umělec“ dbalý tradic Abendlandsmusik. To považuji za další pozoruhodný přínos recenzované publikace. A konečně v závěrečné 10. KAPITOLE: **Abschied vom „Kunst-Jazz“ – Die Zweite Symphonie, 1932** (s. 401–411) je poměrně stručné pojednání o Schulhoffově posledním jazzem ovlivněném díle – Symfonii č. 2, která zahajuje Schulhoffovu poslední tvůrčí dekádu, znamenající jeho rozchod s avantgardou – a tudíž i s jazzem – a příklon „socialistickému realismu“. Autorka hned v úvodu opět logicky navazuje na předchozí kapitolu o oratoriu H. M. S. Royal Oak a konstatuje, že toto oratorium už zdaleka neznamenal jen „protiměšťáckou provokací“, nýbrž je to jasné předznamenání Schulhoffovy nové, socialistické (marxistické) názorové orientace. Jazz je v oratoriu využit cíleně pro potřeby politické výpovědi, ale už v navazujícím díle velké formy, kantátě *Das Manifest* (1932) skladatel na jazz zcela rezignuje, zjednodušuje hudební prostředky ve směru zdůraznění a srozumitelnosti slova. Schulhoff, od konce 1. světové války levicový radikál, se teprve od přelomu 20. a 30. let začal silněji zaobírat marxistickou literaturou a prvním uměleckým důsledkem této konverze je právě kantáta *Das Manifest*.

Poslední skladby, v nichž Schulhoff kontaktoval jazz, jsou *Suite dansante en jazz pour piano* (viz kapitola 5 – vz. 1931) a 3. věta II. *Symfonie – Scherzo alla Jazz*. Autorka pro úplnost uvádí ještě krátký úsek ve stylu Slow-foxu v *Koncertu pro smyčcové*

kvarteto a dechový orchestr z roku 1930. Tento případ ale autorka ve své knížce dále nepojednává. Schulhoff sice i během 30. let psal další skladby v jazzovém stylu, ty ale už nepatří do linie Kunst Jazz, nýbrž jsou to vysloveně komerční populární a taneční kusy. Jeho jasná distance od komerčního jazzu je patrná z užívání pseudonymů pro tuto tvorbu, již se nicméně musel živit. Ze stejných pohnutek nejspíš vyrostl i jeho plán založit v Praze jazzovou školu zaměřenou právě na komerční hudební oblast, která by hudebníky takto orientované co možná nejlépe profesionálně vzdělávala v oborech jazzová improvizace, aranžování, práce před rozhlasovým mikrofonem atd. Z plánu však nakonec sešlo.

EPILOG knížky (s. 413–418) přináší závěrečné shrnutí úvah o jazzu v Evropě od počátku 20. let, konkrétně pak u Schulhoffa. Schulhoff záhy poznal a pochopil velkou, přímo brisantní, provokující emocionální sílu jazzu a zpočátku ji využíval hlavně v tomto smyslu. Později dospěl k serióznější formě „Kunst-Jazz“. Jazz se tedy u Schulhoffa od počáteční fáze v průběhu 20. let vyvinul z „buřičské uličnice“ (aufmüpfigen Göre) v „dobře vychovanou Lady“ (wohlerzogenen Lady). Tento vypjatý proces postupné metamorfózy dokládány na jeho konkrétních projevech v jednotlivých fázích byl hlavním cílem této knížky. Pro Schulhoffa se ona Lady Jazz chová, konstatuje autorka, ku konci možná příliš krotce, takže se Schulhoff nakonec cítil svou Lady znechucen a zamířil opět do jiné hudební oblasti. Tady je třeba podotknout, že jeho konverze k socialistickému realismu měla více příčin i mimo oblast umění. Změna politického klimatu v Evropě

po nástupu nacismu v Německu a Schulhoffova cesta do Moskvy v roce 1933 na 1. Mezinárodní olympiádu dělnických divadel zde jistě sehrály významnou roli.

Dospívám k závěrečnému shrnutí své recenze, v němž chci v první řadě znovu vyzdvihnout především klady schulhoffovské monografie Miriam Weiss: knížka je výsledkem poctivého badatelského úsilí, trpělivě exploatace velkého objemu pramenů i literatury. Autorka si vytvořila velmi solidní poznatkovou základnu, s níž pak ve své knížce metodicky bezchybně a s podporou evidentní vědecké invence, schopnosti problémy hledat, nalézat i řešit, vede svého čtenáře logicky a přesvědčivě za vytčeným cílem. Monografie Miriam Weiss dobře doplňuje základní monografii Bekovu v klíčové konstantě Schulhoffovy osobnosti a díla, v jazzu. Z pozice české hudební kultury a české muzikologie shledávám jedině dílčí manko posuzovaného spisu v malém zohlednění bohemikálních aspektů. Autorka z pochopitelných důvodů nevěnovala česky psaným

pramenům a literatuře takovou pozornost jako pramenům psaným německy. Tím jí nutně unikly některé aspekty, které český čtenář obeznámený se schulhoffovskou problematikou (a obecně s problematikou české hudby dotyčného období) nemůže nezaregistrovat. Schulhoff, český Němec, byl s českým prostředím dosti výrazně spjat, sám se k české hudební kultuře aktivně několikrát přihlásil. Je-li jednou z hlavních problémových linií monografie Miriam Weiss Schulhoffova cílevědomá cesta ke Kunst-Jazz, přímo se vnučuje analogický ke srovnání indikovaný problém u několika Schulhoffových českých vrstevníků, zejména Jaroslava Ježka a E. F. Buriana. Burianovo monografické pojednání o jazzu (1928) by rovněž mělo být zohledněno v úvodních partiích recenzované knížky, zaměřených na obecnou situaci recepce jazzu v poválečné Evropě. Dotyčný titul se ovšem neobjevuje ani v bibliografii. Budiž tato dílčí námitka autorce výzvou k eventuálnímu doplnění jejího jinak znamenitého spisu.

Ohlednutí za pěti lety festivalu japonské a soudobé hudby v České republice



Marek Matvija

Prague Shakuhachi Festival je akcí sdružující koncerty, lekce hry na japonské hudební nástroje, muzikologickou konferenci a v posledních letech také filmové projekce a audiovizuální instalace. Letos na konci srpna to bylo podruhé, co festival podpořila Hudební a taneční fakulta AMU, která mu nabídla své prostory. V tomto článku bych rád nastínil historii festivalu a některé myšlenky, které jej pomáhají vytvářet.

Flétna shakuhachi byla jedním z prvních nástrojů, které se začaly šířit mimo Japonsko. Vzrůstající zájem o tento nástroj na konci šedesátých let podpořili skladatelé Toru Takemitsu, John Cage a Henry Cowell. V tu dobu se západní intelektuálové zajímali o japonský zen a neunikla jim ani duchovní hudba flétny shakuhachi s ním spojená. Někteří se dokonce rozhodli tuto hudbu v Japonsku studovat a stát se mistry tohoto nástroje. V současnosti najdeme špičkové interprety napříč Evropou, Severní Amerikou a Austrálií. Flétna shakuhachi možná stojí před možností stát se globálním hudebním nástrojem.

V roce 2007 jsme se společně s Vlastislavem Matouškem, skladatelem a předním českým etnomuzikologem, a Christopherem Yohmei Blasdelem, hráčem na flétnu shakuhachi žijícím v Tokiu, rozhodli vytvořit festival, který by do Prahy každý rok přiváděl

výjimečné interprety japonské hudby a nabízel místním umělcům možnost s nimi spolupracovat na mezioborových projektech. Cílem festivalu je seznámit místní publikum s japonskou a experimentální hudbou a zároveň včlenit shakuhachi do kontextu české umělecké scény. Rozšíření a změnu současného hudebního diskurzu chápeme jako možnost, jak nabídnout lidem nové perspektivy a horizonty nejen v hudbě, ale i v dalších oblastech společenského života. Hudba pro nás znamená způsob chápání světa. Osobně se občas setkávám s názory, že hudba musí mít rytmus, musí mít melodii, musí být taková a maková. Nemusí. Japonská hudba je toho krásným příkladem; v podání špičkových interpretů je dechberoucí. Pracuje s jinou metodou zápisu i s jinou estetikou, přesto oslovuje. Myslím, že vzhledem ke stavu současné společnosti, jsou nové perspektivy skutečně vítané.

Pět večerů Prague Shakuhachi Festivalu je rozděleno žánrově na elektroakustickou hudbu, soudobou vážnou hudbu, japonskou duchovní hudbu a jeden hlavní koncert, kde nejlepší interprety hrají soudobé a tradiční japonské skladby. Festival poté každoročně končí koncertem účastníků kurzů hry na japonské nástroje, v jehož rámci se studenti věnují tradiční i soudobé hudbě, kterou nastudovali pod vedením svých učitelů.

Kromě špičkových interpretů hry na japonské nástroje se v minulých letech na festivalu podíleli například držitel Emersonovy ceny James Ragan, sound-artist Slávek Kwi, laureát ceny Jindřicha Chalupického Radim Labuda a mnozí další umělci z rozmanitých oborů. Student FAMU Stanislav Abraham s Christopherem Yohmei Blasdelem již několik let rozvíjejí společný elektroakustický projekt. Několikaletá účastnice festivalových kurzů hry na koto Anna Fliegerová úspěšně vystupuje s orchestrem Berg.

Přes sílící zájem ve světě je shakuhachi a japonská hudba vůbec v České republice poměrně neznámým pojmem. V prvních letech festivalu jsme se potýkali s velmi malou návštěvností. Nechtěli jsme akci pro rodiny s dětmi, kde se mezi samuraji a kaligrafií mihne hráč na koto a publikum dále pokračuje k dalším exponátům kabinetu kuriozit. Od počátku jsme připravovali akci, která bude přitahovat především intelektuální elitu a uměleckou komunitu. Akci, která nepřistoupí na kompromis mezi kvalitou a planou líbivostí.

Tato situace nás vedla k úpravě prezentační strategie festivalu. Částečně jsme ustoupili od snahy v propagačních materiálech vysvětlovat, co vlastně návštěvníci uslyší a místo toho jsme akcentovali prvek neznáma. V posledních dvou letech dokonce nesl festival přívzviska „Hudba, kterou jste neslyšeli“ (2010) a „Víc než ticho“ (2011). Zaměřili jsme se tedy na diváka, který je ochoten poznávat nové věci. V posledním roce na festival zavítalo přibližně šest set návštěvníků.

Rok 2010 byl pro náš festival přelomový, stal se tehdy za podpory European Shakuhachi Society oficiální evropskou akcí. Na lekcce vedené mistry z Japonska, Evropy,

Austrálie a Spojených států dorazili účastníci z šestnácti zemí včetně Japonska. V rámci konference vystoupil jeden z největších odborníků na japonskou hudbu prof. Shimura Satoshi z univerzity v Osace; na festivalových projekcích jsme uvedli dva japonské filmy a selekci krátkých filmů z tokijské Kunitachi College. Celkově festival získal velice dobré ohlasy z mezinárodní odborné komunity zabývající se japonskou hudbou. Díky tomu se nám podařilo do Prahy letos přivést dokonce vedoucího hráče Chikuho Ryu, jedné z nejdůležitějších škol duchovní hudby flétny shakuhachi, pana Sakaie Shodo, který dorazil v doprovodu dalších dvou shakuhachistů a virtuózní hráčky na koto paní Minako Kuroyanagi. Letos se na festivalu vůbec poprvé uskutečnily dvě světové premiéry skladeb soudobé hudby. Poprvé se na festivalu objevila improvizovaná hudba v podání amerických hudebníků Steva Cohna, George Cremaschiho a Liz Albee a sound-artová performance Slávka Kwi. Tentokrát navštívili festivalové kurzy účastníci z dvanácti zemí a vyučovali zde další výjimeční hráči téměř z celého světa. Festival provázely také audiovizuální instalace mladých českých umělců. Dovolím si tvrdit, že se nám podařilo udržet momentum, které nám dodal rok 2010.

V budoucnu bychom chtěli na festivalových kurzech přivítat více českých hudebníků, získat větší podporu ze soukromého sektoru a nadále profilovat festival jako prestižní akci, která si zaslouží širší pozornost nejen v České republice.

Doufám, že se ve dnech 24.–28. srpna 2012 v Praze otevrou další (nejen) hudební horizonty.



Ivo Medek

Tak zněl podtitul 7. mezinárodní konference *MUSICA NOVA 2011*, kterou pořádala ve dnech od 3. do 5. listopadu Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně.

Široké pojetí tématu – dá-li se v tak úzkém segmentu, kterým soudobá vážná hudba v kontextu „veškerenstva“ současné hudby je, o nějaké širokosti vůbec mluvit – přivedlo na konferenci celou řadu pozoruhodných osobností, a to jak teoretiků, tak i „praktikujících“ skladatelů a performerů. Celkem zaznělo přes třicet prezentací účastníků z Německa, Rakouska, Ruska, Portugalska, Slovenska, Polska, Chorvatska, Lotyšska a České republiky. Nejvíce přednášejících přijelo z Rakouska (6), Polska (4) a Německa (3), zemí s tradičně silnou nejen soudobou hudbou jako takovou, ale i jejím teoretickým uchopením. První konferenční odpoledne bylo pak věnováno příspěvkům studentů – doktorandů.

Konference byla naplánována do dnů, v nichž paralelně probíhaly některé koncerty 14. ročníku mezinárodního hudebního festivalu „Setkávání nové hudby Plus“, což umožnilo každý den završit poslech a diskuse k teoretickému bádání poslechem živé soudobé hudby. Jelikož se po značném úsilí nakonec podařilo, aby všichni koncertující umělci byli zároveň i skladatelé, a navíc aby

měli své příspěvky i na konferenci, došlo k zajímavým prolutím mezi rovinou kompoziční (a interpretační) praxe a její teoretickou reflexí samotnými autory. Takto se prezentoval např. německý skladatel, perkusionista a výtvarník Jeff Beer a známí polští skladatelé a performeré Krzysztof Knittel, profesor varšavské akademie a Marek Choloniewski, světová osobnost zejména na poli multimedialní tvorby a profesor na akademii v Krakově. Dále pak Marko Ciciliani, renomovaný autor elektroakustické hudby, působící na Universität für Musik und Darstellende Kunst v rakouském Grazu nebo český skladatel a teoretik Vít Zouhar. Z dalších skladatelů, kteří se na konferenci představili, je nutno jmenovat Dimitrise Andrikopoulou, který vede skladatelskou katedru na Escola Superior de Musica v Portu, významného rakouského autora Lukase Haleböcka nebo berlínskou performerku Anette Krebs.

Druhý pól – reprezentovaný teoretiky – zastupovali např. Konstantin Zenkin, prorektor Čajkovského konzervatoře, profesorky Anna Nowak a Violeta Przech z akademie v Bydgoszci, známá rakouská teoretička Sussane Kogler ze salzburského Mozarteu a řada dalších.

Rovněž spektrum příspěvků bylo velmi široké – od prezentací počítačových software podporujících kompoziční proces

(např. Johannes Kretz nebo Dimitris Andrikopoulos), přes užití světelných technologií (Ciciliani), digitálního audio processingu (Lubor Přikryl) nebo GPS (Choloniewski) až k přece jen tradičněji pojatým – leč neméně zajímavým – sondám do tvorby jiných skladatelů (Zenkin – Stockhausen, Haselböck – Grisey, Ilona Budeniece – Vasks, Kogler – Pauset, Klaus Lippe – Ferneyhough) nebo skupinám a trendům (Nowak, Christian Heindl). O představování vlastních skladatelských přístupů jsme se již zmínili. Je

nepochybné, že sborník, který vyjde v příštím roce, bude mimořádně zajímavý.

MUSICA NOVA 2011 jednoznačně prokázala užitečnost setkávání, výměny názorů a diskusí mezi skladateli a teoretiky. Brněnská konference se letos navíc přičlenila ke konferencím, které se – rovněž se zaměřením na soudobou hudbu – konají každoročně v polské Bydgoszci a slovenské Banské Štiavnici pod patronací tamních akademií a nastartovala se tak spolupráce, kterou všechny tři destinace hodlají dále rozšiřovat.



Jaroslav Šťastný

Když někdy v roce 2000 prosákla na veřejnost zvěst, že český, v USA usazený skladatel Petr Kotík hodlá v Ostravě zřídít mezinárodní skladatelské kurzy a k nim připojit velký festival soudobé hudby, jevil se to každému soudnému člověku, který jen trochu zná poměry v domácím hudebním rybníčku, jako čirá utopie, ne-li jako holé šílenství. Nicméně Ostravské dny – třítydenní událost zahrnující „Institut“ (tedy přednášky, workshopy, prezentace, zkoušky a setkávání mladých hudebníků s lektory i mezi sebou) a korunovaná v závěrečném týdnu velkoryse koncipovaným festivalem se v roce 2001 přece jen uskutečnila. Dalo se tehdy mluvit o zázraku, neboť taková akce tu neměla obdoby ani v té nejširší historické perspektivě. Mezi lektory byly legendy jako Christian Wolff, Alvin Lucier a Phill Niblock, z Francie přijel významný muzikolog a skladatel Jean-Yves Bosseur, objevila se tu Maria de Alvear, přijel japonský skladatel Somei Satoh, americký barytonista Thomas Buckner, Arditti Quartet.

Specialitou Ostravských dnů (zejména lákavou pro mladé autory) je použití velkého orchestru (Janáčkova filharmonie Ostrava) a spolupráce dirigentů (založená již úspěšným provedením Stockhausenových Gruppen na Pražském jaru 1999 a Varšavské jeseni 2000) – tehdy to byli Petr

Kotík, Christian Arming a Zsolt Nagy. Při prvním ročníku Ostravských dnů zazněly – kromě množství studentských kompozic a děl velikánů 20. století (John Cage, Morton Feldman, Leoš Janáček, György Kurtág) i skladby pro tři orchestry od Justina Yanga (Suite for Orchestra and Three Conductors), Martina Smolky (Observing Clouds), Alvina Luciera (Diamonds), Christiana Wolfa (Ordinary Matter) a Earle Browna (Modules I, II, III). Arditti Quartet uchvátil provedením Nonova kvartetu *Fragments – Stille*. An Diotima a mimořádným vzhledem do Janáčkova I. smyčcového kvartetu.

Petru Kotíkovi se podařilo v Ostravě najít spřízněnou duši v Renátě Spisarové, která sestavila a vede výkonný a skvěle sehraný organizační tým. Od samého počátku jsou Ostravské dny pojímány jako akce širšího kulturního rozsahu a zahrnují také výstavy, zvukové instalace a multimediální performance. Ač se to zdálo skeptikům nepravděpodobné, Ostravské dny, ustavené jako bienále, a Ostravské centrum nové hudby (OCNH), které je pořádá, našly v Ostravě materiální i personální zázemí, podporu ze strany města, domácí i zahraniční sponzory a v roce 2011 oslavily již desátý rok svého trvání.

Samotný výčet účastníků a všech světových i českých premiér už by vydal na

samostatnou publikaci; ostatně OCNH vydává kromě obsáhlého programového magazínu také Ostrava Days Report obsahující záznamy přednášek a další informace. Ostravské dny získaly mezinárodní reputaci, o účast je větší zájem než jaký je možno uspokojit. O to více zaráží vždy až nepoměrně nízká účast českých studentů – taková příležitost poznat spoustu nové hudby i jejich tvůrců se zde přece jen tak nenaskytne!

V pořadí 6. Ostravské dny přinesly opět velmi širokou nabídku: lektory byli Charles Ames, Carola Bauckholt, Petr Kotík, Bernhard Lang, Gordon Monahan, Phill Niblock, Larry Polansky, Rolf Riehm, Kurt Schwertsik a Martin Smolka, dirigentský tým tvořili (kromě nepostradatelného Petra Kotíka), Johannes Kalitzke, Ondřej Vrabc a Barbara Kler, improvizáční workshop vedli Thomas Buckner a John Tilbury. Byli zde staří známí: s Ostravskými dny stabilně spolupracující smíšený sbor Canticum pod vedením Jurije Galatěnka, mezinárodní komorní orchestr Ostravská banda, pianisté Joseph Kubera a Daan Vandewalle, houslistka Hana Kotková...

Mezi vrcholné události patřilo rozhodně provedení Tria Mortona Feldmana, kterým debutovalo nově založené ONCE Trio (Conrad Harris – housle, Arne Deforce – violoncello, Daan Vandewalle – klavír), ale znamenitých provedení zde bylo víc: nutno vyzdvihnout zejména Jack Quartet z New Yorku se skladbami Iannis Xenakise, Elliotta Sharpa a Horatia Radulescu, i pozoruhodný Smyčcový kvartet č. 6 Lejarena Hillera v zaníceném podání OBSQ.

Není možno zde připomenout všechny koncerty, ansámby a sólisty; nechyběl ani

(při minulém ročníku ustavený) Minimaraton elektronické hudby, výstavy (tentokrát fotografie Martina Popeláře zachycující atmosféru na Ostravských dnech 2007 a 2009 a také výstava grafických partitur a parafrází, kterou z děl severomoravských výtvarníků připravil Jiří Valoch), proběhla zde intermedialní akce výtvarníka Pavla Korbičky a skladatelky Lucie Vítkové, po celou dobu byla v provozu zvuková instalace Gordona Monahana A Piano Listening to Itself – A Chopin Chord, která zněla v areálu bývalého uhelného dolu Michal.

Ke svému desátému výročí připravily Ostravské dny také koncert z orchestrálních skladeb svých bývalých studentů.

Za dobu své existence Ostravské dny prokázaly životaschopnost a přitažlivost, je to akce na české poměry stále výjimečná. Ostravské dny jsou především kypícím kotlem, kde se po tři týdny střetávají různé osobnosti, názory a zájmy, jejich atmosféra je nabitá vysokou energií, setkávání účastníků přináší inspirující rozhovory, přítomnost na zkouškách a koncertech poskytuje studentům bohaté zkušenosti, jaké se jinde jen těžko sbírají.

Desetiletí Ostravských dnů je také příležitostí k zamyšlení: jaké bude další směřování? Dramaturgie preferující kvantitu (vždy obrovské množství premiér a provedení, dva či tři koncerty denně) může oslovit širší a různorodé publikum, pro stálé účastníky však znamená, že zážitky jsou neustále přemazávány dalšími, že není dost času na jejich reflexi a vstřebání. Naopak „veřejných čtení“ studentských skladeb, kdy se jimi zabývají zkušení interpreti a mají k nim cenné připomínky, by mohlo být více.

Výběr pozvaných lektorů vychází především z osobní zkušenosti Petra Kotíka, kterému bylo dáno už od samého začátku se pohybovat mezi skladatelskou elitou: vždyť se soudobou hudbou se seznamoval prostřednictvím Luigiho Nona, znal se s Boulezem i Stockhausenem, jako dvaadvacetiletý vystupoval s Johnem Cagem a Davidem Tudorem. Je velmi záslužné, že díky jeho přičinění se naše publikum seznamuje se skladateli Cageova okruhu (Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff),

že do Ostravy přijíždějí američtí skladatelé jako Alvin Lucier či Phill Niblock. Věřím, že v budoucnu by mohli být přizváni i lektoři z dalších, zatím neoslovených center soudobé hudby.

Každopádně jsou Ostravské dny každé dva roky jediným velikým záběrem jak pro posluchače, tak pro organizátory i zúčastněné hudebníky. Prožít je – nejlépe celé – znamená nastřádat mnoho zážitků, které pak ještě dlouho dozrávají a dožadují se zpracování.

Rafinovaný labyrint (Hudba Pierra Bouleze)



Iva Oplištilová

Legenda Pierre Boulez. I tak by mohl znít podtitul tří denní akce, která proběhla na přelomu září a října 2011 (30. 9. – 2. 10.) v londýnském Southbank Center. Na organizaci se podílela Royal Academy of Music, proto také byla pravděpodobně kromě koncertů zařazena jednodenní konference o díle tohoto skladatele. Proběhla ve dvou blocích, které byly ještě velmi příjemně členěny „coffee breaks“ (kde ovšem převládala tradiční čaj se sušenkami). Nádherný výhled na prosluněné nábřeží Temže, prostor a klid.

V dopoledním bloku vystoupili místní muzikologové:

Roderick Chadwick, člen pořadající akademie, se specializuje na Oliviera Messiaena. Hrál celé jeho klavírní dílo a věnuje se studiu díla Messiaena a jeho žáků i nadále. Svou přednášku nazval *Les Mains de Pierre: Boulez, Messiaen a Ernst*. Snažil se přiblížit vliv Bouleze – coby nejprogressivnějšího studenta – na Messiaena v době, kdy komponoval skladbu *Le Merle de roche*, která se později stala součástí *Katalogu ptáků*. Chadwick nastínil tehdejší pracovní vztahy těchto dvou skladatelů, ale hlavně také kontext doby – prosazující se fantastično a surrealismus. Vše dokreslil původními nahrávkami z koncertů Domaine Musicale.

Jako další vystoupil člen University of

Aberdeen, **Edward Campbell**. Je autorem knihy *Boulez, Music and Philosophy*, která vyšla před rokem v Cambridge University Press. Ve své přednášce se zabýval korespondencí Bouleze a Suvčinského. Pierre Suvčinskij, původem z Ukrajiny, patřil mezi významné osobnosti ruského exilu v Paříži – politický aktivista, mecenáš, filozof a hudební publicista. Od roku 1946 až do počátku 60. let byl jedním z Boulezových nejbližších přátel. Jejich korespondence, více než stovka dopisů (část je uložena v Národní knihovně v Paříži a část v Sacherově nadaci v Basileji), vypovídá o důvěře, se kterou se Boulez Suvčinskému svěřoval. Sdílel s ním nejen své názory, ale dával mu k posouzení i dopisy určené jiným, své polemiky, informoval ho o významných provedeních svých děl a o skandálech s tím spojených. Campbell tak zprostředkovaně předešel přítomným některé Boulezovy postoje k dílům dalších skladatelů a výměny názorů mezi Boulezem a Ansermem, Barraudem a Malrauxem. Zprávou o korespondenci vykreslil velice plastický portrét skladatele v daném období.

Příspěvek dalšího člena pořadající akademie, **Roberta Sholla**, nesl titul *Boulez zůstává: Boulez, Messiaen a Svěcení jara*. Sholl je, mimo jiné, editorem sborníku statí o Olivieru Messiaenovi, který vyšel

v Cambridge University Press v roce 2008. Tématem jeho přednášky bylo srovnání dvou rozborů *Svěcení jara* – Boulezova z roku 1951 a Messiaenova z roku 1955. Boulez psal svou analýzu osm let po studiu této skladby u Messiaena. Nepostupuje v ní lineárně stránku po stránce, ale řezem – od jednoduché fráze a její stavby po polystrukturu jejich vrstvení v provedení. Sholl upozornil na posun Boulezova hodnocení metody vrstvení: v roce 1948 ještě Messiaenovi vytýkal, že nekomponuje, ale jen klade materiál „vedle sebe“. Vliv učitele na žáka byl tedy pravděpodobně silnější, než se traduje. Druhá část přednášky byla zaměřena na zcela konkrétní moment rytmického tématu na „augurském akordu“ v úvodu *Jarních věšteb*. Srovnání obou analýz tohoto místa bylo pro Sholla odrazovým můstkem k úvahám nad Boulezovým rozvíjením původních Messiaenových kompozičních technik rytmických *personages* a iracionálních rytmických hodnot. Svě postřehy doložil ukázkami z *Klavírní sonáty č. 2*, kterou Boulez napsal v době svých studií u Messiaena.

Jako poslední v dopoledním bloku vystoupil v roli hlavního přednášejícího šestasedmdesátiletý **Arnold Whittall** (emeritní profesor na King's College London). Patří mezi nejuznávanější muzikology v Británii, jeho knihy o serialismu a kompozičních postupech dvacátého století jsou v anglicky mluvících zemích považovány za základní učební texty. Možná právě proto byla jeho přednáška nejméně konkrétní – všichni přítomní jeho podrobné texty a ostrost jeho pohledu znají. Pro účastníka zvnějšíku ale šlo o nejméně zajímavý příspěvek, prostý souhrn známých fakt pod názvem

Pierre Boulez – jak se dělá hudební historie. Whittallovo vystoupení bylo odměněno dlouhým potleskem, na který jsem si vzpomněla o několik hodin později při rozhovoru Bouleze s Aimardem na pódiu těsně před koncertem skladeb s elektronikou. Potlesk vyjadřoval především úctu přítomných, v podstatě nezávislou na momentálním výkonu nebo sdělení.

Po obědě následovaly příspěvky kolegů ze zahraničí. **Erling E. Gulbrandsen** z University v Oslu přednesl text nazvaný *Nový pohled na boulezovský serialismus*. Je na místě zmínit, že tématem Gulbrandsenovy dizertace byla Boulezova skladba *Plí selon plí*, že se věnuje hudebnímu modernismu, ale je také zapáleným přívržencem wagnerovské opery a zabývá se i tématem hudby a textu v širším kontextu. Podle mého názoru byla jeho přednáška na londýnské konferenci nejkvalitnější. Bezpochyby vášnivý vědec zaujal a přednášel plně soustředěnému publiku. V podstatě bořil tradiční obraz Bouleze jako čistě racionálního skladatele – serialismus je podle něj pro Bouleze, aspoň od konce 50. let¹, pouze prostředek k získání suroviny, s níž pak dále pracuje již i na základě iracionálních a osobních estetických rozhodnutí. Teze byly ilustrovány ukázkami ze skic k *Improvisation II* (1957) a z pozdějších úprav *Improvisation III* (1982–3). Podle Gulbrandsena se zde projevuje poetika Stéphana Mallarmého. Daný pohled také usnadňuje přijetí stále výraznějšího Boulezova tónu k takovým skladatelům, jako je Berg, Wagner a Mahler, jejichž

¹ souvislost s návštěvou Cage a Tudora??? blíží se moment, kdy i evropští historici přiznají význam jejich turné po Evropě?

dílu se velice intenzivně věnoval v průběhu let sedmdesátých a osmdesátých.

Po něm vystoupil **Robert Fallon** z Carnegie Mellon University. Zcela opačný typ přednášejícího, produkt své kultury: nemám na mysli výrazný americký přízvuk (konečně člověk rozuměl každému slovu!), ale spíš rutinní powerpointovou prezentaci a výklad na efekt. Šlo o profesionální výkon – paradoxně s mnohem menším ohlasem, než jaký měl jeho prostě informující předřečník. Titul přednášky zněl *Boulezovy autoportréty, reflexivnost ve skladbách Incises a Anthèmes*. Již v samém začátku se Fallon vyzemil vůči knihám přítomných kolegů (Campbella a Goldmana) s tím, že navrhuje lepší pohled na Boulezuovu práci s otevřenou formou, než jaký předkládají oni, takový, kterým lze obsáhnout skladatelovy nejrannější i nejnovější skladby. Je jím hledání skladatelova vědomí sebe, svého vlastního tvůrčího postupu. Fallon podepřel svůj názor několika tabulkami a chronologickými seznamy děl, kde prezentoval vystopované slovní a hudebníarážky nebo autocitace. Nejpodrobněji se pak věnoval skladbám uvedeným v názvu příspěvku.

Poněkud agresivněji než Guldbrandsen, ale stejně zapáleně, přednášel poslední řečník, **Jonathan Goldman** z kanadské University of Victoria. I když velmi mladý, s velmi obsáhlým vzděláním: po studiích filozofie a matematiky napsal pod vedením předního hudebního sémantika Jean-Jacquesa Nattieze svoji dizertaci zaměřenou na formu v myšlení a díle Pierra Bouleze. Je autorem předmluvy ke sborníku Boulezových textů, které vyšly v roce 2005 pod titulem *Leçons de musique*, a nyní dokončuje knihu o Boulezovi

pro Cambridge University Press. Svoji přednášku *Boulezův hudební jazyk protikladů nahlížen skrz Mémoires* (...explosante-fixe... Originel, 1985 a Anthèmes 2, 1997) postavil na jednom ze základních východisek strukturalistů: na rozdílu jako nositeli významu znaku. Příklady z Boulezových skladeb z 80. a 90. let ilustroval svůj názor, že forma je u tohoto skladatele generována právě protiklady a kontrasty – na různých úrovních a v nejrůznějších složkách, jako je tempo, textura, puls ap. Goldmanova přednáška byla velmi živá a přesvědčivá, i když si při jejím sledování – po Fallonovi – evropský posluchač znovu silně uvědomil, do jaké míry podléhá akademický život na americkém kontinentu zákonům konkurence a byznysu.

Potřeba šokovat, zvíkat tabu, vyústila až téměř do konfliktu v závěrečné debatě u kulatého stolu, kde se sešli všichni přednášející s klavíristou Pierre-Laurentem Aimardem. Goldman, zřejmě nadšený pedagog, zmínil svou osvědčenou paralelu Artaudových divokých improvizovaných happeningů a Boulezova maximálně organizovaného *Klady bez pána*, jíž se snaží studenty navést na pochopení dvou zcela odlišných projevů jednoho, hysterie. Aimard, ale i Sholl a další, se proti spojování hysterie s Boulezem velice důrazně ohradili a určité napětí trvalo až do konce diskuse. Jej podstatná část probíhala nad tématem člověk a dílo – nakolik lze a především nakolik je na místě, promítat znalost osobnosti skladatele do recepce jeho skladeb. (Nedávno vznikla na stejné téma vášnivá debata i v Praze, na konferenci o monografiích u příležitosti 90. narozenin skladatele Karla Husy). Aimard byl svými anglickými i zámořskými kolegy lehce

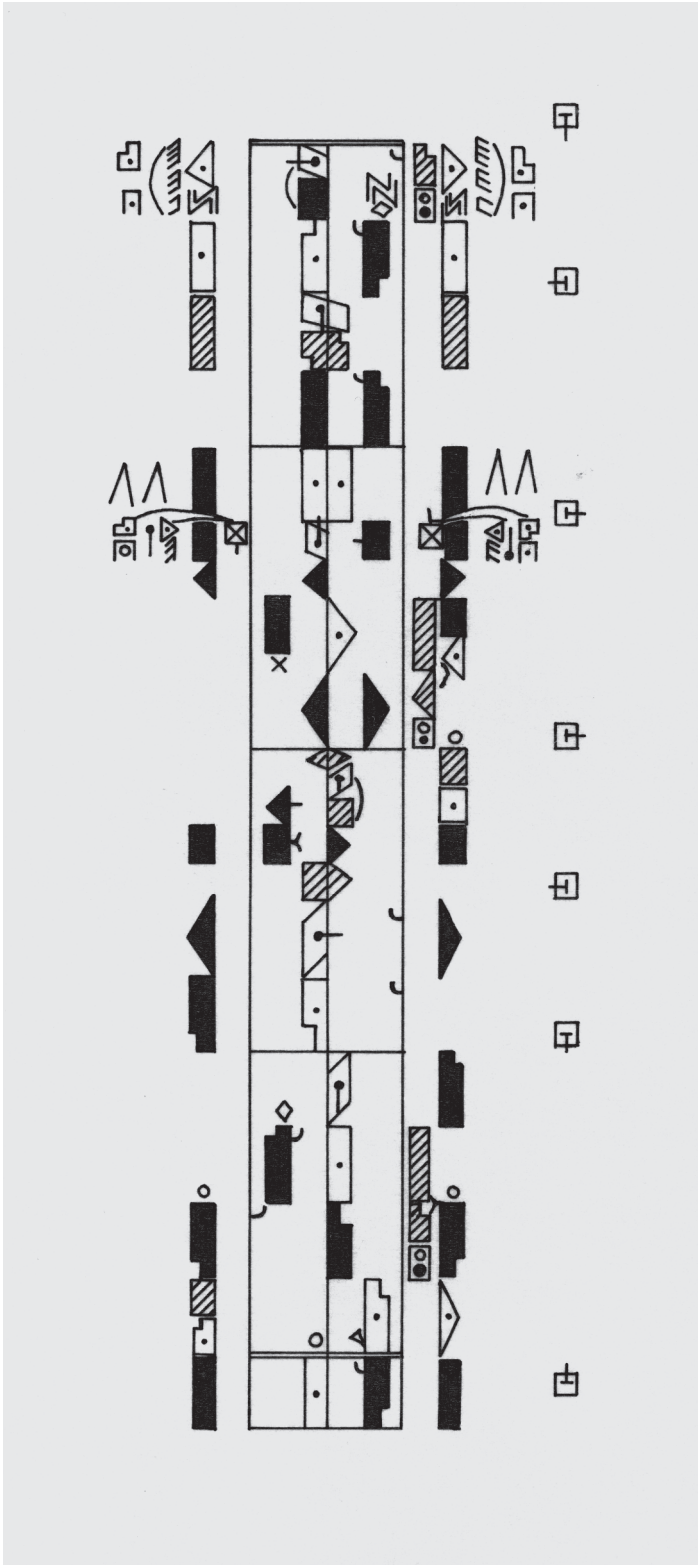
manipulován k tomu, aby potvrdil Bouleze jako představitele národního typu – Francouze hedonika, který se utíká do světa abstraktních vztahů. Zároveň ale během diskuse projevovali všichni teoretici Aimardovi ohromný respekt a jako interpret, který s Boulezem úzce spolupracuje už dlouhá léta, měl vždy poslední slovo. Všechny snahy o schematický pohled na Boulezovu osobnost se mu dařilo korigovat konkrétními příklady ze své zkušenosti. Upozornil také na zvláštní postoj Bouleze dirigenta, kterým se liší od dirigentů-neskladatelů: na zkouškách nejde o nácvik skladby pod jeho vedením, ale o její zkoumání, hledání, kterého se účastní všichni přítomní.

Závěrečná diskuse v podstatě doznívala ještě v rozhovoru Aimarda s Boulezem před začátkem večerního koncertu na scéně Queen Elizabeth Hall, kde pak provedla London Sinfonietta pod taktovkou Pétera Eötvöse Boulezovy skladby s elektronikou (*Anthèmes* a *...explosante-fixe...*). Rozhovor byl překvapivě dlouhý – dvacet minut – spontánní, v atmosféře vřelé vstřícnosti obecnost. Boulez hovořil hodně o své roli dirigenta a o tom, jak ho tato práce ovlivnila jako skladatele. Osobně jsem měla možnost navštívit jen tento koncert a bohužel se nemohu ztotožnit s nadšenou recenzí Marka Berryho (www.seenandheard-international.com/2011/10/04). Přestože byla elektronika připravena i živě obsluhována členy IRCAMu, šlo o jednoduché, až naivní efekty. Celý koncert, interpretačně dokonalý, mě dovedl k zamyšlení nad hranicemi vřelosti a líbivosti, nad tím, jak může nastat rozporná situace, že jako posluchač ocením dokonalé provedení hudby, kterou považuji

za ne příliš povedenou, nad revoltujícím mladým Boulezem, který se rozhodl přetvořit konzervativní instituce zevnitř vlastním působením (a přitom se změnil sám) a nad hybridní, místy podivně nasládlou hudbou, která je možná důsledkem jeho hlubokého studia a provádění Mahlera a Wagnera. A také nad dlouhotrvajícím potleskem obecnost po tomto koncertu.

Londýnská konference byla jen jednou z akcí oslav Boulezova díla. Southbank Ceter spolu s Royal Academy of Music uspořádaly celkem tři večerní koncerty. Kromě již zmíněného sobotního koncertu proběhl předchozí večer koncert Royal Academy of Music Manson Ensemble, kde Susanna Mälkki dirigovala dvě verze *Domaines* a poté *Rituel*, a v neděli vyvrcholení festivalu – skladatel sám dirigoval *Pli selon pli* se sopranistkou Barbarou Hannigan, Ensemble intercontemporain a Lucerne Festival Academy Ensemble. Boulezovi přívrženci ovšem měli možnost poslouchat jeho hudbu i v průběhu celého nedělního odpoledne: Pierre-Laurent Aimard spolu s Tamarou Stefanovich podstoupili maraton – provedli v podstatě celé Boulezovo klavírní dílo, s výjimkou první knihy *Structures* a některých vět ze *Třetí sonáty*. Aimard všechny skladby uváděl krátkými komentáři.

Southbank Centre je nádherné místo na břehu Temže, ohromná budova o mnoha patrech, kde si kdokoli může najít prostředí, které mu vyhovuje, a kde hodiny plynou neuvěřitelným tempem. V kombinaci s anglickou schopností být spolu, a přitom plně respektovat každého jednotlivce, je to pro českého přívržence soudobého umění oáza k nabrání sil před návratem domů.



Kinetogram:
Dorota Gremlicová,
Etuda, 2001