

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

MUSICOLOGICA
OLOMUCENSIA IX

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

**MUSICOLOGICA
OLOMUCENSIA
IX**

IN HONOREM IVAN POLEDŇÁK

Univerzita Palackého v Olomouci
Olomouc 2007

The authors are responsible for the content and the linguistic correctness of the papers.
Die Autoren sind für den Inhalt und die sprachliche Richtigkeit der Arbeiten verantwortlich.

Za obsah prací a jejich jazykovou správnost odpovídají autoři.

1. vydání

© Lenka Křupková (editorka), 2007

ISBN 978-80-244-1716-5

OBSAH

<i>Předmluva (Lenka Křupková)</i>	17
<i>Bibliografie prací Ivana Poledňáka publikovaných od roku 2001</i>	29

IN HONOREM IVAN POLEDŇÁK

Jan VIČAR: <i>Ivan Poledňák jako olomoucká hudební osobnost</i>	37
Miloslav BLAHYNKA: <i>Poznámky k Fukačovu a Poledňákovu chápání hudebního pojmosloví</i>	43
Pavel BLATNÝ: <i>Ten, který inspiroval.</i>	49
Miroslav K. ČERNÝ: <i>Problém sémantické interpretace raných děl Antonína Dvořáka</i>	51
Václav DRÁBEK: <i>Umění a kultura ve světle nové školské reformy.</i>	63
Eugenie DUFKOVÁ: <i>Na okraj.</i>	75
Roman DYKAST: <i>Hudba v Diderotově a D'Alembertově Encyklopedii</i>	87

Nad'a HRČKOVÁ: <i>„Případ Ivan Poledňák“ v kontexte súčasnej slovenskej hudobnej kultúry. Pri príležitosti životného jubilea</i>	99
Helena CHALOUPKOVÁ: <i>Od folkloru k World music: česká scéna</i>	107
Jiří KOPECKÝ: <i>Søren Kierkegaard a smyslová/smyslná bezprostřednost hudby aneb Don Giovanni Wolfganga Amadea Mozarta</i>	121
Lenka KŘUPKOVÁ: <i>Varšava - Darmstadt východu. K reflexi varšavského podzimu v české hudební publicistice 50. a 60. let 20. století</i>	139
Václav KUČERA: <i>Zdravice pro 4 trubky a 4 trombóny „...vivat Ivan Poledňák!..“</i>	147
Milan KUNA: <i>Václav Talich studentem na konzervatoři.</i>	151
Petr MACEK: <i>Populární hudba a české rozhlasové vysílání v letech 1923-1938.</i>	161
Michal MATZNER: <i>Varhanní tvorba Marka Kopelenta.</i>	167
Rudolf PEČMAN: <i>Divertimento, kasace a serenáda v českých zemích osmnáctého století</i>	179
Jiří PILKA: <i>Potřeba osobností.</i>	189
Karel STEINMETZ: <i>Několik poznámek k enharmonickým záměnám v kritickém vydání Janáčkových Hradčanských písniček</i>	193
Miloš ŠTĚDRŮN: <i>Cantilenae diversae pro distractione animi adhibendae descriptae anno 1745 - nova, paregra et paralipomena... (Po dvaceti letech)</i>	201

Vladimír TICHÝ:	
<i>Kam se 7. tónem?</i>	211
Jozef VEREŠ:	
<i>Reflexie a ich aktualizácie: Počiatky vývoja hudobnej kultúry</i>	221
Jan VIČAR:	
<i>Metoda „háku“ aneb jak se také komponuje</i>	231
Jiří VYSLOUŽIL:	
<i>„Balada pro banditu“. Muzikál podle lidové pověsti o loupežníkovi Nikolovi Šuhaji loupežníkovi</i>	241

REVIEW

Alena BUREŠOVÁ:	
<i>Ivan Poledňák: Vášně rozumu. Skladatel Jan Klusák - člověk, osobnost, tvůrce. Univerzita Palackého, Olomouc 2004</i>	249

DOCUMENTA

<i>Seznam diplomových a bakalářských prací obhájených na Katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letech 1993-2006</i>	255
<i>Seznam disertačních prací obhájených na Katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letech 1996-2007</i>	265
<i>Autoři</i>	267

CONTENTS

<i>Preface</i> (Lenka Křupková)	21
<i>Bibliography of works by Ivana Poledňák published since 2001</i>	29

IN HONOREM IVAN POLEDŇÁK

Jan VIČAR: <i>Ivan Poledňák - a Prominent Personality of Music in Olomouc</i>	37
Miloslav BLAHYNKA: <i>Notes to the Understanding of the Musicological Terminology</i> <i>by Fukač and Poledňák</i>	43
Pavel BLATNÝ: <i>That Who Inspired</i>	49
Miroslav K. ČERNÝ: <i>The Problem of Semantic Interpretation of the Early Works by Antonín Dvořák</i>	51
Václav DRÁBEK: <i>Arts and Culture in Light of the New School System Reform</i>	63
Eugenie DUFKOVÁ: <i>In Margin</i>	75
Roman DYKAST: <i>Music in the Encyclopaedia of Diderot and D'Alembert</i>	87

Nad'a HRČKOVÁ: <i>"The Case of Ivan Poledňák" in the Context of the Contemporary Slovak Musical Culture. On the Occasion of a Life Jubilee</i>	99
Helena CHALOUPKOVÁ: <i>From Folklore to World music: Czech Scene</i>	107
Jiří KOPECKÝ: <i>Søren Kierkegaard and Sensuous/Sensual Immediacy of Music of Wolfgang Amadeus Mozart's Don Giovanni</i>	121
Lenka KŘUPKOVÁ: <i>Warsaw - Darmstadt of the East. On the Reflection of the Warsaw Autumn in the Czech Musical Journalism in the Fifties and the Sixties of the Twentieth Century</i>	139
Václav KUČERA: <i>Message of Greeting for 4 Trumpets and 4 Trombones "...vivat Ivan Poledňák!.."</i>	147
Milan KUNA: <i>Václav Talich as a Student at the Conservatory.</i>	151
Petr MACEK: <i>Popular Music and Czech Radio Broadcast in the Years 1923-1938.</i>	161
Michal MATZNER: <i>Works for Organ by Marek Kopelent</i>	167
Rudolf PEČMAN: <i>Divertimento, Cassation and Serenade in the Czech Lands of the Eighteenth Century</i>	179
Jiří PILKA: <i>The Need for Decisive Individuals</i>	189
Karel STEINMETZ: <i>A Few Notes on Enharmonic Changes in the Critical Edition of the Songs of Hradčany by Janáček</i>	193
Miloš ŠTĚDRŇ: <i>Cantilenae diverse pro distractione animi adhibendae descriptae anno 1745 - nova, paregra et paralipomena... (After 20 Years).</i>	201

Vladimír TICHÝ: <i>What to Do with the Seventh Tone?</i>	211
Jozef VEREŠ: <i>Reflexions and their Actualization: Musical Manifestations on the Brink of their Development</i>	221
Jan VIČAR: <i>“Method of a Hook” or a Specific Way of Composing Music</i>	231
Jiří VYSLOUŽIL: <i>“Ballad for a Bandit”. A Musical Based on the Popular Rumour about Nikola Šuhaj the Prowler.</i>	241

REVIEW

Alena BUREŠOVÁ: <i>Ivan Poledňák: The Passion of the Reason. The Composer Jan Klusák - the Man, the Personality, the Creator. Palacký University, Olomouc, 2004</i>	249
--	-----

DOCUMENTA

<i>List of Bachelor and Master Theses at the Department of Musicology of Palacký University in Olomouc in the Years 1993-2006</i>	255
<i>List of Dissertations at the Department of Musicology of the Palacký University in Olomouc in the Years 1996-2007</i>	265
<i>Contributors.</i>	267

INHALT

<i>Vorwort (Lenka Křupková)</i>	25
<i>Bibliographie der seit dem Jahre 2001 publizierten Schriften von Ivan Poledňák</i>	29

IN HONOREM IVAN POLEDŇÁK

Jan VIČAR: <i>Ivan Poledňák als Olomoucer Persönlichkeit des Musiklebens</i>	37
Miloslav BLAHYNKA: <i>Anmerkungen zu Fukačs und Poledňáks Verständnis musikalischer Begriffsbildung</i>	43
Pavel BLATNÝ: <i>Derjenige, der inspiriert hat</i>	49
Miroslav K. ČERNÝ: <i>Das Problem der semantischen Interpretation von frühen Instrumentalwerken Antonín Dvořáks</i>	51
Václav DRÁBEK: <i>Kunst und Kultur im Licht der neuen Schulreform</i>	63
Eugenie DUFKOVÁ: <i>Am Rande</i>	75
Roman DYKAST: <i>Die Musik in den Enzyklopädien von Diderot und D'Alembert</i>	87

Nad'a HRČKOVÁ: <i>„Der Fall Ivan Poledňák“ in dem Kontext der gegenwärtigen slowakischen Musikkultur. Bei der Gelegenheit eines Lebensjubiläums.</i>	99
Helena CHALOUPKOVÁ: <i>Von der Volksmusik zu der World-Music: die Tschechische Szene</i>	107
Jiří KOPECKÝ: <i>Søren Kierkegaard und die sensuelle/sinnliche Unmittelbarkeit der Musik oder Don Giovanni von Wolfgang Amadeus Mozart</i>	121
Lenka KŘUPKOVÁ: <i>Warschau - Darmstadt des Ostens. Zur Reflexion des Warschau Herbstes in der tschechischen Musikpublizistik der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts.</i>	139
Václav KUČERA: <i>Grußbotschaft für 4 Trompeten und 4 Posaunen „...vivat Ivan Poledňák!..“</i>	147
Milan KUNA: <i>Václav Talich als Student des Konservatoriums.</i>	151
Petr MACEK: <i>U-Musik und die tschechische Rundfunksendung in den Jahren 1923-1938.</i>	161
Michal MATZNER: <i>Die Orgelwerke von Marek Kopelent</i>	167
Rudolf PEČMAN: <i>Divertimento, Kassation und Serenade in den böhmischen Ländern des 18. Jahrhunderts.</i>	179
Jiří PILKA: <i>Bedarf an Persönlichkeiten</i>	189
Karel STEINMETZ: <i>Einige Anmerkungen zu enharmonischen Verwechslungen in der kritischen Herausgabe Janáčeks Lieder von Hradčany</i>	193
Miloš ŠTĚDRŮNĚ: <i>Cantilenae diverse pro distractione animi adhibendae descriptae anno 1745 - nova, paregra et paralipomena ... 20 Jahren Nach.</i>	201

Vladimír TICHÝ: <i>Wohin mit dem 7. Ton?</i>	211
Jozef VEREŠ: <i>Die Reflexionen und ihre Aktualisierung: Anbrüche der Entwicklung der Musikkultur</i>	221
Jan VIČAR: <i>Methode eines „Hakens“ oder wie man auch komponieren kann</i>	231
Jiří VYSLOUŽIL: <i>Ballade für einen Banditen. Ein Musical nach der Volkssage vom Räuber Nikola Šuhaj.</i>	241

REVIEW

Alena BUREŠOVÁ: <i>Ivan Poledňák: Leidenschaft der Vernunft. Der Komponist Jan Klusák - ein Mensch, eine Persönlichkeit, ein Schöpfer. Palacký-Universität, Olomouc 2004</i>	249
---	-----

DOCUMENTA

<i>Verzeichnis der Diplom- und Bakkalaureatarbeiten im Bereich der Musikwissenschaft der Palacký-Universität in Olomouc in Jahren 1993-2006</i>	255
<i>Verzeichnis der Dissertationarbeiten im Bereich der Musikwissenschaft der Palacký-Universität in Olomouc in Jahren 1996-2007</i>	265
<i>Autoren</i>	267

PŘEDMLUVA

Tento již devátý sborník Musicologica Olomucensia, reprezentativní řady publikací Katedry muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, byl připraven při příležitosti 75. narozenin významného pedagoga a donedávna i vedoucího Katedry muzikologie, prof. PhDr. Ivana Poledňáka, DrSc. Autory jednotlivých příspěvků jsou zde přátelé, kolegové či bývalí žáci Ivana Poledňáka, kteří svými texty, vesměs sledujícími jeho celoživotní pracovní a badatelské zájmy, skládají jubilantovi své „nehmotné“ gratulace. Metodologie hudební vědy, k jejímuž hlubšímu propracování Poledňák přispěl v mnoha svých pracích, je tématem příspěvku Miloše Blahynky (*Poznámky k Fukačovu a Poledňákovu chápání hudebního pojmosloví*). Jeho text je reflexí spisu Ivana Poledňáka a Jiřího Fukače *Hudba a její pojmoslovný systém a čtvrtstoletí po jeho vydání* Blahynka konstatuje, že se v něm autorům podařilo dosáhnout takového stupně teoretického zevšeobecnění problematiky hudby, že na tomto základě mohly být dále v české hudební vědě budovány nové koncepce bádání. Nejpočetněji jsou ve sborníku zastoupeny studie věnující se oblasti nonartificiální hudby, v níž je Poledňák na poli české hudební vědy vskutku průkopnickou osobností. Jiří Vysloužil ve své studii analyzuje hudební a dramaturgickou složku českého muzikálu *Balada pro banditu* autorů Miloše Štědrně a Milana Uhdeho (*„Balada pro banditu“*. *Muzikál podle lidové pověsti o loupežníkovi Nikolovi Šuhaji loupežníkovi*), infiltrací etnických prvků do české populární hudby se věnuje stař Heleny Chaloupkové (*Od folkloru k World music: česká scéna*), Poledňákovy olomoucké žačky. Petr Macek popisuje ve své studii míru zastoupení populární hudby v dramaturgii předválečného rozhlasového vysílání (*Populární hudba a české rozhlasové vysílání v letech 1923-1938*). Jan Vičar pak představuje specifický kompoziční postup skladatelů populární hudby, který popsal americký hudební publicista Stephen Citron, a který Vičar česky označuje jako metodu „háku“ (*Metoda „háku“ aneb jak se také komponuje*). Aspekty zábavnosti hudby sledují ve svých historicky zaměřených studiích Miloš Štědroň (*Cantilenae diverse pro distractione animi adhibendae descriptae anno 1745 - nova, parerga et paralipomena... Po dvaceti letech*) a Rudolf Pečman (*Divertimento, kasace a serenáda v českých zemích osmnáctého století*). Zatímco Štědroň pojednává o rukopisné sbírce písní *Cantilenae diverse*, jež byla dlouho zcela neznámým dokladem profánní hudby v ranně tereziánském Brně, zabývá se Rudolf Pečman problematikou tvorby divertimenta, kasace a serenády, jako důležitých specifických hudebních žánrů zábavného charakteru komponovaných v 18. století ve

velké míře i na území českých zemí. Svým příspěvkem o nové školské reformě v oblasti umění a kultury (*Umění a kultura ve světle nové školské reformy*) připomíná Václav Drábek Poledňákovo neopomenutelné přispění do oblasti organizace hudebního školství a vůbec do hudební pedagogiky. Ke svému učiteli estetiky se hlásí další jeho olomoucký žák Jiří Kopecký, který ve svém textu podává výklad estetiky Sorena Kierkegaarda a jejího vkladu pro hudební estetiku dneška (*Søren Kierkegaard a smyslová/smyslná bezprostřednost hudby aneb Don Giovanni Wolfganga Amadea Mozarta*). Na Ivana Poledňáka jako člena významného českého hudebně sémiotického týmu upomíná studie M. K. Černého, jenž se v ní pokouší podat sémantický výklad raných instrumentálních děl Antonína Dvořáka (*Problém sémantické interpretace raných děl Antonína Dvořáka*). Příspěvek Romana Dykasta o místě, které hudba zaujímá ve francouzském encyklopedickém myšlení 18. století (*Hudba v Diderotově a D'Alembertově Encyklopedii*), připomíná další Poledňákovo pracovní pole – hudební lexikografii. Jubilantův celoživotní zájem o aktuální dění v hudbě jeho současnosti je sledován v několika dalších studiích sborníku. Michal Matzner (*Varhanní tvorba Marka Kopelenta*) analyzuje tři varhanní díla Marka Kopelenta reprezentujících tři různá období tvorby skladatele, jehož považuje za nejvýraznějšího představitele české soudobé tvorby vedle skladatele Jana Klusáka, jehož monografem je právě jubilant. Lenka Křupková, další z autorů tohoto sborníku, jež se hlásí k olomouckým žákům Ivana Poledňáka, na materiálu časopiseckých reflexí festivalu Nové hudby Varšavská jeseň ukazuje, jak ovlivnila na přelomu 50. a 60. let oficiální svazová doktrína postojů české hudební vědy k Nové hudbě (*Varšava – Darmstadt východu. K reflexi varšavského podzimu v české hudební publicistice 50. a 60. let 20. století*). Naďa Hrčková ve svém článku pak pozitivně hodnotí Poledňákovy osobní i odborné postoje právě k hudební avantgardě 60. let 20. století („*Případ Ivan Poledňák“ v kontexte súčasnej slovenskej hudobnej kultúry. Pri príležitosti životného jubilea*). Do sborníku byly zařazeny rovněž stati, které představují aktuálně řešené odborné problémy jejich autorů. Kapitulu z připravované monografie o dirigentovi Václavu Talichovi věnoval do sborníku Milan Kuna (*Václav Talich studentem na konzervatoři*), hudebně teoretický výklad 7. tónu alikvotní řady podává Vladimír Tichý (*Kam se 7. tónem?*). Problematikou notového zápisu nového vydání Janáčkových Hradčanských písniček se zabývá Karel Steinmetz (*Několik poznámek k enharmonickým záměnám v kritickém vydání Janáčkových Hradčanských písniček*) a příspěvkem z oblasti hudební etnologie je studie Jozefa Vereše (*Reflexie a ich aktualizácie: Počítky vývoja hudobnej kultúry*). Studie Eugenie Dufkové (*Na okraj*) je věnována vzpomínce na jednoho z nejbližších přátel Ivana Poledňáka z dob jeho vysokoškolského studia, Miloše Rejnuše, s jehož nejvýznamnějším dramatickým dílem autorka čtenáře seznamuje v teatrologickém rozboru. Skupinu „oslavných“ statí zahajuje úvodní stať Jana Vičara (*Ivan Poledňák jako olomoucká hudební osobnost*), která bilancuje patnáctileté jubilatovo olomoucké působení. Ivan Blatný svým textem, jenž nazývá fejetonem (*Ten, který inspiroval*), vyjadřuje poděkování Ivanu Poledňákovi, jehož jmenuje inspirátorem své skladatelské i literární tvorby. Jiří Pilka oslavuje Poledňáka jako osobnost širokého odborného i společenského záběru (*Potřeba osobností*) a skladatel Václav Kučera jubilujícímu věnuje svou hudební Zdravici (*Zdravice pro 4 trubky a 4 trombóny „...vivat Ivan Poledňák!...“*), jejíž rukopisná partitura

je přetištěna v tomto sborníku. Do sborníku byla také vřazena recenze Aleny Burešové na jedno z nejvýznamnějších Poledňákových knižních děl posledních let, monografii o Janu Klusákovi (*Ivan Poledňák: Vášně rozumu. Skladatel Jan Klusák - člověk, osobnost, tvůrce. Univerzita Palackého, Olomouc 2004*). Součástí tohoto sborníku je bibliografie prací Ivana Poledňáka publikovaných od roku 2001, jež je tak doplněním celoživotního soupisu Poledňákových prací otištěného ve sborníku *Musicologica olomucensia VI* v roce 2002, a rovněž seznam bakalářských, diplomových a disertačních prací dosud obhájených na Katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

Společně s autory článků by chtěla také editorka sborníku vyjádřit Ivanu Poledňákovi gratulaci k významnému životnímu jubileu, popřát prožití mnoha dalších pracovně plodných let a vyslovit vděk za to, že měla možnost spolupracovat s ním.

Lenka Křupková

PREFACE

This already ninth collective volume called *Musicologica Olomucensia* from the prestigious edition of the publications issued by the Department of Musicology of the Philosophical Faculty at the Palacký University in Olomouc was arranged on the occasion of the 75th birthday of a great academic and until recently even the head of the Department of Musicology, prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. The authors of the particular essays of this jubilee volume are friends, colleagues or former students of Ivan Poledňák, who offer the man celebrating his birthday their “immaterial” congratulations in the form of these texts, which mostly follow his lifetime work and scholastic interests. The methodology of musicology, which was more thoroughly formulated with the help of many of the treatises of Ivan Poledňák, is the theme of the paper written by Miloš Blahynka (*Notes to the Understanding of the Musicological Terminology by Fukač and Poledňák*). His text is based on the reflection of the book by Ivan Poledňák and Jiří Fukač entitled *Music and Its Terminological System* and after a quarter of a century since the book was written, Blahynka observes that the authors of the book reached such a level of the theoretical concept generalization of musical problematic, that the new scholastic conceptions could have been established on the grounds of this publication. The most frequently represented echelon of the volume is the studies commenting on the theory of popular music, in which Poledňák is really a pioneer in the Czech musicology field. In his study, Jiří Vysloužil analyzes the musical and the dramaturgical constituent of the Czech musical called *Balada pro banditu* (*Ballad for a Bandit*) written by the authors Miloš Štědroň and Milan Uhde (*“Ballad for a Bandit”. A Musical Based on the Popular Rumour about Nikola Šuhaj the Prowler*), the infiltrations of the ethnical elements into the Czech popular music are described in the article by Helena Chaloupková (*From Folklore to World music: Czech Scene*), who is Poledňák’s pupil from Olomouc. Petr Macek describes in his study the level of the popular music procuration in the dramaturgy of the pre-war radio broadcasting (*Popular Music and Czech Radio Broadcast in the Years 1923-1938*). Jan Vičar then presents the specific compositional procedure of the popular music composers, which was described by an American musical journalist Stephen Citron, and which is described as “a method of a hook” in the Czech language by Vičar (*“Method of a Hook” or a Specific Way of Composing Music*). The aspects of the entertaining nature of music are analyzed in the historically focused studies by Miloš Štědroň (*Cantilena diverse pro distractione*

animi adhibendae descriptae anno 1745 - nova, parerga et paralipomena... After 20 Years) and by Rudolf Pečman (*Divertimento, Cassation and Serenade in the Czech Lands of the Eighteenth Century*). While Štědroň disserts upon the handwritten collection of songs *Cantilena*e diverse, which was for a long period of time an absolutely unknown evidence of profane music in the early Theresian period in Brno, Rudolf Pečman deals with the problematic of composing divertimentos, cassations and serenades, as with the important specific musical genres of the entertaining character being widely composed in the eighteenth century even in the Czech lands. By the essay about the new school reform in the art and culture field (*Arts and Culture in Light of the New School System Reform*), Václav Drábek reminds us of Poledňák's unforgettable contribution into the sphere of the musical scholastics organization and into the field of musical pedagogy in general. Another contributor who finds himself to be glad to be an aesthetics pupil of Poledňák in Olomouc is Jiří Kopecký, who construes the aesthetics by Søren Kierkegaard and its merits for the musical aesthetics of these days in his paper (*Søren Kierkegaard and Sensuous/Sensual Immediacy of Music of Wolfgang Amadeus Mozart's Don Giovanni*). Ivan Poledňák as a member of the important Czech musically-semiotic team is remembered in the study by M. K. Černý, who is trying to construe a semantic analysis of the early instrumental works composed by Antonín Dvořák (*The Problem of Semantic Interpretation of the Early Works by Antonín Dvořák*). The essay by Roman Dykast about the role of music in the French thought of the eighteenth century (*Music in the Encyclopaedia of Diderot and D'Alembert*), reminds us of one of the other fields of interest of Ivan Poledňák - musical lexicography. Ivan Poledňák's lifelong interest in the actual course of events in music of his present days is analyzed in some other studies of the collective volume. Michal Matzner (*Works for Organ by Marek Kopelent*) analyzes three organ works by Marek Kopelent which represent three different stages of the author's production. Matzner finds Kopelent to be the most outstanding representative of the contemporary Czech production in addition to Jan Klusák, whose monographer is just Poledňák. Lenka Krupková, another of the authors of this volume, who is also one of the pupils of Ivan Poledňák, shows us on the material of the magazines' reflections of the New Music Festival called *Varšavská jeseň* (The Autumn in Warsaw), how the official union doctrine of the fifties and sixties influenced the attitudes of the Czech musicology to the New Music (*Warsaw - Darmstadt of the East. On the Reflection of the Warsaw Autumn in the Czech Musical Journalism in the Fifties and the Sixties of the Twentieth Century*). Nad'a Hrčková then in her entry positively evaluates the personal and professional approaches of Ivan Poledňák to the music avant-garde in the sixties of the twentieth century (*"The Case of Ivan Poledňák" in the Context of the Contemporary Slovak Musical Culture. On the Occasion of a Life Jubilee*). Also the articles which represent the topically solved professional problems of the respective authors were included in the jubilee volume. The collection was provided with a chapter from the upcoming monograph on the conductor Václav Talich by Milan Kuna (*Václav Talich as a Student at the Conservatory*), musically-theoretical explanation of the seventh tone of the aliquot range is analyzed by Vladimír Tichý (*What to Do with the Seventh Tone?*). The problematic of the musical notation of the new edition of the Songs of

Hradčany (Hradčanské písničky) by Janáček is submitted by Karel Steinmetz (*A Few Notes on Enharmonic Changes in the Critical Edition of the Songs of Hradčany by Janáček*) and the sphere of the music ethnology represents the study by Jozef Vereš (*Reflexions and their Actualization: Musical Manifestations on the Brink of their Development*). The study by Eugenie Dufková (*In Margin*) is dedicated to the memory of one of the closest friends of Ivan Poledňák from the time of his studies at the university, Miloš Rejnuš, whose most important dramatic works are we acquainted with by the author in a theatrolological analysis. The group of “laudatory” articles is initiated by the essay by Jan Vičar (*Ivan Poledňák - a Prominent Personality of Music in Olomouc*), which assesses the fifteen years of Poledňák’s activity in Olomouc. By his text, called by the author as a feuilletton, Ivan Blatný expresses the acknowledgements to Ivan Poledňák, who is branded as a mastermind for the composing and literary works of Blatný (*That Who Inspired*). Jiří Pilka glorifies Poledňák as a person of a wide professional and social stroke (*The Need for Decisive Individuals*) and the composer Václav Kučera dedicates the professor his musical Message of greeting (*Message of Greeting for 4 Trumpets and 4 Trombones “...vivat Ivan Poledňák!..”*), of which a handwritten score is reprinted in this collection. Also a review by Alena Burešová analyzing on of the most important written works of the last years by Poledňák, a monograph on Jan Klusák (*Ivan Poledňák: The Passion of the Reason. The Composer Jan Klusák - the Man, the Personality, the Creator. Palacký University, Olomouc, 2004*) was included in this collection. A part of this volume is also a bibliography of the works of Ivan Poledňák published since 2001, which is then considered to be the amendment of the life long repertory of the Poledňák’s works printed in the Musicologica Olomucensia VI collection in the year 2002, and also the list of the bachelor, master theses and dissertation which have been defended at the Department of Musicology of the Philosophical Faculty at the Palacký University in Olomouc.

Together with the authors of the essays, would also the editor of the volume like to felicitate Ivan Poledňák on his eminent life jubilee, to congratulate him on experiencing many other fruitful years and to express gratitude for the chance to collaborate with him.

Lenka Křupková

VORWORT

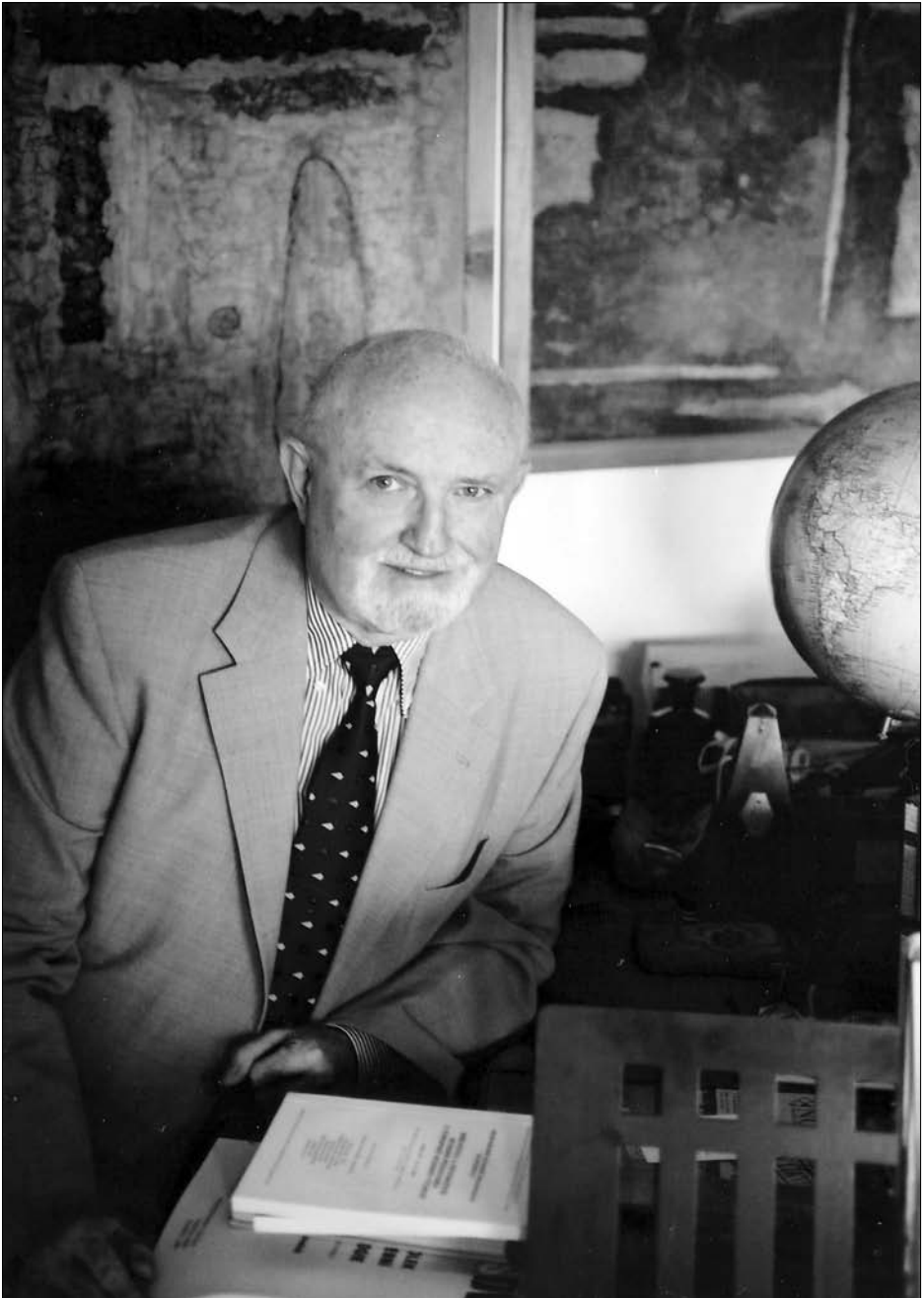
Dieser, schon neunte, Sammelband der Reihe Musicologica Olomucensia, ein Bestandteil der repräsentativen Reihe von Publikationen des Lehrstuhls für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität in Olomouc, wurde aus Anlass des 75. Geburtstags des bedeutenden Pädagogen und bis vor kurzem auch Leiters des Lehrstuhls für Musikwissenschaft, prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. verfasst. Die Autoren der einzelnen Beiträge sind Freunde, Kollegen oder ehemalige Schüler von Ivan Poledňák, die auf diese Art und Weise in ihren Texten, die meist, seine das ganze Leben dauernde Arbeits- und Forscherinteressen, nachvollziehen und dem Jubilar ihre „immateriellen“ Glückwünsche überreichen möchten. Die Methodologie der Musikwissenschaft, zu deren gründlichen Behandlung Poledňák in vielen seiner Arbeiten beigetragen hat, ist ein Thema des Beitrags von Miloš Blahynka (*Anmerkungen zu Fukačs und Poledňáks Verständnis musikalischer Begriffsbildung*). Der Text ist eine Reflexion des Werkes von Ivan Poledňák und Jiří Fukač Musik und deren begriffsbildendes System. Ein Vierteljahr nach dessen Herausgabe stellt Blahynka fest, dass es hier den Autoren gelungen sei, einen solchen Grad der theoretischen Verallgemeinerung der Problematik der Musik zu erreichen, dass man auf dieser Grundlage in der tschechischen Musikwissenschaft neue Forschungskonzeptionen weiter gestalten könne. Am zahlreichsten sind in dem Sammelband diejenigen Studien vertreten, die sich dem Bereich der Theorie der unterhaltenden Musik widmen, wobei Poledňák in diesem Bereich der tschechischen Musikwissenschaft eine wirklich bahnbrechende Persönlichkeit darstellt. Jiří Vysloužil analysiert in seiner Studie die musikalische und dramaturgische Komponente des tschechischen Musicals Ballade für einen Banditen der Autoren Miloš Štědroň und Milan Uhde (*Ballade für einen Banditen. Ein Musical nach der Volkssage vom Räuber Nikola Šuhaj*). Mit Infiltrationen ethnischer Elemente in die tschechische populäre Musik beschäftigt sich der Aufsatz von Poledňáks Olomoucer Schülerin Helena Chaloupková (*Von der Volksmusik zu der World-Music: die Tschechische Szene*). Petr Macek behandelt in seiner Studie das Maß der Vertretung der Unterhaltungsmusik in der Dramaturgie der Rundfunksendungen der Vorkriegszeit (*U-Musik und die tschechische Rundfunksendungen in den Jahren 1923-1938*). Jan Vičar stellt dann ein spezifisches Kompositionsverfahren der Komponisten der Unterhaltungsmusik, wie dieses von einem amerikanischen Musikpublizisten Stephen Citron beschrieben wurde, vor. Vičar bezeichnet dieses als eine „Haken“-Methode (*Methode eines*

„Hakens“ oder wie man auch komponieren kann). Miloš Štědroň (*Cantilenaē diverse pro distractione animi adhibendae descriptae anno 1745 - nova, parerga et paralipomena... 20 Jahren nach*) und Rudolf Pečman (*Divertimento, Kassation und Serenade in den böhmischen Ländern des 18. Jahrhunderts*) behandeln in ihren historisch orientierten Studien Aspekte der Unterhaltsamkeit der Musik. Štědroň schreibt über die handschriftliche Liedersammlung *Cantilenaē diverse*, die lange Zeit als vollkommen unbekannter Beleg der profanen Musik in früher Zeit des thesesianischen Brno zur Verfügung stand, und Rudolf Pečman beschäftigt sich mit der Problematik der Bildung von Divertimento, Kassation und der Serenade als wichtige spezifische musikalische Genres mit unterhaltendem Charakter, die im 18. Jahrhundert in großem Maße auch im Gebiet der böhmischen Länder komponiert wurden. Mit seinem Beitrag über die neue Schulreform im Bereich der Kunst und Kultur (*Kunst und Kultur im Licht der neuen Schulreform*) erwähnt Václav Drábek Poledňáks unbestreitbaren Beitrag im Bereich der Organisation der Musik-Schulwesens und der Musikpädagogik im Allgemeinen. Zu seinem Ästhetik-Lehrer meldet sich auch sein weiterer Student aus Olomouc – Jiří Kopecký – der in seinem Text eine Darlegung der Ästhetik von Søren Kierkegaard und deren Beitrags für die Musikästhetik der Gegenwart umfasst (*Søren Kierkegaard und die sensuelle/sinnliche Unmittelbarkeit der Musik oder Don Giovanni von Wolfgang Amadeus Mozart*). Ivan Poledňák als Mitglied eines bedeutenden tschechischen musikalisch semiotischen Teams wird auch in einer Studie von M. K. Černý erwähnt. Der Autor strebt danach, die semantische Auslegung früher instrumentaler Werke von Antonín Dvořák darzustellen (*Das Problem der semantischen Interpretation von frühen Instrumentalwerken Antonín Dvořáks*). Der Beitrag von Roman Dykast über die Stellung der Musik in dem französischen enzyklopädischen Denken des 18. Jahrhunderts (*Die Musik in den Enzyklopädien von Diderot und D'Alembert*) erinnert uns an einen weiteren Arbeitsbereich von Ivan Poledňák – und zwar an die musikalische Lexikographie. Das lebenslange Interesse des Jubilars an aktuellen Vorgängen in der Musik seiner Zeit wird in einigen weiteren Studien des Sammelbandes betrachtet. Michal Matzner (*Die Orgelwerke von Marek Kopelent*) analysiert drei Orgelwerke von Marek Kopelent, die auch drei verschiedene Schaffensperioden des Komponisten darstellen. Matzner hält Kopelent für den deutlichsten Repräsentanten des gegenwärtigen tschechischen musikalischen Schaffens, und dies neben dem Komponisten Jan Klusák, dessen Monograph gerade der Jubilar ist. Lenka Křupková, eine weitere Autorin dieses Sammelbandes, zählt sich zu den Olomoucer Studenten von Ivan Poledňák. Auf Grund der zeitschriftlichen Reflexionen des Festivals der neuen Musik Warschauer Herbst zeigt sie, wie der offizielle Verbands- Doktrinismus um die Wende von den 50er zu den 60er Jahren die Einstellungen der tschechischen Musikwissenschaft zu der neuen Musik beeinflusste (*Warschau - Darmstadt des Ostens. Zur Reflexion des Warschau Herbstes in der tschechischen Musikpublizistik der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts*). Naďa Hrčková schätzt in ihrem Artikel Poledňáks persönliche und fachliche Einstellungen gerade zu der musikalischen Avantgarde der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts („*Der Fall Ivan Poledňák*“ in dem Kontext der gegenwärtigen slowakischen Musikkultur. Bei der Gelegenheit eines Lebensjubiläums) sehr hoch. In den Sammelband wurden auch die Artikel, die aktuell gelö-

ste fachliche Probleme deren Autoren darstellen, eingegliedert. Milan Kuna widmete in den Sammelband ein Kapitel aus der vorbereiteten Monographie über den Dirigenten Václav Talich (*Václav Talich als Student des Konservatoriums*), Vladimír Tichý gibt eine musikalisch-theoretische Darlegung des 7. Tons der alliquoten Reihe ab (*Wohin mit dem 7. Ton?*). Karel Steinmetz beschäftigt sich mit der Problematik des Notentextes der neuen Herausgabe Janáčeks Lieder von Hradčany (*Einige Anmerkungen zu enharmonischen Verwechslungen in der kritischen Herausgabe Janáčeks Lieder von Hradčany*) und das Gebiet der Musikethnologie vertretet eine Studie von Jozef Vereš (*Die Reflexionen und ihre Aktualisierung: Anbrüche der Entwicklung der Musikkultur*). Eine Studie von Eugenie Dufková (*Am Rande*) wurde dem Andenken eines der nächsten Freunde von Ivan Poledňák aus der Zeit seines Hochschulstudiums, Miloš Rejnuš, gewidmet. Die Autorin macht die Leser mit seinem bedeutendsten dramatischen Werk in einer theaterwissenschaftlichen Analyse bekannt. Die Gruppe der „festschriftlichen“ Artikel wird mit dem Einleitungsbeitrag von Jan Vičar eröffnet (*Ivan Poledňák als Olomoucer Persönlichkeit des Musiklebens*), die die fünfzehnjährige Tätigkeit des Jubilars in Olomouc bilanziert. Ivan Blatný äußert in seinem als Feuilleton gestalteten Text seine Danksagungen an Ivan Poledňák, wobei er ihn als inspirierendes Element seines kompositorischen als auch literarischen Schaffens bezeichnet (*Derjenige, der inspiriert hat*). Jiří Pilka preist Poledňák als eine Persönlichkeit von breitem fachlichen sowie allgemeinenbildenden Überblick (*Bedarf an Persönlichkeiten*) und der Komponist Václav Kučera widmet dem Jubilar seine musikalische Grußbotschaft (*Grußbotschaft für 4 Trompeten und 4 Posaunen „...vivat Ivan Poledňák!...“*), deren handschriftliche Partitur in diesem Sammelband übernommen wurde. In den Sammelband wurde auch eine Rezension von Alena Burešová eingegliedert, die eines der bedeutendsten Bücher Poledňáks aus den letzten Jahren, die Monographie über Jan Klusák, betrifft (*Ivan Poledňák: Leidenschaft der Vernunft. Der Komponist Jan Klusák - ein Mensch, eine Persönlichkeit, ein Schöpfer. Palacký-Universität, Olomouc 2004*). Ein Bestandteil dieses Sammelbandes ist eine Bibliographie der seit dem Jahre 2001 publizierten Arbeiten von Ivan Poledňák. Diese Liste stellt auch eine Ergänzung des lebenslangen Verzeichnisses der Beiträge Poledňáks, die im Jahre 2002 in dem Sammelband *Musico-logica olomucensia VI* erschienen, sowie eine Liste von Bakkalaureat-, Diplom- und Dissertationsarbeiten, die bis jetzt am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität in Olomouc verteidigt wurden, dar.

Gleichzeitig mit den Autoren der Artikel möchte auch die Editorin des Sammelbandes Ivan Poledňák zu seinem bedeutenden Jubiläum herzlich gratulieren und ihm viele Jahre voller produktiver Kraft wünschen. Sie möchte sich bei ihm für die Möglichkeit, mit ihm zusammenarbeiten zu dürfen, bedanken.

Lenka Krupková



**BIBLIOGRAFIE PRACÍ IVANA POLEDŇÁKA
PUBLIKOVANÝCH OD ROKU 2001**

**BIBLIOGRAPHY OF WORKS BY IVAN POLEDŇÁK
PUBLISHED SINCE 2001**

Note: Quite a detailed bibliography has been published in a composite book *Musicologica Olomucensia VI*. In honorem Ivan Poledňák (Olomouc: Univerzita Palackého in Olomouc, 2002, s. 17-35). Attached bibliography stays more or less true to this list and is enhanced by the latest publications of the honoree. However, we hereby bring in several addenda to the previously mentioned bibliography: *Vers une Musique Expérimentale* (in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university, 1958, Řada uměnovědná F2, s. 121-124), *Boguslaw Schöffler: Nowa muzyka* (in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university, 1959, Řada uměnovědná F3, s. 99-101), *Na okraj stylové problematiky našeho jazzu. SHQ - nový soubor, nová orientace* (in: Hudební rozhledy 17, 1964, č. 1, s. 30-32), *K problému smyslu hudby a funkcí hudby* (in: Opus musicum 6, 1974, č. 4, s. 97-104), *Jevgenij Vladimirovič Nazajkinskij: O psychologii muzykaľnogo vosprijatija* (in: Hudební věda 11, 1974, č. 3, s. 291; also see the critique of the Slovakian edition in: Hudební věda 13, 1981, č. 4, s. 376).

KNIŽNÍ PUBLIKACE (BOOKS)

- 1. Vášň rozumu. Skladatel Jan Klusák - člověk, osobnost, tvůrce [The Passion of the Reason. The Composer Jan Klusák - the Man, the Personality, the Creator].** Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2004, 414 s. plus 64 s. příloh, ISBN 80-244-0932-1
- 2. Šestnáct kapítolk z hudební psychologie. Studijní texty pro distanční studium [Sixteen Chapters on Music Psychology. Study Texts for Distant Studium].** Olomouc 2005, Univerzita Palackého v Olomouci - Filozofická fakulta, stran 120, ISBN 80-244-1127-X

3. **Úvod do studia hudební vědy [Introduction to Musicology]**. Ivan Poledňák, Jiří Fu-
kač. Olomouc: Univerzita Palackého – Filozofická fakulta, 2005, 3. (nezměněné 2.)
vydání, stran 262, ISBN 80-244-1257-8
4. **Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu [Introduction to Problems of Jazz-
Related Music]**. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2005, 2. (ne-
změněné 1.) vydání, stran 232, ISBN 80-244-1256-X
5. **Hudebně pedagogické invence. Výbor ze studií a statí k hudební pedagogice a výchově
[Music Pedagogical Inventions. Anthology of Studies and Articles on Music Pedagogy
and Education]**. Praha 2005, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, stran
158, ISBN 80-7290-929-6
6. **Hudba jako problém estetiky [The Music as the Problem of Aesthetics]**. Praha: Karo-
linum, 2006, stran 288, ISBN 80-246-1215-1

STUDIE A STATI (STUDIES AND ESSAYS)

1. **Způsoby sémantizace hudby a „dešifrace“ jejích významů a jejího obsahu [Some Modes
of “Semantisation” of Music And of “Deciphering” of its Meanings and of its Content]**.
In: sborník Multimediální komunikace v hudební a polyestetické výchově. Sborník
příspěvků z konference konané ve dnech 9. a 10. 11. 2000 na Univerzitě Karlově
v Praze – Pedagogické fakultě. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta,
2001, s. 8–22. ISBN 80-7290-065-X
2. **Skeptisch-optimistische Bemerkungen quer durch das Thema „Die Musikwissenschaft
an der Schwelle des neuen Jahrtausends“.** In: sborník Musikwissenschaftliche Kollo-
loquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno, 34–35, Praha-Brno: Editio
Bärenreiter Praha – Masarykova univerzita Brno, 2001, s. 178–185. ISBN 80-86385-
09-4
3. **Klíčový problém hudební pedagogiky: Svár koncepce a praxe. Na pozadí modelového
příkladu: Návrh koncepce hudební výchovy pro gymnázia z roku 1969 a realita [The
Key Problem of Music Pedagogy: The Conflict of Conception and Praxis. On the Bac-
kground of a Model Case: The Proposal of Curriculum of Music Education for High
Schools and the Reality]**. In: sborník Hudobno-pedagogické interpretácie 6, Nitra:
Pedagogická fakulta UKF v Nitre, 2001, s. 38–46. ISBN 80-8050-471-7
4. **Der Fall Jan Klusák im Kontext der tschechischen Musik der 2. Hälfte des 20. Jh.**
In: Posledných 30 rokov: Idey, osobnosti, hodnoty [Die letzten 30 Jahre: Ideen,
Persönlichkeiten, Werte]. Zborník z medzinárodného sympózia v rámci 6. ročníka
festivalu Melos-Étos, Medzinárodný festival súčasnej hudby, Bratislava, 7.–9. Novem-
ber. Bratislava: Orman, s.r.o., 2001, s. 106–115. ISBN 80-968773-0-5
5. **K problematice učiva v předmětu hudební výchova [To the Problem of “What is to be
Learned” in the Music Education]**. In: sborník Hudební pedagogika a výchova – mi-
nulost, přítomnost, budoucnost, Olomouc: UP v Olomouci, Filozofická fakulta, Pe-
dagogická fakulta, 2004, s. 102–107. ISBN 80-244-0826-0; zde též **Několik slov na**

úvod, s. 9 a týmový příspěvek (s Jiřím Luskou, Karlem Steinmetzem a Stanislavem Tesařem) **Místo tradičního usnesení pár poznámek k zamýšlení**, s. 192–193); všechny tři příspěvky byly publikovány též v elektronické publikaci e-pedagogium, 1. mimořádné číslo/2003, Olomouc 2003, SSN 1213-7758; příspěvek K problematice učiva v předmětu hudební výchova vyšel též v časopise Hudební výchova 11, 2003, č. 3, s. 50–51

6. **The “Klusák Case”: A Nonconformist Composer Besieged by Socialist Realism.** In: sborník Colloquium Musicologicum Brunense 36, 2001, Socialist Realism and Music, Praha: KLP, 2004, s. 236–243, ISBN 80-86791-18-1
7. **Bohumír Štědroň: portrétní skica [Bohumír Štědroň: A Sketch to the Portrait].** In: Musicologia brunensis. Ad honorem Jan Racek, Bohumír Štědroň et Zdeněk Blažek 1905–2005. Sborník příspěvků z mezinárodní hudebněvědné konference Brno, 28.–29. ledna 2005, Praha 2005, KLP, s. 78–83
8. **Bohumír Štědroň: Pokus o portrét českého vědce [Bohumír Štědroň: An Essay on a Czech Scientist].** In: sborník Bohumír Štědroň – hudební historik, kritik, umělec, učitel, Editio Moravia 2005, s. 11–21, ISBN 80-86565-05-7
9. **On (Musical) Taste and Fashion.** In: Musicologica olomucensia VII, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica-Aesthetica 28-2005, s. 107–116, ISBN 80-244-1055-9, ISSN 1212-1193
10. **K hudbě v procesu komunikace a k polyestetickému potenciálu hudby [On Music in the Process of Communication and to the Polyaesthetic Potential of Music].** In: sborník Multidisciplinární komunikace – problém a princip všeobecného vzdělávání, Praha 2005, Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, s. 348–370, ISBN 80-7290-199-0; zkrácená a přepracovaná verze konferenčního příspěvku Způsoby sémantizace hudby...
11. **In Memoriam on the Seventieth Birthday of Jiří Fukač.** Ivan Poledňák, Petr Macek. In: sborník Musicologica Brunensia H 38–40, Brno: Masarykova univerzita, 2006, s. 7–13, ISBN 80-210-3965-5, ISSN 1212-0391
12. **Dvě kapitoly o Jiřím Fukačovi [Two Chapters on Jiří Fukač].** In: sborník Musicologica Brunensia H 38–40, Brno: Masarykova univerzita, 2006, s. 33–46, ISBN 80-210-3965-5, ISSN 1212-0391
13. **K integrativním studiím hudby (Aneb též K problému vztahu obecného a speciálního, klíčového a okrajového, „filozofického“ a „technologického“ na základě osobních zkušeností) [Of Integrative Studies of Music (Or: On the Issue of the Relationship of the General and the Special, the Key and the Marginal, the “Philosophical” and the “Technical” from the Point of View of Personal Experience)].** In: Hudba - Integrácie - Interpretácie 10, Zborník štúdií z medzinárodného pracovného seminára 10.–12. 9. 2006 v Trenčianských Tepliciach, Nitra: Pedagogická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2006, s. 30–41, ISBN 80-8050-993, EAN 9788080509934

ČLÁNKY, PUBLICISTIKA (ARTICLES, VARIA)

1. **Musica Danubiana, avšak nikoli jen o hudbě v Podunají.** In: Hudební rozhledy 54, 2001, č. 1, s. 38–39
2. **Svobodův jazz a nejjazz v Rudolfinu.** In: Hudební rozhledy 55, 2002, č. 1, s. 23
3. **„Případ Klusák“ aneb Nonkonformní skladatel v obklíčení socrealismem.** In: Hudební rozhledy 55, 2002, č. 2, s. 36–40 (úprava anglické verze uvedené výše)
4. **Hudební výchova a strašák populární hudby I–IV.** In: Hudební výchova 2002, č. 1, s. 1–4, č. 2, s. 19–22, č. 3, s. 37–40, č. 4, s. 55–58
5. **Klavírním umění se Zdeňkem Hnátem.** In: Hudební rozhledy 55, 2002, č. 10, s. 41–43
6. **Odrazový můstek pro „superdějiny“ filmové hudby.** In: Lidové noviny, 12. 12. 2002, s. 19 (recenze knihy Antonín Matzner, Jiří Pilka: Česká filmová hudba)
7. **Posezení s Jiřím Tichotou.** In: Hudební rozhledy 56, 2003, č. 1, s. 22–24
8. **Nová opera Emila Viklického.** In: Hudební rozhledy 56, 2003, č. 1, s. 29
9. **Za Jiřím Fukačem. 15. 1. 1934 – 22. 11. 2002.** In: Hudební rozhledy 56, 2003, č. 1, s. 30
10. **Český (vlastně moravský) zázrak aneb Umělecké centrum Univerzity Palackého v Olomouci.** In: Hudební rozhledy 56, 2003, č. 2, s. 35–36
11. **Emil Viklický.** In: Program k inscenaci opery Oráč a smrt, Praha: Státní opera Praha, 2003, s. 31–39 (v češtině, angličtině, němčině)
12. **Jiří Fukač 15. ledna 1936 – 22. listopadu 2002.** In: Hudební věda 39, 2002, č. 2–3, s. 295–298
13. **Pokus o profil Emila Viklického.** In: Program k inscenaci opery Máchův deník aneb Hynku, jak si to představuješ, Praha: Národní divadlo Praha, 2003, s. 9–15
14. **S Emilem Viklickým o hudbě, o opeře vůbec a o jeho operách zvláště.** In: Program k inscenaci opery Máchův deník aneb Hynku, jak si to představuješ, Praha: Národní divadlo Praha, 2003, s. 16–21 (též anglicky)
15. **Afroamerická Libuše aneb všechno je jinak.** In: Hudební rozhledy 56, 2003, č. 7, s. 38–39 (recenze inscenace opery Scotta Joplina Treemonisha)
16. **Naše „smetanovství“ / Smetana „within us“.** In: Rudolfinum revue 2003/2004, č. 2, s. 14–15 (projev k zahájení Pražského jara u Smetanova hrobu, česky a anglicky)
17. **K metodologii Vladimíra Helferta.** In: Rudolf Pečman, Vladimír Helfert, Brno: 2003, Nadace Universitas Masarykiana etc., edice Osobnosti, sv. 20, s. 155–156 (přetisk starší stati)
18. **Fenomény současného jazzu a jejich autor.** In: Igor Wasserberger, Fenomény současného jazzu, Bratislava: Hudobné centrum-Slovarť, 2003, s. 262–268 (doslov ke knize)
19. **Milan Kuna: Exulantem proti své vůli. Život a dílo Karla Boleslava Jiráka.** In: Hudební rozhledy 57, 2004, č. 6, s. 39 (recenze monografie)
20. **Smetana a Chopin ve vynikajícím podání Ivana Klánského.** In: Hudební rozhledy 57, 2004, č. 7, s. 20–21

21. **Spirituály na podporu handicapovaných dětí.** In: Hudební rozhledy 57, 2004, č. 10, s. 14
22. **Veronika Ševčíková: Sociokulturní a hudebně výchovná specifika romské minority v kontextu doby.** In: Hudební rozhledy 57, 2004, č. 10, s. 42 (recenze publikace)
23. **Hudební věda a výchova 9 – K počtě profesora doktora filosofie Pavla Klapila, kandidáta věd.** In: internetový sborník Acta musicologica 2004, č. 2 (recenze sborníkové publikace)
24. **Jan Klusák (*18.dubna 1934, Praha).** In: booklet k CD Axis temporum. Skladatelský profil Jana Klusáka. Praha: Maximum Hannig, 2004
25. **Ke světové premiéře La roulette.** In: Program k inscenaci opery Zdenka Merty La roulette, Praha: Státní opera Praha, 17. 3. 2005, s. 7–12
26. **Pár vět k osobnosti skladatele Zdenka Merty.** In: Program k inscenaci opery Zdenka Merty La roulette, Praha: Státní opera Praha, 17. 3. 2005, s. 13–14
27. **Jazz na Hradě.** In: Hudební rozhledy 58, 2005, č. 11, s. 22–23 (recenze koncertu skupiny Mind the Step)
28. **Josef Bek. 5. 12. 1934 – 10. 9. 2005.** In: Hudební rozhledy 58, 2005, č. 11, s. 26
29. **Matej Benko a spol. aneb Malý průhled do pražské jazzové scény.** Ivan Poledňák, Ferdinand Valent. In: Hudební rozhledy 58, 2005, č. 12, s. 16–18
30. **Peter Karl Studios Brooklyn – Brooklyn Moods.** In: Hudební rozhledy 59, 2006, č. 2, s. 64; recenze CD
31. **Sborová hudba – memento a výzva.** Cantus 2006, č. 4, s. 38–41; zkrácená verze staršího textu
32. **Ceněný a nedoceněný Jaroslav Ježek.** In: programový katalog 61. mezinárodní hudební festival Pražské jaro, Praha: PJ 2006, s. 88–95
33. **Antonín Matzner a kol.: Šedesát Pražských jar.** In: Hudební rozhledy 59, 2006, č. 9, s. 52–53; recenze publikace
34. **Libor Melkus pětadesátiletý.** In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Paedagogica, Hudební věda a výchova 10-2006, Musica VIII-2006, Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, s. 57–61, ISBN 80-244-1508-9
35. **Karel Steinmetz: Hukvaldská poéma Milana Báčorka, skladatele, sborníka, pedagoga a organizátora hudebního života v kraji Leoše Janáčka.** In: Hudební věda a výchova 10-2006, Musica VIII-2006, Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, s. 177–178, ISBN 80-244-1508-9, původně in: internetový sborník Acta musicologica 2004, č. 3; recenze publikace

AUTORSKÁ SPOLUPRÁCE NA CIZÍCH TÝMOVÝCH PROJEKTECH
(COLLABORATION ON OTHER TEAM-WORKS)

1. **MGG - Allgemeine Enzyklopädie der Musik.** 2. neubearbeitete Ausgabe, Personenteil. Heslo: Klusák Jan (svazek 10, Stuttgart: Bärenreiter, 2003, s. 321)
2. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Second edition, London 2001. Hesla: Klusák Jan (svazek 13, s. 682–683), Kotík Petr (svazek 13, s. 839), Medek Ivo (svazek 16, s. 216). Viz též internetové vydání
3. **Biografický slovník českých zemí.** Historický ústav AV ČR (sešitové vydání). Hesla: Bergl, Miloš, Bezubka Ladislav (sešit 4, 2006), Blažek Karel, Bobek Ladislav (sešit 5, 2006)
4. **Český hudební slovník osob a institucí.** Elektronický projekt Ústavu pro hudební vědu Filozofické fakulty MU Brno (www.musicologica.cz/slovník). Hesla: Accord club, Adam Richard, Adamec Jiří, Apollo, Arnet Jan, Barok Jazz Quintet, Basler Dalibor, Bayerle Pavel, Bergl Miloš, Berka Hanuš, Bezubka Ladislav, Blatný Pavel, Bryen Bobek, Burešová Alena, Cafourek Ivan, Čapek Miroslav, Čečrdle Jaroslav, Čermák Ludvík, Dauber Dol, Degen Milan, Dorůžka Lubomír, Dorůžka Petr, Drábek Václav, Duba Karel, Dubský Vilda, Echtner Jaroslav, El-Car, Hannig Petr, Havlíčková Alena, Herden Jaroslav, Hlaváč Jiří, Hnát Zdeněk, Hruža František, Hulan Luděk, Christiansen Paul, Inkognito kvartet, Jazz klub Slaný, Jazz sanatorium, Jazz studio, Jehne Leo, Jelínek Jiří, Jira Milan, Kepřt Marek, Klapil Pavel, Klusák Jan, Kokoška Miroslav, Koliandr Edvard, Konopásek Jan, Kotek Josef, Krotil Zdeněk, Kříž Bora, Křupková Lenka, Kubík Ladislav, Kučera Václav, Kuna Milan, Linhart Jan, Ludvík Emil, Macourek Harry, Mácha Zbyněk, Malásek Jiří, Malina Jaroslav, Matzner Antonín, Natural, Navrátil Miloš, Novák Jiří, Opekar Aleš, Orchestr Gramoklubu, Pacák Jan Antonín, Paravan, Parnas, Paulová Jana, Pellar Rudolf, Pick Jiří R., Pilecký Zdeněk, Pilka Jiří, Plameny, Plašil Jiří, Polák Míša, Prchal Jan, Progres, Randová Silvia, Reduta (jazzklub), Reittererová Vlasta, Roháč Ján, Rytmus, SHQ, Smékal Mojmir, Smiling Boys, Spirituál kvintet, Spurný Lubomír, Staněk Roman, Steinmetz Karel, Stivín Jiří, Stivínová Markéta, Studio 5, Swing Stars, Šanson - věc veřejná, Šíma Jan, Tesař Stanislav, Tichota Jiří, Tichotová Zdena, Tichý Vladimír, Town Frank, Trsek Vladimír, Truc Vladimír, Truhlář Antonín, Tůma Jaromír, Uggé Emanuel, Valent Ferdinand, Vančura Dušan, Veleband, Velebný Karel, Vičar Jan, Viklický Emil, Wasserberger Igor, Zapletal Petar

IN HONOREM IVAN POLEDŇÁK

IVAN POLEDŇÁK JAKO OLOMOUCKÁ HUDEBNÍ OSOBNOST

Jan Vičar

Je přirozené, že regionálními kulturními centry, jako je Olomouc, procházejí na své cestě vzhůru osobnosti, kteří později dozrávají ve špičky národní i mezinárodní hudební scény. V posledních desetiletích tak moravskou metropolí prošli například někteří operní zpěváci, později sólisté Národního divadla v Praze, či dirigenti jako Zdeněk Košler, který zde působil jako šéf olomoucké opery, anebo Zdeněk Mácal, který zde začínal jako druhý dirigent Moravské filharmonie.

V centralizované české společnosti a kultuře se naopak méně často stává, že menší město k sobě připoutá zralé hudební nebo vědecké osobnosti na vrcholu jejich kariéry. Děje se tak jen někdy, za zvláštní společenské konstelace, například ve zlomových obdobích, a za podmínky lidské souhry. Významné osobnosti vtiskují olomouckému hudebnímu životu nová, vyšší a pro budoucnost zavazující výkonnostní měřítka, a proto jejich získání – přes nutné kompromisy, neboť tito lidé do místa často jen „dojždějí“ – znamená vždy velký přínos. Takto Olomouc kdysi k sobě připoutala skladatele, dirigenta a šéfa olomoucké opery Išu Krejčího, budovatele a šéfdirigenta Moravské filharmonie Františka Stupku, a v posledním období významné hudební vědce, Jiřího Sehnala z Brna, a muzikologa, pedagoga, publicistu a organizátora Ivana Poledňáka z Prahy.

Není pochybností o tom, že prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. (narozen ve Velkém Meziříčí 31. prosince 1931), je výraznou a jedinečnou osobností české a v lecčems i evropské muzikologie druhé poloviny 20. století. To je zřejmé z jeho vědecké tvorby, čítající desítky knižních publikací a stovky studií a článků z oblasti hudební pedagogiky, psychologie, estetiky, sémiotiky, teorie a dějin populární a jazzové hudby, lexikografie i monografických pojednání o hudebních osobnostech. Vyplývá to i z Poledňákovy celoživotní kariéry vinoucí se od brněnských studií muzikologie a estetiky a práce v brněnské redakci Československého hudebního slovníku přes působení (po přechodu do Prahy v roce 1959) ve Výzkumném ústavu pedagogickém, umělecké šéfování v divadélku Reduta, až po působení jako ředitele Ústavu pro hudební vědu Akademie věd České republiky, ve funkcích předsedy Asociace hudebních umělců a vědců, prezidenta České hudební rady a člena Akreditační komise Vlády České republiky. V mezinárodním měřítku je Poledňákův při-

nos potvrzen zařazením příslušných hesel do nejvýznamnějších hudebních encyklopedií současnosti, jako jsou *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2000) a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2001).

Cílem tohoto jubilejního zamyšlení je připomenout, co všechno se z vrcholného Poledňáka jako jedinečné tvůrčí osobnosti podařilo „uloupnout“ pro Olomouc, a prostřednictvím olomoucké muzikologie naopak přinést budoucí olomoucké i celostátní hudební kultuře.

Na muzikologickém pracovišti olomoucké univerzity, které bylo obnoveno v roce 1990, Ivan Poledňák působí patnáct roků, od září 1992. (Již v osmdesátých letech však byl členem rigorózní komise pro obor hudební věda a výchova vedené Vladimírem Hudcem.) Do Olomouce dojížděl a dojíždí pravidelně z Prahy, kde až do února 1998 pracoval jako ředitel Ústavu pro hudební vědu Akademie věd České republiky. Na Univerzitě Palackého byl v roce 1994 jmenován profesorem pro obor teorie a dějiny hudby. Od 1. března 1998 do 30. června 2000 byl pověřen vedením katedry muzikologie Filozofické fakulty a funkci vedoucího katedry muzikologie znovu zastával od 1. března 2003 do 31. ledna 2007. Ve funkčních obdobích rektora Josefa Jařaba a v prvním období rektora Lubomíra Dvořáka uplatnil svou dynamickou osobnost i jako člen vědeckých rad Univerzity Palackého. Kromě toho byl úspěšným řešitelem řady grantových projektů a pedagogicky působil rovněž na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UP. K jeho sedmdesátinám byl vydán cizojazyčný sborník *Musicologica Olomucensia VI. In honorem Ivan Poledňák* (Acta Universitatis Palackianae, Philosophica-Aesthetica 24–2001, Olomouc 2002), obsahující také výběrovou bibliografii jeho prací.

Ivan Poledňák jako vysokoškolský pedagog nejprve přednášel svůj specifický a nový obor – teorii a dějiny nonartificiální hudby. Tím se podílel na profilaci olomoucké katedry, která se dnes výrazně odlišuje například od katedry pražské. Toto zaměření bylo v souladu se zakladatelským odkazem hudebního vědce a folkloristy Roberta Smetany i s pozdějšími tradicemi olomoucké katedry, na niž se tzv. teorie funkcionální hudby přednášela již v sedmdesátých letech 20. století. Ivan Poledňák v tomto směru výrazně rozšířil zaměření mnoha bakalářských, magisterských a doktorských prací, které vedl či oponoval a které nově pojednávaly tematiku z oblasti jazzové a populární hudby. Pro ilustraci připomeneme jím vedené bakalářské práce Nikoly Hirnerové *Andrew Lloyd Webber jako představitel současného muzikálu*, Mileny Hudcové *Dama, Dama – avantgardní soubor bicích nástrojů*, Heleny Pavličíkové *Společenská a umělecká pozice českého folku před listopadem 1989 a bezprostředně po něm*, Matěje Kratochvíla *Hudební dramaturgie českých filmů 80. a 90. let*, Lucie Berné *Jazzové období Bohuslava Martinů*, Petra Čehovského *Jaromír Nohavica – fenomén českého folku osmdesátých a devadesátých let*, Františka Kopeckého *Vývojové kořeny současné tzv. taneční hudby*, Štěpána Pražáka *Pavel Bobek – legenda české populární hudby*, Petry Hnikové *Zuzana Navarová – fenomén české hudební scény a její působení ve skupině Nerez*, Dany Rampáčkové *Známý neznámý – Ladislav Simon*, Johany Teryngerové *Česká nová vlna*, Václava Vraného *Prokomponované skladby pro comba Karla Velebného*, Jana Blümla *Příběh české pop music v první normalizační dekádě*, Eduarda Paseky *Česká alternativní a undergroundová hudba v první normalizační dekádě (vývoj v 70. letech)*, Jana

Přibila *Akustické období Milese Davise* (tato práce získala Cenu rektora UP v roce 2006) a Veroniky Vlachové *Ženy v českém jazzu*; dále magisterské práce Heleny Pavličikové *Český folk – fenomén hudební i sociální*, Martina Voříška *Český jazzový revivalismus*, Jana Hrodka *Nástin vývoje jazzu na Moravě*, Františka Kopeckého *Současná tzv. „taneční hudba“ – přehled historického vývoje v letech 1982 až 1990* (tato práce získala Cenu rektora UP v roce 2004) a Johany Teryngerové *Rock, folk a pop na Ostravsku od 60. let do roku 1989*; a rovněž disertace Lenky Dohnalové *Estetické modely evropské elektroakustické hudby a elektroakustická hudba v České republice*, Františka Havelky *Pavel Blatný – představitel třetího proudu* a Heleny Chaloupkové (Pavličikové) *Multikulturalismus v populární hudbě*.

V souvislosti s náběhem dalších ročníků a typů muzikologického studia profesor Poledňák později přednášel i hudební psychologii, hudební pedagogiku, hudební sémiotiku, hudební estetiku a metodologii hudební vědy, řídil proseminář hudební vědy, diplomový seminář a byl (a nadále je) předsedou Oborové rady pro doktorské studium v oboru teorie a dějiny hudby.

Zásadním způsobem rovněž obohatil vysokoškolskou studijní literaturu. Ve spolupráci se svým celoživotním přítelem a spolupracovníkem Jiřím Fukačem připravil zejména dvě vydání *Úvodu do studia hudební vědy* (Olomouc 1995; 2001), který dnes představuje nepostradatelnou základní učebnici na vysokoškolských hudebně vědeckých a hudebně teoretických učilištích, a vydal také cenné skriptum *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu* (Olomouc 2000).

Ve svém ‚olomouckém‘ období rovněž napsal závažnou monografii o sugestivní osobnosti české hudby a kultury 2. poloviny 20. století *Vášeň rozumu. Skladatel Jan Klusák*, která byla navíc vyhodnocena jako „nejkrásnější kniha“ vydaná v roce 2004 Vydavatelstvím Univerzity Palackého. Připomeňme, že ani vztahy Jana Klusáka a Olomouce nebyly nevýznamné: tento skladatel zkomponoval v roce 1963 pro olomouckou činohru hudbu ke hře Josefa Topola *Konec masopustu*, napsal v roce 1986 rozsáhlou studii *Zpráva o Gustavu Mahlerovi* pro mahlerovskou výstavu ve Vlastivědném muzeu v Olomouci, a pod taktovkou Reginalda Kefera byla dne 1. června 1989 v olomouckém Divadle Oldřicha Stibora premiérována Klusákova shakespearovská opera *Dvanáctá noc*.

Po monografii o Janu Klusákovi Ivan Poledňák doslova vychrlil několik dalších publikací. Zejména v knize *Hudba jako problém estetiky* (Praha 2006) se mu jako poslednímu žijícímu představiteli „velké čtyřky“ českých hudebních estetiků a sémiotiků (Jaroslav Volek, Jaroslav Jiránek, Jiří Fukač a Ivan Poledňák) podařilo nejen zúročit poznatky svých již zvěčnělých kolegů, ale invenčním, systematickým a srozumitelným způsobem pojednat o mnoha nesnadných otázkách estetiky jako specifické muzikologické oblasti. Poledňákova práce bude nesporně sloužit jako autoritativní vysokoškolská učebnice. Má navíc charakter shrnutí poznatků základního výzkumu rozvíjejícího cenné tradice střeoevropského hudebně estetického myšlení, a měla by být proto přeložena do některého ze světových muzikologických jazyků.

Leccos jiného by se patřilo ještě připomenout. Například to, že profesor Poledňák jako vedoucí katedry měl velmi přátelský a vskutku kolegiální vztah nejen ke svým vrstevníkům, ale i ke svým mladičkým spolupracovníkům a doktorandům. Nerozpakoval se

pověřovat je náročnými odbornými úkoly, jaké musel řešit kdysi i on sám. Většinou se s těmito zodpovědnými úlohami vyrovnali se ctí. Jednou mu budou vděční za to, že je nechal takto brzy a samostatně „plavat“ v širém muzikologickém oceánu.

Musím se přiznat, že mne osobně Ivan Poledňák téměř při každém našem setkání trochu znervózní. To proto, že si při jeho sdělení novinek vždy uvědomím, že on, na rozdíl od normálního smrtelníka, jako jsem třeba já, asi nemá žádné ztrátové časy, nikdy bezcílně nebloumá a „patrně“ vůbec nemusí spát. Neodmítá totiž napsat žádnou odbornou recenzi, slovníkové heslo, splní každý důležitý úkol, navštěvuje významné pražské operní, činoherní a filmové premiéry, čte současnou (nejen muzikologickou) knižní produkci, přijímá se svou manželkou Stáňou ve svém bytě Na Petřínách četné návštěvy, donedávna čile sportoval, a navíc píše jednu knihu za druhou. Prostě sedne a píše. A výborně. Chlácholím se: To se to koná, když má někdo takovou vitalitu a schopnosti! Ale můj poklid trvá jen do budoucího setkání, nebo do chvíle, kdy naleznu třeba v *Hudebních rozhledech* další rozsáhlý Poledňákovův příspěvek, napsaný nejspíš jen tak „mimořádně“.

Shrnuto: Svým muzikologickým přínosem i organizační aktivitou, pronikavým intelektem i konkrétními vědomostmi se Ivan Poledňák zařadil mezi nejvýraznější osobnosti olomoucké hudební historie. Výrazně ovlivnil a inspiroval zejména desítky studentů oboru muzikologie na Univerzitě Palackého, z nichž se někteří začínají profilovat jako přední osobnosti nastupující muzikologické generace.

IVAN POLEDŇÁK - A PROMINENT PERSONALITY OF MUSIC IN OLOMOUC

Summary

Prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. (born on December 31, 1931, in Velké Meziříčí) who has recently celebrated his seventy fifth birthday, is a prominent personality of Czech and European musicology of the second half of the 20th century. Entries in encyclopedias, such as *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* or *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, prove the fact. The treatise tries to assess Ivan Poledňák's contribution to activities of the Department of Musicology, Faculty of Arts, Palacky University, Olomouc, where he has worked since 1992 as a teacher, musicologist and also as a head of the department (1998-2000, 2003-2007).

IVAN POLEDŇÁK JAKO OLOMOUCKÁ HUDEBNÍ OSOBNOST

Shrnutí

Nedávný pětasedmdesátník prof. PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. (narozen ve Velkém Meziříčí 31. prosince 1931), je výraznou osobností české a evropské muzikologie druhé poloviny 20. století. To potvrzují i příslušná hesla v hudebních encyklopediích, jako jsou *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Příspěvek bilancuje přínos Ivana Poledňáka za patnáct let jeho působení na katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (od září 1992), a to jako pedagoga, muzikologa a vedoucího této katedry (1998–2000; 2003–2007).

POZNÁMKY K FUKAČOVU A POLEDŇÁKOVU CHÁPÁNÍ HUDEBNÍHO POJMOSLOVÍ

Miloslav Blahynka

Tuto úvahu o významu společného spisu autorů Jiřího Fukače a Ivana Poledňáka *Hudba a její pojmoslovný systém* věnuji životnímu jubileu (75 let) univ. prof. PhDr. Ivana Poledňáka, DrSc. a nedožitým sedmdesátinám univ. prof. PhDr. Jiřího Fukače, CSc. Oba muzikologové tvořili takřka ideální autorskou dvojici. Smysl pro celek a detail, pro všeobecné (ba nejvšeobecnější) zákonitosti hudby a zároveň pro mnohá její specifika byl v jejich společných spisech vyvážený a vytvářel vědecky nosnou, inspirující optiku. Je tomu tak i ve spise *Hudba a její pojmoslovný systém* s podtitulem *Otázky stratifikace a taxonomie hudby*, jenž vyšel v roce 1981 v Československé akademii věd v Praze v edici Studie ČSAV jako její 14. svazek.

Rozsahem útlá, podněty však přímo nabitá knížka znamenala v tehdejších normalizačním kontextu československé muzikologie programové přihlášení se k dědictví strukturalismu, k moderní sémiotice a teorii komunikace. Fukač a Poledňák se tím také hlásí k moderním trendům evropské hudební vědy, překračujíc uvědoměle krunýř estetiky socialistického realismu s jeho pohybováním se v uzavřeném kruhu svých důkazů a pseudodůkazů. Podobně jako Eduard Hanslick v slavné práci *O hudebním krásnu více než 120 let před Poledňákem* a Fukačem vychází z potřeby revize dosavadních estetických koncepcí,¹ čeští autoři vycházejí z nutnosti revidovat „běžná vymezení pojmu hudba“.² Při této revizi vycházejí nejen ze stavu hudebního vývoje, jehož byli v druhé polovině 20. století svědky, ale i z uvědomění si historické a geografické proměnlivosti vymezení pojmu hudba. Je charakteristické, že tam, kde dobové oficiální estetické a uměnovědné teoretické doktríny tíhly k čistě materialistickému výkladu uměleckých jevů, Fukač s Poledňákem se přiklání k výkladu Hanse Heinricha Eggebrechta, podle něhož jednotlivá historicky

¹ Hanslick, Eduard: *O hudebním krásnu*. Supraphon, Praha 1973. Spis nese charakteristický podtitul: Příspěvek k revizi hudební estetiky.

² Fukač, Jiří – Poledňák, Ivan: *Hudba a její pojmoslovný systém. Otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1981, s. 9.

se vykrytalizovavší vymezení pojmu hudba potvrzují „specifickou jednotu mýtu a logu, praxe a teorie, básnictví a pojmového myšlení, činnosti zpěváka a invence myslitele.“³

Fukačův a Poledňákův pokus rekonstruovat fenomén hudba v jejím diachronním a synchronním průřezu, v historických a geografických vazbách a s výrazným ohledem na vývojové tendence současné hudby směřuje k co největší vědecké objektivitě. Autoři zde postupují tak, že na jedné straně se snaží pojem hudba očistit od všeho akcesorického a zároveň nepřestávají hudbu chápat v její existenční objektivitě, jež je dána především dílem samotným (respektive hudbou samotnou) a jeho recepcí. Jejich objektivita však vždy počítá i s vnímajícím subjektem a faktem, který by se dal vyjádřit lapidárně: Hudbu tvoří člověk pro člověka. Na základě analýzy pojmu hudba tak oba autoři rozšířili chápání hranic hudby v muzikologické reflexi, přivedli ho k novému životu a v teoretické rovině otevřeli pole možných, často přímo novátorských výkladů tohoto pojmu, které vedou k maximální šířce jeho chápání, vytváření, působení.

Od analýzy pojmu hudba kráčeji Fukač a Poledňák k analýze jejího základního pojmového aparátu. V této části práce postupují od základních termínů až po komplexní pojmy jako například hudební umění, hudební kultura, hudební život. Základní osou, o níž se výklad opírá je fenomén *hudební myšlení*. Autoři zde vyšli z koncepcí hudebního myšlení, jež v domácí i zahraniční literatuře tento pojem výrazně aktualizovaly (Zuckermandl, Burjanek, Eggebrecht, Kresánek). Hudební myšlení, na rozdíl od starších koncepcí, jež tento pojem chápaly pouze obrazně anebo čistě psychologicky, chápou Fukač a Poledňák i jako jev gnozeologický, sociologický a sémiotický. Dospívají k názoru, že: „Hudební myšlení musíme považovat za klíčovou hudební aktivitu. Představuje na jedné straně interiorizaci zevních aktivit a na druhé straně jejich předpoklad.“⁴

Podobně, tedy jako ústřední pojem hudební vědy, chápe hudební myšlení Jozef Kresánek, jehož práce vyšla těsně před spisem *Hudba a její pojmoslovný systém*: „V rámci nauky o hudebním myšlení se má znovu sjednotit to, co se specializacemi rozpadlo na hudební akustiku, hudební fyziologii, hudební psychologii, hudební sociologii, hudební estetiku, etnomuzikologii, a především hudební historii (např. u Riemanna tento rozpad ještě nevidíme). To samozřejmě neznamená, že bychom se stavěli proti specializacím těchto disciplin, jenže zároveň se specializacemi, jež představují rozmanité pohledy na hudbu jako centrální problém, je potřeba se dívat i zevnitř hudby a z hudebního myšlení směrem k těmto disciplinám. To znamená mít centrální postoj, mít to sjednoceno v tom, co vyjadřuje nejadekvátnější termín: hudební myšlení.“⁵

Ve srovnání s Kresánkovou koncepcí hudebního myšlení přicházejí Fukač a Poledňák, i když na mnohem menší ploše než Kresánek, s koncepcí, v níž se ve sféře hudebního myšlení co nejtěsněji spojují aktivity vnímatele a tvůrce. Fukač a Poledňák v této souvislosti hovoří o aktivitách konzumenta a producenta hudby. Aktivitu vnímatele chápou

³ Tamtéž, s. 16.

⁴ Tamtéž, s. 30.

⁵ Kresánek, Jozef: *Základy hudobného myslenia*. Opus, Bratislava 1977, s. 318.

jako „komplementární faktor producentských aktivit“⁶ a zkoumají, která „je vnímatel schopen si v přiměřené míře analyticky uvědomit postupy použité při vytváření hudební struktury a dekodovat a významově realizovat hudební znaky.“⁷ Tím do sféry hudebního myšlení vtažují také problematiku recepce a výkladu hudby. Díla, jež byla kdysi nositeli určité významové životní funkce, se podle této teorie stávají díky otevřenosti novým možnostem výkladů v současnosti uměleckými díly a naopak, historická hudební díla, jež jsou přesazena do moderních recepčních souvislostí nejsou pouze zdrojem historizujícího estetického zážitku, ale k naší době promlouvají a smysl této promluvy je uvnitř díla samotného. Realizuje se zde Gadamerova představa, že „v setkání s uměleckým dílem nezaznívá pouze ono radostné i děsivé ‚To jsi ty!‘, ale také ‚Musíš změnit svůj život!‘“⁸

Nepřímo vystupuje ve výkladech Fukače a Poledňáka hudební myšlení i jako organizující činitel v hudebním umění, hudebním životě a hudební kultuře. Tyto pojmy jsou důsledně chápány jako dynamické, ústřední veličiny, jejichž analýza vede k vlastní muzikologické interpretaci celého univerza hudby.

V kapitole o relacích hudby a jiných fenoménů se nejvýše výrazněji projevuje Fukačův a Poledňákovův sklon k interdisciplinárnímu bádání. Nejen kvůli zkoumání těchto relací rozlišili univerzum hudby na dvě sféry – sféru předpokladů a sféru realizace hudby. Dopovídají k podobnému stanovisku jako Kresánek, když konstatují: „Některé jevy a procesy byly precizovány nedostatečně (zejména hudební vkus, hudební trh, organizace hudebního života aj.). Nejvíce je na závadu, že většina muzikologické produkce nechápe dosud studované entity jako složky určitého supersystému, tj. v jejich systémovém propojení a funkčním vztahu k hudbě. Nepochopena zůstává úloha těchto entit v homeostázi hudby, tj. v schopnosti hudby dosahovat neustále rovnováhy s prostředím.“⁹

Pojmoslovné a sémantické je ve spise *Hudba a její pojmoslovný systém* navzájem propojeno. Fukačovo a Poledňákovovo pojmosloví se týká nejen zvukových struktur hudby, ale i jejich nejširšího možného a myslitelného osvětlení.

Zcela originálním způsobem přejdou spoluautoři od analýzy sfér univerza hudby k podílu hudby na formování průníků různých umění, přičemž od analýzy hudebního divadla pokračují vyšetřením vztahů mezi hudbou a tancem a hudbou a výtvarným uměním. Jako metodologicky zcela opodstatněné a pro muzikologii a teatrologii zásadní se jeví zjištění, že „průnik je sice vyložitelný jako výsledek interakce více druhů umění, avšak onticky zpravidla vystupuje – snad s částečnou výjimkou zvláštní symbiózy tance a hudby – jako

⁶ Fukač, Jiří – Poledňák, Ivan: *Hudba a její pojmoslovný systém. Otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1981, s. 31.

⁷ Tamtéž.

⁸ Gadamer, Hans, Georg: *Člověk a řeč*. Do češtiny přeložili Jan Sokol a Jakub Čapek (kapitola Východiska filosofické hermeneutiky). Oikoymenth, Praha 1999, s. 52.

⁹ Fukač, Jiří – Poledňák, Ivan: *Hudba a její pojmoslovný systém. Otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1981, s. 65.

objekt jednoho určitého umění.“¹⁰ Zde Fukač a Poledňák organicky a logicky navazují na odkaz českého strukturalismu s jeho kořeny v estetickém učení Otakara Hostinského.

Z Mukařovského vymezení problematiky estetické funkce se odvíjí reflexe univerza hudby ve světle analýzy funkcí. Na rozdíl od Mukařovského¹¹ Fukač a Poledňák neanalyzují pouze sociální funkce a estetickou funkci, ale celý komplex funkcí, nevýmaje mezi nimi ani funkční dění ve vnitřní struktuře hudebních děl.

Závěrečná kapitola spisu nese název *Ke stratifikaci univerza hudby* a k jejímu taxonomickému vyjádření. Autoři se zde zabývají jednak procesem, jenž vede od živelné označovací praxe v hudbě k jejímu systematickému taxonomickému uchopování. Analýzy jednotlivých taxonů, jako jsou například druh, forma, žánr a především styl jsou novátorské a v konečném důsledku jsou propojeny s hledisky danými estetickými a uměleckými normami a hodnotami. Závěr spisu patří analýze typologických polarizací hudby, kde se dění na několika osách (autonomní – heteronomní, hudební objekt opusového charakteru – hudební objekt neopusového charakteru, umělecká – nonumělecká hudba) stává dynamizujícím činitelem hudebního vývoje i jeho teoretické a vědecké reflexe.

Hudba a její pojmoslovný systém je dílo, v němž Jiří Fukač a Ivan Poledňák dospěli k takovému teoretickému zevšeobecnění problematiky hudby, jež otevírala dveře novým koncepcím muzikologického bádání. Nad bádáním o zákonitostech vývoje hudební řeči, stylu, slohu, nad výzkumem hudebního jazyka a nad dalšími tradičními disciplínami hudební vědy se rozprostřela oblast, jež si kladla otázky o identitě hudby jako takové a dospěla k přesvědčivě artikulovanému názoru, že poznávání hudby má specifickou strukturu odlišnou nejen od poznávání v oblasti přírodních věd, ale i od poznávání v jiných humanitních vědeckých disciplínách. Je příznačné, že mnohé myšlenky z tohoto spisu našly svůj další život v dvou estetických spisech obou autorů – ve spise *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*¹² předčasně zvěčnělého Jiřího Fukače a v knize *Hudba jako problém estetiky*¹³ jubilanta Ivana Poledňáka.

¹⁰ Tamtéž, s. 73.

¹¹ Mukařovský, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. F. Borový, Praha 1936.

¹² Fukač, Jiří: *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. Masarykova univerzita, Brno 1998.

¹³ Poledňák, Ivan: *Hudba jako problém estetiky*. Univerzita Karlova, Praha 2006.

NOTES TO THE UNDERSTANDING OF THE MUSICOLOGICAL TERMINOLOGY BY FUKAČ AND POLEDŇÁK

Summary

Music and its terminological system is the publication, in which Jiří Fukač and Ivan Poledňák found the theoretical generalization of music. This process opens the door for the new conceptions in musicological research. Over the known considerations about regularities of musical language development, musical style and structure, they explored the new area. This area is created from the autonomous attributes, which are typical and specific for the recognition of music and has different quality as the recognition in natural science and also in social science. Several ideas from this publication were used in other books written by both authors, Fukač's *Aesthetics of music as the concreteness of the general aesthetics* [*Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*] and Poledňák's *Music as the issue of aesthetics* [*Hudba jako problém estetiky*].

POZNÁMKY K FUKAČOVU A POLEDŇÁKOVU CHÁPÁNÍ HUDEBNÍHO POJMOSLOVÍ

Shrnutí

Hudba a její pojmoslovný systém je dílo, v němž Jiří Fukač a Ivan Poledňák dospěli k takovému teoretickému zevšeobecnění problematiky hudby, jež otvírala dveře novým koncepcím muzikologického bádání. Nad bádáním o zákonitostech vývoje hudební řeči, stylu, slohu, nad výzkumem hudebního jazyka a nad dalšími tradičními disciplínami hudební vědy se rozprostřela oblast, která si kladla otázky o identitě hudby jako takové a dospěla k přesvědčivě artikulovanému názoru, že poznávání hudby má specifickou strukturu odlišnou nejen od poznávání v oblasti přírodních věd, ale i od poznávání v jiných humanitních vědeckých disciplínách. Je příznačné, že mnohé myšlenky z tohoto spisu našly svůj další život v dvou estetických spisech obou autorů – ve spise *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína* předčasně zvěčnělého Jiřího Fukače a v knize *Hudba jako problém estetiky* jubilanta Ivana Poledňáka.

TEN, KTERÝ INSPIROVAL

Pavel Blatný

V hudební historii je řada dokladů o tom, že řada významných či dokonce klasických děl nevzniklo z vlastní fantazie skladatelů nebo na nějakou objednávku, nýbrž stalo se tak na popud někoho, kdo stál ve správném čase na správném místě v blízkosti toho či onoho tvůrce a třeba jen náhodou vyslovil nějakou inspirativní poznámku, která pak vyvolala vznik takého či onakého díla. Ale co díla – mohla být i inspirací pro zárodek celého nového směru, stylu či dokonce slohu, po kterém se pak takto podnícený maestro vydal na celoživotní pouť. Uvedu aspoň příklad, pro mne nejmarkantnější. Stravinskij svého času – ve svém raketovém vzestupu oslnivého objevitele – novátora – přehrával Ďagilevovi skicu své koncertní skladby pro klavír a orchestr, kterou charakterizoval slovy: „Bude to taková burleska, jakoby nějaký šašek skákal po bílých a černých klávesách.“ A tehdy prý Ďagilev – skutečně osvícen – řekl: „Ale to by mohl být přece Petruška – udělej z toho balet!“ A balet to nakonec, jak víme, byl a naskicovaný koncertní kus se pak promítl do díla jako obraz „U Petrušky“, navíc s prorockým objevem polytonality ve fanfárách proslulých spojených akordů C dur a Fis dur.

Moje maličkost se pak poprvé setkala s inspirátorem už na konzervatoři. Byl to totiž profesor Osvald Chlubna, žák Janáčkův, který nás – v ročníku skladby – učil sice jen instrumentaci, ale viděl nám vpravdě do ledví. Jeden z mých kolegů byl i Richard Novák, kterému poradil (když slyšel jeho hlas při přednesu vlastních písní), aby se bezpodmínečně věnoval zpěvu: „Budete mít světové renomé.“ U mne pak řekl historickou větu: „Stavte na jazzu.“ Milý pan profesor samozřejmě netušil, že toto jeho přání jednou splním svým *Třetím proudem*, ale jisté prorocké osvětlení to bylo.

A tím jsem již u toho hlavního inspirátora pro mou skladatelskou životní pouť a to je ten, jemuž je můj článek věnován – Ivan Poledňák. Byl to vskutku inspirátor mnohočetný. Ani si již jeho četné podněty nepamatuji, ale některé jsou nesporné. Tak především mi doporučil, abych zkomponoval něco pro *Komorní harmonii* Libora Peška, který mi byl tehdy (koncem 50. let) zcela neznámý. I stalo se – rozhlasový ítem a televizní snímek se vysílá dodnes. Další inspirace byla zásadní. Ivan věděl, že mám smysl pro jazz, a když počátkem 60. let poznal mé první skladby Nové hudby (tehdy dodekafonické-seriální)

upozornil na mne legendárního Karla Krautgartnera a mne přímo vyzval, abych pro něj něco zkomponoval a zúročil tak výše citovaný smysl pro jazz s technikami Nové hudby. Rovněž se stalo a vznikla „Passacaglia“ – má mezinárodně nejhranější kompozice. Je to kombinace barokní polyfonie s dodekafonií a jazzem – ovšem není tam ani jeden takt improvizace.

A o tu právě v jazzu běží. Ivan mne k ní opět dalším podnětem dovedl. Znal totiž mé dva koncerty pro orchestr (ještě z 50. let), kde první věty byly vždy vystavěny na určitém druhu dialogu, který jsem měl odvozen z chorálových responsorií (vliv mého „chrámového“ mládí – otec, skladatel Josef Blatný, byl vedle pedagogické činnosti celá léta „regenschori“). „Což tak ten chorálový dialog dostat s improvizací do nějaké další skladby?“ Pravda. I vznikly *Modely pro Karla Krautgartnera* – sólista zde odpovídá improvizací na spršku vynořujících se modelů, vystavěných na dodekafonickém základě. I tuto skladbu si pak podávala řada klarinetistů – nezapomenutelný byl pro mne Američan John Tchicai, na natáčení přišel (v 70. letech) v bolševické uniformě. Samozřejmě, skladby jsem musel vymyslet a vytvořit sám, podnětná inspirace byla ale jednoznačná. Nakonec jsem se od Ivana i dověděl, co to vlastně píšu: „Third stream“ – „Třetí proud“. Ten termín jsem před tím neznal. Ani jsem nevěděl o podobné snaze amerických autorů (Schuller, Babbitt).

Poslední inspirace byla ale z oblasti literatury a doby nedávné. Ivan znal mé historky, které jsem vyprávěl na veřejných besedách, v rozhlase, televizi. „Což tak to také zapsat – vždyť jsou to vlastně fejetony.“ A tak také vznikly. A na knížku vydanou tiskem pod názvem „Feje-tóny“ psal recenzi pro Hudební rozhledy právě on. Musím také hned dodat, že tak skvělou kritiku jsem od Ivana snad nezaznamenal ani na ta nejlepší hudební díla, co jsem kdy napsal! Proto si nakonec jen (jak se říká zbožně) přeji, aby takto přijal i těch několik mých řádek, co jsem právě dopsal.

DERJENIGE, DER INSPIRIERT HAT

Zusammenfassung

Mein Beitrag ist praktisch eine „hommage“ an Ivan Poledňák weil er immer am Anfang aller meiner schöpferischen Erfindungen als Inspirator und Unterschützer stand, hauptsächlich von meinem „Dritten Strom“.

TEN, KTERÝ INSPIROVAL

Shrnutí

Můj příspěvek je fejetonem vyjádřený jednoznačný dík Ivanu Poledňákovi za podněty, kterými inspiroval řadu mých tvůrčích projektů – nejvíce pak vznik mého specifického Třetího proudu.

DAS PROBLEM DER SEMANTISCHEN INTEPRETATION VON FRÜHEN INSTRUMENTALWERKEN ANTONÍN DVOŘÁKS

Miroslav K. Černý

Die semantische Interpretation der Instrumentalwerke von Antonín Dvořák stellt vor uns ein Problem. Antonín Dvořák galt nämlich – und für manche gilt auch bis heute – für einen rein „absoluten“, spontanen Komponisten. Dieses Dvořák-Bild war eine Erfindung des Wiener Milieus mit E. Hanslick an der Spitze, der den tschechischen Komponisten neben Brahms – und teilweise auch gegen diesen – als Opponenten der „neudeutschen Schule“ von Wagner und Liszt vorstellen wollte.¹ Dieses Dvořák-Bild hat übrigens auch die konservative tschechische Kritik, besonders nach Dvořáks Tode, übernommen. Es war aber ein großer Irrtum, ja von Wienern ein Missbrauch des tschechischen Komponisten, der sich dagegen zu wehren nicht wusste, ja gab dieser Auffassung Wind in die Segel, indem er sich ostentativ für einen „schlichten, einfachen tschechischen Musikanten“² erklärte. Erst die modernen Analysen der letzten Jahre samt den meinigen haben. Den Gegenteil jenes Bildes nachgewiesen und Dvořák als einen denkenden und mit den traditionellen Formen bewusst experimentierenden Komponisten vorgestellt.

Das Problem ist jedoch, dass wir keinen ausführlicheren inhaltlichen Kommentar zu den Instrumentalwerken von Dvořáks Hand vor 1896 besitzen. Auch die Deutungen der symphonischen Dichtungen in Briefen nach Wien³ sind zwar gründliche motivische

¹ Das zeigte sich deutlich, als Dvořák nach der Hälfte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts die Komposition der „absoluten Formen“ aufgab und sich zu der Programm-Musik wandte, wie es auf dem konkreten Material der Wiener Musikkritik Frau K. Stökl-Steinbrunner in ihrem Referat zu Saarbrücken 1991 nachgewiesen hat. Vgl. *Dvořák-Studien*. Hrsg K. Döge u. P. Jost. Schott-Verlag, Mainz 1994, S. 190–196 – also dieselbe *The „Uncomfortable Dvořák“* (transl. D. Beeveridge). In: *Rethinking Dvořák*. Clarendon Press, Oxford 1996, p. 201–211.

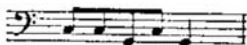
² Z. B. im Brief an B. Fidler in Příbram von 9. I. 1886 (*Antonín Dvořák Korespondence a dokumenty 2*, S. 123–124) aber auch bei manchen anderen Gelegenheiten.

³ An R. Hirschfeld ante 20. XII. 1896 (*Antonín Dvořák Korespondence a dokumenty 4*, S. 72–76), an denselben 26. XI. 1898 (ibidem S. 151–152).

„Analysen“ im Stile eines Konzertführers,⁴ aber ganz unpersönlich. Sonst verließ sich Dvořák an die Texte der Erben-Balladen und Einführungen von L. Janáček und J. Zeyer.⁵ Nur die VIII. Symphonie hat er kurz „inhaltlich“ charakterisiert im Programmheft zur Erstaufführung, er habe in ihr seine Gedanken in einer von den üblichen Formen abweichenden Art ausdrücken wollen.⁶ Dies bezieht sich jedoch nur auf die musikalische Form, die im Aufbau des Sonatenzyklus mehrere Abweichungen von der Tradition aufweist. Wir müssen also unter diesen Umständen fragen, ob wir berechtigt seien die semantischen Deutungen von Dvořáks Instrumentalwerken, besonders der zyklischen Sonatenformen, zu unternehmen. Diese Frage hat schon von fast einem halben Jahrhundert A. Sychra⁷ auf positive Weise zu beantworten versucht und diese Antwort auch mit gründlichen Analysen untermauert. Er beschränkte sich leider nur auf die reifen Symphonien von der VI. bis zu der IX. Es bleibt also die Frage nach den früheren Symphonien und der gesamten Kammermusik offen.

Weil ich da nicht alle Werke dieser Kategorien analysieren kann, will ich mich auf einige der frühen Werke konzentrieren, denn auch da sind einige Momente, die semantische Interpretation ermöglichen, ja nach einer solchen rufen. Lasst uns mit den auffälligsten beginnen.

Es ist die I Symphonie C-Moll, die traditionell unter dem Titel „Zlonické zvony“ (Die Glocken von Zlonice) figuriert. Auch wenn in der handschriftlichen Partitur diese Bezeichnung fehlt, wurde sie in einem eigenhändigen Verzeichnis von Dvořáks frühen Kompositionen bestätigt.⁸ Es handelt sich natürlich keinesfalls um das bloße Tonbild der Glockenklänge, besonders nicht mittels des kleinen rhythmischen Achtelmotivs



das nicht nur den ersten Teil des zweigliedrigen Hauptsatzes bildet, sondern in diastematischen und instrumentalen Varianten nicht nur im I. sondern auch in weiteren Sätzen vorkommt.

Wenn wir doch eine Tonmalerei da erblicken wollen, so können wir sie in den auf Zählzeiten nachfolgend wechselweise erklingenden Zusammenklängen der Klarinetten und tieferen Paar der Hörner, Flöten und Fagotten und auf der dritten Zählzeit tieferen Paar der Hörner über dem erwähnten rhythmischen Motiv in Bässen und nach vier Takten dessen Variante in den II. Violinen sehen. Dass wir uns nur auf dieses rhythmische Motiv

⁴ Der Adressat sollte das Programmheft für Wiener Konzerte verfassen.

⁵ Vgl. den Brief an O. Nedbal nach Amsterdam von II. 1900, in dem ihn nach Analyse L. Janáček verweist (*Antonín Dvořák Korespondence a dokumenty 4*, S. 185) und Brief von J. Zeyer, in dem er an Dvořáks Ansuchen ihm seine Deutung des „Heldenlieds“ (*Píseň bohatýrská*) mitteilt. Publ. O. Šourek: *Život a dílo A. Dvořáka IV²*. Praha 1957, S. 29.

⁶ Nach dem Vorwort zur Partitur in der Gesamtausgabe, Artia Praha sine anno S. VII.

⁷ *Eстетика Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha 1959, S. 422–460.

⁸ Vgl. *Burghausers Thematisches Verzeichnis*. I. Aufl., S. 618–620.

beim Versuch um die semantische Deutung nicht verlassen können, wussten die Editoren,⁹ sowie auch viele von den Kommentatoren, die in dieser Symphonie eine Erinnerung Dvořáks an seinen Aufenthalt in Zlonice sehen, während dessen er sich für den Beruf des Musikers entschlossen und diesen Entschluss auch durchsetzt hat. In diesem Sinne können wir den zweiten Teil des Hauptsatzes semantisch zu deuten versuchen, nämlich den großen Bogen mit dem trochäisch artikulierten Aufstieg von der Prim zur Septime und mit dem girlanden- oder wellenartigen Abstieg.



Dieser zweiteilige Komplex wiederholt sich dreimal über *c*, *B* und *As*, wo sich die Harmonie in den D^7 aus *Des* Dur in dem nach kurzer Rückkehr in die Haupttonart eine figurierte Variante des „Bogens“ exponiert wird. Ich möchte nicht weiter mit Details fortsetzen, aber nur bemerken, dass auch der „Bogen“ im weiteren Verlauf des Satzes manchen, besonders modalen und diastematischen Varianten unterzogen wird. Der Seitensatz tritt nach einer langen Evolution der beiden Teile des Hauptsatzes und der 44taktigen Überleitung erst im Takt 173 ein und wird auch variiert, wobei dritte Variante mit typischen Begleitungsfiguren einen Walzer nachahmt. Aber zwischen diese Varianten wird wieder eine Variante des Hauptsatzes eingeschoben. Der Schlusssatz folgt dann im Takt 251 und die Exposition endet mit Takten 287–288. Die Durchführung sollte nach der Wiederholung der Exposition mit dem Takt 289 folgen und die verkürzte Reprise – ohne den ganzen Block des Hauptsatzes, der Varianten des Nebensatzes samt des Walzers und auch des Schlusssatzes im Takt 499 nach der Wiederholung der Introdution, die auch nach dem Anfang der Durchführung zweimal – wenn auch nicht unmittelbar – exponiert wird. Was diese Anordnung bedeuten sollte, ist unklar, wenn wir darin nicht einen Verweis auf Beethoven nicht sehen wollen.¹⁰ Dazu soll hinzugefügt werden, dass der gesamte tonale Plan des Zyklus an Beethovens Fünfte erinnert, die kurz vor der Komposition von Dvořáks I. Symphonie in Prag aufgeführt wurde. Das hat schon O. Šourek¹¹ festgestellt, doch es kann nur für die komplette Form der Symphonie mit nachträglich zukomponiertem Scherzo.¹² Und auch Typen und Folge der Sätze folgen dem Beethovenschen Modell „vom Schatten zum Licht“. Dagegen dürfen wir nicht die Dynamik zugunsten der Architektur unterschätzen, die nicht nur für den Aufbau,¹³ sondern auch für die Semantik von Bedeutung sein kann. Alle Themen des I. Satzes beginnen nämlich in *pp*

⁹ Die Symphonie wurde erst in 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts in der Gesamtausgabe von Dvořáks Werken von der Kommission für die Herausgabe der Werke AD veröffentlicht.

¹⁰ An die Klaviersonate *Pathétique* in derselben Tonart und das Streichquartett Op. 127.

¹¹ *Život a dílo Antonína Dvořáka* ³I. S. 67.

¹² Sie hat selbständige Pagination, indem die drei übrigen wurden kontinuierlich paginiert.

¹³ J. Gabrielová spricht sogar von der „dynamischen Form“, doch sie begreift diese etwas breiter – im Sinne C. Dahlhaus'. Aber interessante Erfolge bietet auch die reine Dynamik.

(was technisch nicht vollkommen realisierbar ist) und erst während ihrer langen oder kürzeren Evolution in einer Variantenkette an Klangstärke gewinnen. Der Hauptsatz nach der Introduction – einer sui generis „Einleitungs-Fanfare“ in *f* von acht Takten – verbleibt in diesem tiefen Klangniveau fast die ganze Hälfte seines Entwicklungsverlaufs, der doch von zwei Gruppen der Episoden in *f* unterbrochen wird, derer zweite in *pp* die Bewegung stoppt. Erst nach dieser Episodengruppe wächst der Klangvolumen der weiteren Entwicklung des Hauptsatzes bis zu *f* und am Ende der Überleitung sogar zu *ff*. Der Seitensatz ahmt diesen Klangvolumenverlauf nach; wobei die eingeschobene figurierte Variante des Hauptthemas in *f* ist. Der Schlusssatz oszilliert dann nur zwischen *pp* und *mf* und die Exposition endet in *pp*. Die 210 Takte umfassende Durchführung setzt in *ff* an, aber nach 12 Takten sinkt das Klangniveau zu *pp*. Und zwischen diesen Klangebenen schwankt der ganze Verlauf, indem die Eintritte des Introductionsthemas stets oder überwiegend in *f* vorkommen, die des ersten Teiles des Hauptsatzes – des rhythmisch-melodischen Motivs aus dem anfänglichen „Glockenkomplex“ – die absteigende Tendenz des dynamischen Niveaus aufweisen. Diejenigen des zweiten Teils – des „Bogens“ – auch wenn sie noch weiter in die aufsteigende und absteigende Sektion geteilt worden sind, den Gegenteil zeigen – die aufsteigende Tendenz der Klangstärke. Die Reprise, die die Reexposition des ganzen Hauptsatzes und auch Schlusssatzes weglässt und auch den Nebensatz in seiner Evolution kürzt, bringt beide Teile des Hauptsatzes in kontrapunktischer Vereinigung erst in der Koda in *ff*.

Gegenüber dem I. Satz, der einzig nach dem Modell der Sonatenform komponiert worden ist, hat der zweite Satz Adagio di molto eine viel lockere Faktur, in der neben der Dynamik besonders die farbige Instrumentation und der tonale Plan eine formbildende Rolle spielt. Nach einer massiven Introduction in As Dur, die ihre Takte mit Fermaten unregelmäßig dehnt folgt eine Reihe solistischer Partien und zwar zuerst ein etwas elegisch klingende „Hauptthema“ (A) in Oboe auf der Dominante aus f-Moll beginnend, das mit Fagotte, Klarinette und auch Violinen wechselt über tonal unstabilen Begleitung in vorgeschriebenem *p* und *pp*. Nach Klarinetten-Variante des A-Themas und Ausweichung nach C-Dur folgt eine Variante des Introductionsthemas in *mf* und wieder A-Thema in Oboe. An die Sonatenform erinnert das zweite (B)-Thema in Es-Dur mit den sogenannten Hornquinten in *f*. Dann folgt ein drittes Thema in *p* und wieder das zweimal wiederholte Hornthema mit Steigerung der Klangstärke bis *ff* und eine Kette von Varianten des „dritten“ Themas im tiefen Klangniveau – wahrscheinlicher Mittelteil des Sonatenrondos, dem dieser Satz am nächsten ähnelt. Nach der Variante des Introductionsmotivs in der Form von Takten 53ff in *ff* sinkend jedoch bis *pp*. In diesem Klangstärkeniveau folgt dann das transponierte, verkürzte und mit Kontrapunkt der Violinen begleitete A-Thema in Klarinetten und Fagotten. Scheinbare Reprise ist vom Hornquintenthema in C-Dur und A- und C-Thema in ursprünglichen Tonarten in dieser Anordnung gebildet. Das nachträglich hinzugefügte Scherzo in 2/4-Takt und nicht zu schnellem Tempo (Allegretto) ist in dreiteiliger Form mit Wiederholung des A-Teils und auch hier spielt eine beträchtliche Rolle die Dynamik. Der Aufbau ist nach vier- oder achttaktigen motivisch und dynamisch differenzierten Flächen angeordnet. Für die Semantik der Symphonie ist wegen dieser

Umständen von keiner großen Bedeutung. Interessant sind da nur die Variationsketten, besonders die des ersten Themas, die zu auch sehr entfernten Produkten gelangen und auch Blöcke bilden, derer Anfänge zum Grundmodell zurückkehren und eventuell in einer anderen Richtung fortlaufen.

Viel wichtiger, jedoch auch problematischer ist das Finale Allegro animato (2/4), von dessen Form keine Einheit unter den Dvořák-Forschern herrscht. O. Šourek spricht von der Schwankung zwischen dem Rondo und der Sonatenform und ich stimme ihm mit kleinem Vorbehalt zu. J. Gabrielová und D. Beveridge halten den Satz für eine Sonatenform, aber von ihrer inneren Struktur können sie sich nicht einigen.¹⁴ Dabei aber keiner vermerkt, dass das erste Thema dieses Satzes als kaum überhörbare Posaunen-Kontrapunkt zum verlängerten girlande-artigen Abstieg der „phrygischen“ Variante des zweiten Teiles des Hauptsatzes im I. Satz (T. 57–59) und dass die melodische Kurve des ersten Kontrast-Themas (Takt 89ff) den Bogen desselben Themas vom I. Satz – zwar mit einem Auftakt und einer kleinen Abweichung an dem Gipfel¹⁵ – kopiert. Und es kommt da auch einige Mal das rhythmische Motiv aus dem „Glockenthema“. Dies hat schon – sei es bewusst oder unbewusst – bestimmte semantische Bedeutung, indem es die Einheit des ganzen symphonischen Zyklus andeutet. Gegenüber diesen Zusammenhängen treten vom Standpunkt der Semantik weitere charakteristische Merkmale des Satzes etwas in den Schatten. Im raschen Tempo Allegro animato – mehr rasch als im nachträglich komponierten Scherzo – verlaufen auch rasche Wechsel nicht nur der Dynamik, wie in den vorangehenden Sätzen, sondern auch der Tonalität¹⁶ und Varianten, die wegen der beschränkten Möglichkeiten der Substanz neben der Transpositionen und Translationen oft nach der Rückkehr des Kopf- oder Kernmotivs neue verschiedene Fortsetzungen bringen. Es gilt übrigens von allen Themen des Satzes. Nach den raschen und bunten Verlauf, der die in vorangehenden Sätzen vorkommende Praxis noch steigert endet das Finale in einer monumentalen Koda, die meistens in *f* und *ff* verläuft Gegen die Interpretation des Satzes als Sonaten-Rondo sprechen nicht nur mehrere Rückkehre des Hauptthemas oder dessen Varianten, sondern die Tonarten, in denen die kontrastierenden Themen eintreten, besonders nämlich die mediantische e-Moll (vgl. T. 84, 199 und 219) und es fehlt auch die regelmäßige Reprise; auch wenn das erste Thema zwar auf *c* ansetzt, ist es in einer „phrygischen“ modalen Variante und die weiteren Themen werden auch nicht regelmäßig in die Haupttonart versetzt. Soll dies ein Ansatz zur Abschwächung des tonalen thematischen Kontrasts oder nur das Spiel mit der Rondo-Form?

¹⁴ Gabrielová legt den Anfang der Durchführung zum Takt 231 und die Reprise lässt mit dem Takt 484 beginnen, Beveridge beginnt die Durchführung mit dem Takt 314 und die Reprise mit Takt 411.

¹⁵ Dass Dvořák seinen Themen manchmal den Auftakt im Variationsprozess hinzugefügt hat ist bekannt. Übrigens auf die Zitate des Hauptsatzes dieser Symphonien in Silhouetten Op. 8 einen solchen haben.

¹⁶ Nur in dem Block der Varianten vom Hauptthema (T. 1–84) finden wir den Wechsel von C-Dur – als Haupttonart wiederholt sich mehrmals – e-Moll, F-Dur, As-Dur, cis-Moll, B-Dur.

Wenn wir vom thematischen Kontrast schon da sprechen wollen, so müssen wir die Tendenz zur Abschwächung desselben in dem proportionalen Verhältnis des Haupt- und Nebensatzes – bzw. im IV. Satz einzelner Themenvariantenblöcke – sehen. Der Hauptsatz des I. Satzes ist durch Variation des Themas im Verhältnis zu Nebensätzen enorm verlängert und das kann eine semantische Bedeutung der Tendenz zum Stärken des lyrische epischen Charakters dieser Symphonie. Es bleibt doch Frage, ob der junge Komponist in seinem dritten größeren Opus eine solche durchdachte Konzeption zu realisieren wusste.

In der nachfolgenden B-Dur Symphonie finden wir keine Stützpunkte für solche Semantik außer der Abschwächungen des thematischen Kontrasts, obzwar sie Šourek als „jugendlich freudige“ beschreibt, aber nur aufgrund des allgemein unterschiedlichen Charakters ihres musikalischen Gehalts im Vergleich mit der Ersten. Sie ist jedoch in 80er Jahren so umgearbeitet – „durchstrichen“ – dass eine semantische Deutung der ursprünglichen Fassung kaum möglich ist.¹⁷ In der ursprünglichen Fassung wurde jedoch die Variationsentwicklung des auch diesmal zweiteiligen Hauptsatzes, dessen beide Motive schon in der Introduction exponiert und variiert wurden, so verlängert, dass sie zur proportionalen Abschwächung des thematischen Kontrasts notwendig führte. Wir können darauf von den Spuren der älteren, vielleicht ursprünglichen Pagination¹⁸ urteilen, denn auf Seite 10 der definitiven Seitenbezifferung ist eine Spur von der Nummer 16 noch lesbar. Diese Differenz, die auch weiter fortläuft, bedeutet, dass vor dieser Seite drei Blätter aus der Partitur herausgenommen worden sind, die einige Varianten wahrscheinlich des ersten Teils des Hauptsatzes trugen, und dass so der Komponist bei späterer Revision die Disproportion zwischen den Hauptsatz und Nebensatz zu korrigieren versucht hat. Der Nebensatz, der auch zweiteilig ist, ist darüber hinaus mit den Fragmenten des Hauptsatzes kontrapunktisch verbunden, sodass die Abschwächung des thematischen Kontrasts in diesem Sonatensatz sich weiter gesteigert hat. Und noch stärker ist diese Tendenz im IV. Satz dieser Symphonie, wo der Hauptsatz aus drei nacheinander samt Zwischensätzen exponierten Elemente (A, B, C). So musste die Verlängerung des Hauptsatzes und infolge dessen auch die Disproportion zum Nebensatz noch größer sein. Darüber hinaus aber wurden von jenen drei thematischen Elementen zwei (B, A) in die Dominanttonart statt des Nebensatzes gelegt und in der Reprise auch regelmäßig wiederholt und transponiert. So kann die Ursprüngliche Fassung dieses Satzes und sogar der ganzen Symphonie schlechthin den Gipfel der Abschwächung des thematischen Kontrasts und auch der Mehrgliedrigkeit der Haupt- und da auch der Nebensätze vorstellen. Dies alles hat aber

¹⁷ Ich habe vor Jahren um die Rekonstruktion der ersten Fassung versucht, aber es war nur in Konturen der Form möglich, nicht in allen Details. Sieh *Antonín Dvořáks Zweite Symphonie – Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen Form und ihrer Auswertung – Ein Beitrag zur Behandlung der Sonatenform bei A. Dvořák*. In: *Musicologica II. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Faculta Philosophica. Philosophica-Aesthetica 14. Olomouc 1995*, S. 35–50.

¹⁸ In der handschriftlichen Partitur finden Reste von drei Seitenbezifferungen – der ältesten mit schwarzen Tinte, der späteren mit roter Tinte und der jüngsten mit Bleistift, die nacheinander stufenweise folgen. Für weitere Details vgl. die in vorangehender Anmerkung zitierte Studie.

der Komponist bei der späteren Umarbeitung korrigiert. Im IV. Satz hat er das schon ursprünglich in der Mediantentonart D-Dur gesetzte Element des Hauptsatzes zum Nebensatz erhoben und alles, was in der Dominanttonart stand, weggelassen und diesem Vorhaben auch die Reprise angepasst. So wird der vermutlich – nach O Šourek – lyrische Inhalt der Symphonie erhalten und gefestigt.

Das ist vielleicht der Gipfel dieser Tendenz, die jedoch auch weiter in „Kleinen Orchesterstücken“ – vermeintlichen Zwischenaktmusiken – fortsetzt, unter denen sich sogar ein „Sonatensatz ohne Nebensatz“ befindet. Diese Tendenz ist jedoch zu allgemein abstrakt um uns zum Stützpunkt einer mehr konkreten semantischen Deutung dienen zu können.

Das nächste vermutliche mehr konkrete semantische Vorhaben Dvořáks finden wir erst im Streichquartett D-Dur aus dem Ende der 60er Jahre, in dem das Scherzo ein Zitat, oder Verarbeitung des damals für revolutionär geltenden und durch die Behörden verbotenen Liedes „Hej Slované“. Die ursprünglich polnische revolutionäre Melodie im Dreivierteltakt wurde von Dvořák mit scharfen Akzenten auf jeder Zählzeit versorgt – es steht in der Aufzeichnung aber ist schwer im schnellen Tempo durchzuführen – sodass sie auf den feurigen polnischen Tanz „Masur“¹⁹ erinnert, der Akzente auf verschiedenen Zählzeichen setzt. Besonders betont Dvořák die Melodie der Letzten Zeile des tschechischen Textes „hrom a peklo, marné vaše proti nám jsou vzteky“ (Blitz und Donner, leere eure gegen uns sind Wüte), die er mehrmals wiederholt. Aber es ist nicht alles. Der Hauptsatz des ersten Satzes besteht aus mehreren Zweitakttern, die aus einer mordent-artigen Gruppe – später auch aus Zweiunddreißigstel gebildeter Doppelschlag – mit nachfolgendem Sprung und Abstieg, wobei die Größe des Sprungs sich stets ändert,



was die Unruhe in der tschechischen Gesellschaft, eventuell die Wellen der revolutionären Bewegungen abbilden könnte. Die Kette dieser Varianten erfüllt 152 Takte des 713taktigen Satzes, also ungefähr ein Fünftel. Wie groß die eigentliche Exposition sei, darüber sind die Autoren, die sich mit diesem Quartett befasst haben – mich nicht ausgenommen – nicht einig, weil auch das zweite Thema gleich variiert ist und so die Grenze zwischen der Exposition und der Durchführung vertuscht ist. Keine Antwort gibt auch die Reprise, in der zwar das zweite Thema regelmäßig in der Haupttonart eintritt, aber wieder mit Varianten und sogar neuen Elementen in anderen Tonarten durchflochten ist. Dies alles bildet Spannungen zwischen der Sonatenform und diesen dynamischen Strukturen, was die Unruhe und dadurch die Semantik des Quartetts motiviert, besonders wenn solche

¹⁹ Nicht Masurka, wie H. Schick irrtümlich urteilt. Masurka ist ein ganz anderer Tanz als Masur.

Spannungen auch in anderen Sätzen vorkommen. Beide übrigen Sätze – Andantino und Finale vervollständigen das Werk zum Ideal-Bild des Beethovenschen Typus mit neuro-mantischen Mitteln, besonders mit der reichen Harmonik in abschließenden Rondo ohne neue semantische Anregungen zu bieten.

Keine konkreteren Anhaltspunkte für die semantische Analyse und Interpretation finden wir auch im vorangehenden Quartett B-Dur, auch wenn dessen Sätze bloß von Varianten eines Impuls-Motivs bestehen, sowie im nachfolgenden e-Moll-Quartett, das seine Entstehungszeit in mancher Hinsicht harmonisch sowie formal überschreitet – es verbindet nach Lisztscher Art drei Sätze in eins. Nicht einmal die Überschrift des mittleren langsamen Teils *Andante religioso* kann meines Erachtens nichts mehr als Betonung der Tempo-Angabe bedeuten.²⁰ Indem die Harmonik und tonales Arrangement im ersten Teile sehr kompliziert ist, bringt der dritte Teil, der als Reprise zum ersten, in dem sie fehlt, betrachtet werden kann, wieder die Klärung, obzwar vor dem Ende die Musik des *Andante religioso* erinnert wird.

Und keine ähnlichen Anhaltspunkte, wie im D-Dur-Quartett bieten auch die zeitlich nahen Kammermusikwerke.

Ausgeprägte Semantik soll der Tradition nach erst die III. Symphonie anbieten, doch eines anderen Charakters als im D-Dur-Quartett – statt Unruhe und Spannung etwa Würde und tragische Heroik. Das hat schon O. Šourek behauptet und mit der Nähe zur Entstehungs- oder Erstaufführungszeit von Dvořáks „Hymnus“ auf V. Háleks Gedicht „*Dědicové Bílé Hory*“ (Die Erben des Weißen Berges), gleicher Tonart mit dieser Komposition – dies etwas unterschätzend – und Zitat eines Motivs aus derselben begründet.

Diese Argumente sind jedoch zu schwach um diese semantische Deutung zu untermauern, wie eigentlich bei Šourek stets. Haltbar ist nur die Koinzidenz der Haupttonart, die bei Dvořák nicht zu oft vorkommt.²¹ Doch es gibt in der Struktur dieser Symphonie einige Züge, die solche Interpretation untermauern können. Es ist besonders die Milderung, ja Schwächung des thematischen Kontrasts in dem I. [Sonaten-]Satz. Der Nebensatz tritt nämlich – zum ersten Mal in Dvořáks Oeuvre überhaupt – in der chromatischen Medianttonart Ges-Dur, die sogar im mittleren Teil der anfänglichen dreiteiligen Evolution des Hauptsatzes eintritt.²² Darüber hinaus ist der Nebensatz vom 2. Takt an mit dem Kontrapunkt des Kernmotivs (samt der charakteristischen die Tonika umwindenden Sechzehntel-Sextole) begleitet. So sind diese Themen nicht genetisch verwandt zum Unterschied von den Themen, des II. und III. Satzes.²³ Dass dieser Kontrapunkt vom

²⁰ J. Gabrielová sieht darin zwar einen semantischen Wink, doch es ist ein wenig übertrieben, denn Dvořák hat später diese Musik in ein Nokturno, das später als Op. 40 herausgegeben wurde umgearbeitet.

²¹ Nur in fünf, sechs Werken: Hymnus, diese Symphonie, Streichquartett op. 51, Klavierquartett op. 87 und Quintett op. 97 und eventuell nicht realisiertes Quartett aus dem J. 1887.

²² Die Exposition des Hauptsatzes samt der Evolution ist in drei Teile je ca. 25 Takte geteilt, deren jeder mit dem Kern des Themas beginnt und so das Ganze eine dreiteilige Form bildet.

²³ Dass alle wichtigen Themen dieser von einem Grundmotiv stammen, meint V. N. Jegorova und versucht es mit mehreren Notenbeispielen nachzuweisen. Die Basis dieser Verwandtschaft bildet

Motiv des Hauptsatzes kein legitimer fester Bestandteil des Nebensatzes ist, sondern nur ein weiteres nachträgliches Mittel – nebst der Medianttonart – der Schwächung des thematischen Kontrasts in der Sonatenform kann ein gestrichener Takt vor dem Takt 77 mit dem fast identischen Anfang des Nebensatzes.²⁴ Der definitive Ansatz des Nebensatzes war also ursprünglich schon der Anfang einer Variante und so Evolution desselben. Dies bestätigt die ursprüngliche sechzehntaktige Reexposition dieses Themas ohne jenen Kontrapunkt, die aber der Komponist bei späterer Revision samt der auch nachträglich zukomponierter Einleitung beseitigt hat.²⁵ Diese Änderungen bekräftigen den konfliktlosen ungefähr lyrisch-epischen, oder eher episch-lyrischen Charakter der Symphonie. Was uns die Epik erzählen soll, darauf finden jedoch wir keine Antwort. Es bleibt nur eine elegische Gesamtstimmung mit gestärkter Traurigkeit oder Tragik im zweiten Satz, den J. Gabrielová nicht ganz unbegründet für Trauermarsch hält, trotz der Dehnungen und Zusammenpressungen des Intervalls vom Sprung nach der Sextole,²⁶ was wir als mögliches Abbild der Unruhe und Spannungen, oder auch Bestrebungen in der tschechischen Gesellschaft am Ende der 60er Jahre aus dem D-Dur Streichquartett kennen. Der dritte Satz, das Finale – die Symphonie ist uns als dreisätzig erhalten und wir haben gewichtige Argumente zur Meinung, dass sie tatsächlich so auch ursprünglich war – unterscheidet sich von den zwei übrigen im Tempo, Charakter und auch von der erwähnten thematischen Verwandtschaft. O. Šourek behauptet dass das Hauptthema von einem Ensemble aus dem III. Akt der ursprünglichen Fassung der Oper „Král a uhlíř“ (Der König und der Köhler).²⁷ Ich bevorzuge jedoch die Ableitung von der „Sextole“ aus dem Hauptthema des ersten Satzes so, dass den Anfang der Sechzehntelfigur eine Sechzehntel pause bildet und dann der zu umwindende Grundton einmal übersprungen und das zweite Mal durch eine weitere Sechzehntelpause ersetzt wird. Damit bekommt das Thema einen etwas spitzigen Charakter, der – wenn sich das Thema durch den ganzen Satz auch in Varianten hindurch wiederholt – den Satz gemeinsam mit dem schnellen Tempo leichtert und zuspitzt, sodass er in die Symphonie hellere Stimmung und möglich auch etwas Optimismus bringt.

die schon erwähnte Sextole, in der rhythmischen oftmals jedoch auch in der melodischen Form sogar samt einer vorangehenden längeren Note (Viertel- oder Achtel-). Im III. Satz ersetzt den zu umkreisenden Grundton der Figur eine Pause.

²⁴ Es kann sich zwar um eine Korrektur der Verschreibung handeln, den der nachfolgende T. 77 mit dem Ansatz des Nebensatzes die Verdoppelung und Teilung der Streicher trägt und keine Spuren der Beseitigung von Blättern da zu sehen sind. Das problematisiert jedoch die Reprise da es ist nur Beweis einer frühen Änderung schon vor der Zusammenbindung der Partitur.

²⁵ Es handelt sich um 31 gestrichene Takte – 16 davon bildet die Reprise des Nebensatzes (ohne Kontrapunkt vom Hauptthema) auf den eingeklebten Blättern zwischen Seite 54–57. Vgl. Editionsbericht und Annotazioni, S. 247–249.

²⁶ *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka* (Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních skladeb). Praha 1991. S. 110.

²⁷ Op. cit I³ S. 134 und 171.

Die Zweiteiligkeit der Hauptsätze überdauert in der Vierten und auch der Fünften Symphonie Dvořáks samt der Variationsentwicklung des ersten Teiles wie wahrscheinlich in der II. Symphonie, die die Exposition des Hauptsatzes unproportional verlängert. In der IV. hat es der Komponist bei der Revision mit einem 35 Takte umfassenden Strich zu korrigieren versucht.²⁸ In der Fünften, wo diese Variationsentwicklung um ein Viertel kürzer war, kam es zu keiner Kürzung. Diese Variationsentwicklung, die mit dem „Grandioso“-Thema – oder bloß Grandioso-Variante, wo die Zweiteiligkeit nicht vorkommt und das von der VI. ab ist – ist samt der Wahl der Mediantentonart für die Nebensätze ein effektives Mittel der Abschwächung des Sonatenthemenkontrasts und auch der Schwächung der dramatischen Spannung und Charakters der Sonatenformen, was in Dritten bis Sechsten Dvořáks und auch in einigen kammermusikalischen Werken beträchtlich. Doch dass nur die Mediantentonart dazu nicht genügt beweist die VII.²⁹

Wenn wir nun auch die semantische Interpretation von den Kammermusikalischen Werken versuchen wollen müssen wir zuerst generell feststellen, dass die Kammermusik allgemein in ihrer Aussage intimer angelegt ist, und wenn wir solche Werke mit bestimmten Erlebnissen der Komponisten verknüpfen wollen, tun wir es überwiegend aufgrund der äußeren Zeugnisse. So müsste auch die semantische Interpretation von Dvořáks Kammermusik noch unbestimmter und vager sein als in den symphonischen und orchestralen Werken. Nicht einmal das Streichquartett Es-Dur Op. 51, das von J. Bekker als „typisch slawisch“ bestellt wurde, keine auffällige slawische Merkmale aufweist, die finden wir vielleicht erst in „Dumky“ und „Furianten“ (übrigens mittels derer Elemente ist auch der VI. Symphonie ein Nationalcharakter verliehen worden). Das Quartett D-Dur ist unter diesen Umständen in der Hinsicht der Semantik eine außergewöhnliche Ausnahme und dazu, dass es so ist, trugen sicher auch konkrete Umstände seiner Entstehung: es war damals in Prag kein Orchester, das ein Werk mit solchen Gehalt zu realisieren vermochte und dagegen da ein privates Haus-Quartettensemble war, in dem Dvořák mit A. Bennewitz und dem Hausherrn Baron von Porthheim spielte, das auch wenn illusorische Möglichkeit der Aufführung bot.³⁰

Nichtsdestoweniger hat dieses Quartett sowie auch die I. Symphonie keine Geschichte, keine konkrete Handlung geschildert oder beschrieben, sondern nur Andeutungen der Gefühle und Emotionen des Komponisten und höchstens ihre Verläufe abbilden. Das wird – und auch nicht in voller Konkretheit – den späten symphonischen Dichtungen nach K. J. Erben und einigen Ouvertüren wie zum Beispiel jener zur Oper Alfred und der Konzertouvertüre Othello. Die Abschwächung des thematischen Kontrasts in den

²⁸ Diese Takte sind erhalten geblieben und in der in Supraphon-Gesamtausgabe publizierten Partitur in Annotazioni abgedruckt, sodass wir die die ganze 60 Takte dauernde ursprüngliche Exposition und Variationsentwicklung des ersten Teiles des Hauptsatzes betrachten.

²⁹ Als ich vor Jahren in einem Artikel in *Opus musicum* auf die Wahl der Mediantentonarten in Dvořáks Sonatenhauptsätzen hingewiesen habe, hat mir die Schriftleitung mittels des Titels des Artikels die Bezeichnung Dvořáks als Semantikers zugeschrieben.

³⁰ Das Quartett wurde jedoch wenigstens vom Blatt tatsächlich durchgespielt, wovon die erhaltene gebliebenen Korrekturen in den Stimmlättern zeugen.

Sonatenformen, sei es in der motivischen oder tonalen Ebene, kann nur sehr abstrakte konfliktlose Inhalte vermitteln und die semantische Deutung derselben ist sehr schwer und problematisch.

Lasst uns also zusammenfassen, welche Voraussetzungen für die semantische Interpretation boten uns die Analysen der Struktur der erwähnten Werke Antonín Dvořáks: Im allgemeinen ist es die Abschwächung des thematischen Kontrasts in Sonatenhauptsätzen (Sonaten-Allegros) und zwar a) durch enorme unproportional Verlängerung der Hauptsätze mit Variationen und Entwicklungen der Themen – vielleicht schon vom Op. 2, sicherlich aber von der I. Symphonie ab, b) durch Exponieren der Nebensätze in der nichttonalen Mediantentonart – von der dritten Symphonie ab und auch in der Kammermusik c) durch die kontrapunktische Hinzufügung der Teile des Hauptsatzes in die Nebensätze. Wenn wenigstens zwei dieser Faktorenvorkommen, ist die Abschwächung effektiven betont, oder sogar verursacht den lyrisch-epischen Charakter der Sonatensätze. Dies ist aber allgemeine Tendenz der Sonatenformen nach Beethoven. Zu dieser Entwicklung hat Dvořák schon in seinen frühen Werken Bedeutendes beigetragen.

Das ist jedoch zu allgemein und unkonkret. Eine Möglichkeit der etwas konkreter semantischen Interpretation bietet nur das Hauptthema (zweiter Teil des Hauptsatzes) und die Walzervariante des Nebensatzes samt ihrer dynamisch-klanglichen Behandlung in der c-Moll-Symphonie, die Einarbeitung des Liedes „Hej Slované“ ins Scherzo und die Dehnungen und Verkleinerungen des Sprungsintervalls im Quartett D-Dur und eventuell dieselben Vorgänge und der Gesamtcharakter der Sätze in der III. Symphonie.

THE PROBLEM OF SEMANTIC INTERPRETATION OF THE EARLY WORKS BY ANTONÍN DVOŘÁK

Summary

For a long time, A. Dvořák used to be described as a spontaneous musician. That was the way the Viennese circles (primarily E. Hanslick) had seen him, and Dvořák himself supported this opinion by a number of statements where he described himself as a naive and provincial musician. Thus, there is a question, whether we may read his composition semantically – and talk about its non-musical content. This issue was raised half a century ago by A. Sychra. He analyzed the material of Dvořák's late symphonies and described Dvořák as a systematic, thoughtful and reflective composer. The analysis of the first five symphonies as well as that of the early string quartets had shown that since the first string quartet we may see to weaken the once typical sonata thematic contrast, mainly due to: a) the disproportion of the primary and secondary thematic structures; b) the exposition of the secondary theme in non-tonal mediant keys; c) the contrapuntal attachment of the main theme to the secondary theme directly in the first exposition. These three trends can be understood as basic determinations of the “after-Beethoven” musical development

and are thus not very important from the semantic point of view. However, there are some particular structures, which can be understood as semantically interpretable – as the article describes.

PROBLÉM SÉMANTICKÉ INTERPRETACE RANÝCH DĚL ANTONÍNA DVOŘÁKA

Shrnutí

Byl-li A. Dvořák dlouho pokládán za spontánního absolutního hudebníka, kterýžto obraz vytvořila vídeňská kritika v čele s E. Hanslickem, a nahrál-li tomu Dvořák sám četnými výroky, že vždy byl a zůstal prostým českým muzikantem, je otázka, zda jsme oprávněni interpretovat jeho skladby sémanticky – tedy s mimohudební obsahovou výpovědí. Tuto otázku se pokusil už před půl stoletím pozitivně zodpovědět a rozbory to doložit A. Sychra na materiálu zralých vrcholných symfonií a tuto odpověď potvrzují i mnohé nejnovější analýzy našich i zahraničních badatelů, které ukazují Dvořáka jako skladatele přemýšlivého a cílevědomého.

Analýza I.–V. symfonie a raných smyčcových kvartetů ukázala, že počínaje prvním smyčcovým kvartetem je oslabován typický sonátový tematický kontrast, a to a) proporčním nepochybně hlavních a vedlejších tematických skupin, b) exponováním vedlejšího tématu (skupiny) v netonálních mediantních tóninách c) kontrapunktickým připojením prvků hlavního tématu hned při první expozici k tématu vedlejšímu. Tyto tři představují obecné tendence ve vývoji hudby „po Beethovenovi“, a jsou tedy sémanticky konkrétně nepříliš významné. Jsou tu však i konkrétní opěrné body, jež je možno interpretovat sémanticky.

UMĚNÍ A KULTURA VE SVĚTLE NOVÉ ŠKOLSKÉ REFORMY

Václav Drábek

Společnost počátku 21. století je často nazývána společností informací nebo také společností vzdělání či vědění (*knowledge*). Obě tyto oblasti jsou považovány za priority, které nutno podporovat v zájmu konkurenceschopnosti jak z ekonomických, tak z řady dalších, např. kulturních důvodů. Svědčí o tom vzdělanostní politika Evropské unie, stejně jako reforma vzdělání v České republice, jejímž projektem, cíli a realizací v oblasti kultury a umění, respektive v hudební výchově, se hodláme zabývat v této studii.

Pro začátek bude vhodné objasnit samotný pojem *vzdělání*, a to z hlediska filosofie výchovy a pedagogiky. Tak např. Radim Palouš (*Čas výchovy*) chápe vzdělání, ve smyslu Platónovy péče o duši, jako soustavnou práci na sobě samém, vedoucí k všestrannému vzestupu lidských schopností a morálky. Onen vzestup je pak zachycen již v etymologii pojmu, v jeho předponě, již Palouš zdůrazňuje způsobem zápisu *vz-dělání*. Podobně Jan Průcha (*Přehled pedagogiky*) nahlíží, že vzdělávání není jen záměrné osvojování si poznatků a dovedností, nýbrž, že je také výchovou a tedy procesem *výchovně-vzdělávacím*. Rovněž rakouský pedagog Friedrich W. Kron (*Bildung*) nevidí ve vzdělávání jenom transformaci vědění či trénink schopností, nýbrž také proces, v němž vstupují do hry i hlubinné vrstvy osobnosti, podílející se jak na jejím jednání, tak hodnocení. Tyto dynamické procesy s otevřeným koncem mohou být chápány jako vzdělávací procesy v moderním smyslu.

Konečně pragmatický výměr podává definice *Education (OECD Indicators)*: „Vzdělávání je investice, která může napomáhat k ekonomickému růstu, přispívat k individuálnímu a společenskému rozvoji a redukovat sociální nerovnost. Jako každá jiná investice zahrnuje i vzdělávání jak náklady, tak návratnost. Některé projevy této návratnosti jsou finanční a přímo se vztahující k trhu práce, zatímco jiné jsou charakteru osobního, sociálního, kulturního a obecně ekonomického. Některé obohacují jen jednotlivce, zatímco z jiných má prospěch celá společnost.“¹

Tato definice, jejímž autorem je nepochybně ekonom, poukazuje na problémy většího školských reforem. Významné cíle vzdělávání, konkrétní cíle školy nejsou určovány

¹ Paris 1996, str. 9 (citováno podle J. Průchy: *Moderní pedagogika*, str. 355).

pouze pedagogikou, nýbrž také společností (resp. politikou) v určitém stádiu vývoje, jejíž požadavky nejsou vždy v souladu s vědeckými poznatky. Pragmatická funkce vzdělávání jako nástroj ekonomického růstu je soustavně přeceňována, kultivace osobnosti podceňována. Hezky to vyjádřil Albert Einstein: „Nestačí učit člověka pouze speciálním oborům. Tím se stane sice něčím na způsob dobře fungujícího stroje, nikoli však plnohodnotnou osobností. Člověk musí získat živý smysl pro to, co je krásné a morálně dobré. Jinak je se svými specializovanými vědomostmi podoben spíše jen dobře vycvičenému psu, nežli harmonicky rozvinuté bytosti.“²

Být vzdělaný tedy znamená umět se orientovat ve světě a v životě, znát nejen fakta, ale tvořivě je aplikovat, vyznat se v hodnotách a hodnocení. Moderní antropologická pedagogika proto správně akcentuje komplexní pohled na člověka a výchovu. Vychází z toho, že pedagogický akt má vždy stránku biologickou, psychologickou a sociologickou, že proces utváření lidské bytosti implikuje též otázky axiologické, otázky po smyslu života, po ideálu lidské existence. Cílem této pedagogiky je překonání cartesiánského dualismu mezi rozumem a citem, mezi poznáváním a prožíváním jednoty člověka a světa, což se neobejde bez umění. Také umění, podobně jako filosofie, řeší věčnou otázku po smyslu života a světa, jeho axiologický záběr sahá od prostého údivu z věci až po hodnocení světodějných událostí.

Projekt reformy

Národní program rozvoje vzdělávání v České republice, zveřejněný pod titulem *Bílá kniha* (Praha 2001), jehož hlavním autorem je prof. Dr. Jiří Kotásek, CSc, byl zpracován na základě důkladné analýzy českého školství s přihlédnutím k progresivním trendům vzdělávání ve vyspělých zemích Evropské unie. Dalším východiskem byla celorepubliková diskuse v letech 1999–2000, která soustředila názory široké veřejnosti, vzdělávacích institucí, stanoviska učitelů a členů akademické obce, včetně zahraničních expertů. Bílá kniha, na jejímž vypracování se podíleli i odborníci z akademické sféry, z ministerstva školství a z pedagogické praxe, stanoví ústřední principy reformy na všech typech škol. Projekt formuluje šest základních strategických linií a jejich politické a ekonomické předpoklady:

1. *Realizace vzdělání pro všechny, včetně celoživotního vzdělávání*
2. *Přizpůsobení vzdělávacích a studijních programů potřebám života ve společnosti informací*
3. *Kontrola a hodnocení kvality a efektivnosti vzdělávacího procesu*
4. *Podpora pro vnitřní změny a otevřenost vzdělávacích institucí*
5. *Proměna role a profesní perspektivy pedagogických pracovníků*
6. *Přechod od centralizovaného řízení k spolurozhodování škol*

Základem pro vzdělávací činnost škol je *Rámcový vzdělávací program*, který formuluje všeobecné vzdělávací cíle pro jednotlivé typy škol, obory či oblasti (viz dál), učební obsa-

² Projev na shromáždění Etické kulturní společnosti, New York 6. 1. 1951.

hy a kompetence, které by si měli žáci osvojit. Rámcový vzdělávací program má zajistit, že žáci lépe porozumí sobě a světu, v němž žijí, má podpořit jejich samostatné myšlení i rozvoj schopností a dovedností. Předpokládá se, že Rámcové vzdělávací programy budou školami rozpracovány do vlastních vzdělávacích plánů s ohledem na zaměření školy, jednotlivých oborů a potřeb žáků.

Sledujeme-li současný model vzdělávání v zemích OECD a Evropské unie, zjišťujeme, že je vymezen v zásadě třemi klíčovými kompetencemi:

1. *Schopnostmi k samostatnému myšlení, cítění a hodnocení, k hlubšímu porozumění sobě samému (sebezpoznání, sebehodnocení)*
2. *Schopnostmi k rozumění světu přírody a kultury (věcná kompetence)*
3. *Schopnostmi k aktivnímu utváření světa v lidské spoluzodpovědnosti (sociální kompetence)*

Rámcový vzdělávací program pro základní školy odpovídá moderním evropským trendům jak přijatým členěním, tak obsahem učiva. Typická je integrace jednotlivých předmětů ve vyšší oborové celky (oblasti), rozvíjení tvořivých přístupů k učení.

Základní oblasti Rámcového vzdělávacího programu tvoří:

- Jazyk a komunikace (mateřský jazyk, cizí jazyk)
- Matematika (informační a komunikační technologie)
- Člověk a příroda (fyzika, chemie, přírodopis, zeměpis)
- **Umění a kultura** (hudební obor, výtvarný obor, dramatická výchova)
- Člověk a zdraví (zdravotní výchova, tělesná výchova)
- Člověk a svět práce (pracovní činnosti)

Rámcový vzdělávací program zajišťuje základní gramotnost v rodném i cizím jazyce, v matematice a informatice, poskytuje ucelený pohled na svět, přírodu a společnost. Na základě vědomostí, dovedností a životních zkušeností podporuje mravní postoje a motivace žáka v jeho přípravě na odpovědné občanství v demokratické společnosti. Cenné je zařazení tzv. průřezových (*cross-curricular*) témat, zejména enviromentální, interkulturní a mediální výchovy. Z uvedeného je zřejmé, že nejde jen o změnu dokumentů, nýbrž především o změnu pedagogického paradigmatu, o větší volnost škol v přístupu k pedagogickému procesu.

Oblast umění a kultura

Také oblast umění a kultury (*hudební obor, výtvarný obor, dramatická výchova*) je koncipována tak, aby přispívala k osvojení shora uvedených tří klíčových kompetencí. Rozvíjí potřebnou intenzitu všech způsobů vnímání, učí vyjadřovat myšlení a cítění sdělitelnou formou (literární, hudební a výtvarné aktivity), pěstuje vkus, kreativitu a smysl pro týmovou práci. Tento obor zahrnuje širokou oblast jak umělecké, tak i mimoumělecké kultury. Cílem je tu kultivace osobnosti, ovlivňující podstatně kvalitu života budoucího občana. Patří sem tradičně estetično přírody i lidských výtvorů (např. design průmyslových výrobků), kultura chování, odívání, mezilidských vztahů, práce aj. a ovšem i estetično umě-

lecké, neboť právě umělecká tvorba představuje nejkonzentrovanejší způsob estetického osvojení světa.

Umění lze charakterizovat jako zvláštní, smyslově názorné vyjádření duchovního vztahu člověka k světu s důrazem na jeho estetické hodnocení. Je pokusem o celistvé uchovení světa v totalitě bytí, v bytí, které nechce být jen konzumováním užítku, nýbrž bytím prožitkem. Tím se stává umění i vhodným východiskem nové koncepce učení prožitkem a zkušeností. Integrace neboli snaha o propojování učiva z různých druhů umění sleduje jak osvětlení některých společných rysů, tak i objasnění neznámého známým, např. koláž v hudbě koláží ve výtvarném umění apod. Kromě toho snaha o celostní přístup odhaluje žákům širší souvislosti, umožňuje lépe ocenit hodnotu díla, pochopit vztah detailu a celku v jeho struktuře. Výtvarný a hudební obor byly před reformou tradiční součástí výchov, jejichž obsah byl nezdědka redukován jen na kreslení a zpěv. Proto nová oblast s kvalitativně novými ambicemi přijala i nový název, který lépe vystihuje šíři a poslání oboru a současně též prostřednictvím společensky respektovanějších pojmů *umění a kultura*, chce dosáhnout i zvýšení prestiže celé zmíněné oblasti.

Její rozdělení do čtyř nosných předmětů (literární, hudební, výtvarná, případně i dramatická výchova) je na základní škole nezbytností, neboť víme, že je možno mezioborové vztahy vytvářet, až když se žáci orientují alespoň ve dvou oborech. Jinak nedojde k efektu integrace, k pochopení problému. Proto je správné věnovat zpočátku každému druhu umění určitý samostatný prostor, což však nevylučuje i možnost různých přesahů a funkčních propojení.

K problematice hudební výchovy

Změny v materiálním a duchovním životě společnosti vyžadují rovněž odpovídající změny v cílech, obsahu a metodách hudební výchovy. Výchovné principy se stále více blíží ontogenezi žáka, tomu, co je mu blízké, čím žije, o čem sní. Žák už není pouze pasivní objekt činnosti učitele, nýbrž jeho aktivní partner. Chápání hudební řeči mu ulehčují hudební operace, propojující hudební činnosti s kognitivními informacemi, což umožňuje odkrývání nových stránek hudby i reality, jejich prožívání a hodnocení.

Verbální charakteristika hudebních děl, jejich opakovaný poslech, pak zpevňují hudební zážitek, v souladu se sociálními a kulturně historickými kontexty napomáhají zvnitřnění typických znaků hudební struktury. Cílem hudební výchovy dnes už není jen naučit žáka zpívat, případně hrát na nástroj, nýbrž reflektovat hudbu prostřednictvím četby, návštěv koncertů, moderní techniky včetně počítačů, učinit z ní součást smysluplného utváření lidského života.

Požadavek tvořivosti v hudební výchově není nový. V hlavních aspektech je obsažen už v didaktice J. A. Komenského, v díle J. J. Rousseaua a J. H. Pestalozziho. Komenského zřetel k dětské tvořivosti, k využití hry a improvizace při rozvoji hudebních schopností byl ve své době zcela ojedinělý a nachází až v současnosti plné uplatnění.

V českých podmínkách probíhal příklon k tvořivosti pod vlivem reformní pedagogiky a díla J. A. Komenského. Nejdále dospěli v tomto směru na počátku 20. století Ferdinand Krch a Josef Kříčka v Domě dětství v Krnsku (1920–1924), kde se základem výchovně vzdělávací práce stala komplexní múzická výchova – hudební, pohybová, literární, výtvarná, dramatická.

Dalším významným mezníkem progresivních trendů v šedesátých letech minulého století byla činnost Výzkumného ústavu pedagogického v Praze. Průkopníky nové reformy hudební výchovy se stali Ivan Poledňák a Jan Budík. Vyšli z domácích a zahraničních výzkumů a z komparace domácího stavu předmětu s výsledky v zahraničí (NSR, Rakousko, Dánsko, Kanada, USA, Japonsko, SSSR, Maďarsko). Ve svém spise *Hudba-škola-zítřek* (Praha 1969) podali teoretické zdůvodnění reformy i návrh nových osnov. Autoři tu kodifikovali nové, tzv. činnostní pojetí s prvky tvořivosti, kdy si žáci osvojují učivo v hudebních činnostech (vokální, instrumentální, poslechové, tanečně pohybové), prostřednictvím muzicírování (Orffův instrumentář) zažívají „dobrodružství při objevování hudby“. Novinkou je zařazení jazzu a moderní populární hudby, které mají přiblížit učivo reálnému životu, prostřednictvím jazzu pak hledat i cesty k vážné hudbě (prvky improvizace a experimentu, např. témbrovost a metrorhythmika v obou sférách hudby 20. století, komparace jazzu s evropským i exotickým folklorem apod.).

Ročníky 1–3 byly dotovány jednou hodinou týdně, ročníky 4–6 dvěma hodinami, 7.–9. ročník opět jednou hodinou. Alternativní přístup byl možný v 8. a 9. ročníku, kde si žáci mohli zvolit buď dvě hodiny výtvarné nebo hudební výchovy týdně. Jako nepovinné figurovaly od 5. do 9. ročníku předměty sborový zpěv nebo instrumentální soubor s dvouhodinovou týdenní dotací. Uvažovalo se také o zastřešujícím předmětu v nejvyšším ročníku základní školy, který by integroval až dosud roztroušené poznatky z bohaté látky oboru.

Ivan Poledňák a Jan Budík tak vytvořili poprvé reformu srovnatelnou s evropskou úrovní Hv ve vyspělých zemích, která je při aktualizaci cílů, obsahu a metod práce dodnes metodologicky podnětná. Jejímú plnému uskutečnění však zabránila politická „normalizace“.

Po roce 1976 se prosadilo činnostní pojetí zásluhou L. Daniela (školy s rozšířenou hudební výchovou) a F. Sedláka, který kladl důraz na múzický charakter hudební výchovy a na tvořivé činnosti v duchu metody C. Orffa (viz Českou Orffovu školu Petra Ebena a Ilji Hurníka). Pozitivním vývojem prošel i poslech hudby, opírající se o činnostní pojetí H. Rauheho (Hören und Verstehen), jehož koncept u nás rozvíjeli I. Poledňák a J. Budík, J. Herden, V. Koula, F. Sedlák, L. Zenkl a další.

S alternativními směry v zahraničí, obzvláště s tzv. polyestetickou výchovou a integrativní hudební pedagogikou W. Roschera, seznámil odbornou veřejnost sled československých nitranských konferencí (od roku 1984), jejichž vědeckým garantem se stal Jiří Fukač, spolupracující se slovenským kolegou Jozefem Verešem, s Ivanem Poledňákem a s tajemníkem České hudební společnosti Stanislavem Tesařem. Tvořivé a integrační principy pak byly zakotveny závazně i v nových provizorních osnovách z roku 1989.

Hudební výchova na základní škole

Jak už řečeno, prošla hudební výchova u nás v posledních letech řadou zásadních změn, dotýkajících se optimalizace dílčích složek předmětu i jeho celkového pojetí. Zvláště uplatnění činnostního principu a tvořivosti ve výuce, využití integrativních a v poslední době i polyestetických přístupů vneslo nové, pozitivní rysy do hudebně výchovného procesu stále více konfrontovaného s překotným vývojem společenských změn. Hudbu je dnes třeba chápat jako nástroj komunikace plnící vedle umělecké také zábavné či terapeutické a další společenské funkce. Byl-li v minulosti kladen důraz v hudební výchově na zpěv a na poslech uměleckých děl, je dnes cílem předmětu přiblížit žákům celé spektrum funkcí hudby, učinit volbu z široké nabídky jednou z možností kultivace vlastní osobnosti.

Tento přístup se v podstatě promítá v koncepci hudební výchovy jako součásti Rámcového vzdělávacího programu pro základní školy. Hodinová dotace tu činí v 1.–9. ročníku jednu hodinu týdně. Základem výuky je realizace hudebních aktivit vokálních, instrumentálních, poslechových a hudebně pohybových, spolu se základy teorie a dějin hudby, v jejich propojenosti s vazbami na literární, výtvarnou a dramatickou výchovu. Náplň učiva tvoří tzv. *obsahové domény* spjaté s klíčovými tématy, jejichž realizace není pro učitele povinná, nýbrž pouze doporučená. Předností koncepce je překonání hranic mezi recepcí a tvorbou, mezi tradicí a současností, nacházení vztahů mezi hudbou, estetickým a životem člověka. Koncepce respektuje rozsah učiva daný věkovými zvláštnostmi dětí, vychází vstřícně požadavku uchopit styk žáka s hudbou jako období hudebních her (1.–3. ročník), období manipulace s hudebním materiálem (hudební dílna ve 4.–6. ročníku) i jako vhled do hudby na základě jejich společenských funkcí (7.–9. ročník). Sympatická je zaměřenost na aktivní metody s důrazem na žáka a polootevřené vyučování (učitel stanoví cíl, žák objevuje kroky k jeho řešení).

Současná reforma hudební výchovy umožňuje i širší integraci než jen spojení s jinými druhy umění, totiž integraci interdisciplinární, spojující umění a estetické jevy s širokou oblastí přírodních a společenských věd (Hudba a příroda, hudba a technika, hudba a ekonomika aj.). Tento způsob nachází své uplatnění nejčastěji v podobě tzv. projektového vyučování, s nímž souvisí i nutnost variabilní časové dotace, cca 32 hodin ročně.

Konečně součástí Národního programu rozvoje vzdělávání jsou též základní školy a gymnázia s rozšířenou hudební výchovou, jejichž Rámcové vzdělávací programy jsou zpracovávány v současné době.

Hudební výchova na gymnáziu

Také Rámcový vzdělávací program pro gymnázia akceptuje moderní principy antropologické vědy o výchově, vychází ze zkušeností zemí Evropské unie i z domácí tradice. Respektuje věkové zvláštnosti studentů a vytváří tak předpoklady pro jejich všestranný rozvoj. Poměrně vysoký stupeň racionálních schopností spojený s rozvojem vyšších citů (společenských, mravních, estetických) vyvolává u studentů první světonázorové úvahy,

otázky po smyslu života, zvýšenou potřebu společenského uplatnění. Nároky citu a rozumu jsou syceny ve zvýšené míře hudbou, četbou, televizí, návštěvou divadel a filmových představení, častá je realizace kreativních potřeb prostřednictvím počítače. Adolescent je již schopen pochopit i náročnější umělecká díla a intenzivně je prožít, pochopitelně za předpokladu vhodných příležitostí. J. Vaněk (*K biologickým a psychologickým zřetelům výchovy*) správně upozorňuje, že převaha a přeceňování odborného vzdělávání na úkor estetické výchovy může vést v tomto věku až k zanedbání rozvoje kulturní citlivosti, k neschopnosti „prožívat co nejšíře a nejhloběji celé lidství“.

Právě tato skutečnost vedla autory Rámcového vzdělávacího programu pro hudební výchovu, resp. pro integrovanou oblast Umění a kultura (A. Charalambidis, V. Drábek) k mimořádně citlivému zpracování modelových návrhů, jež měly odstranit letité disproporce ve vyváženosti někdejší Československé výchovně vzdělávací soustavy.

Modelový projekt počítal pro první dva ročníky gymnázia s dvouhodinovou povinně volitelnou hudební nebo výtvarnou výchovou, s prohloubenou aplikací nosných prvků integrativní hudební pedagogiky a polyestetické výchovy. Cílem integrativní hudební pedagogiky a polyestetické výchovy je celostní a komplexní přístup jak k učivu, tak k žákovi. Vychází z poznání souvislostí mezi systémy a prvky různých oblastí, z možnosti transferu schopností a zkušeností z jednoho oboru lidské činnosti do dalších oborů. V tomto smyslu dochází k integraci hudby s ostatními uměleckými obory (tanec, dramatické a výtvarné umění, literatura, film aj.), k propojování citění, myšlení a jednání žáka v tvořivých operacích. K hlavním momentům takto pojaté výuky patří společné muzicirování, hudební improvizace a elementární kompozice, začleňování hudby do širších životních kontextů.

V opozici vůči vleklým neduhům tradiční estetické výchovy přijala polyestetická výchova pět hlavních zásad:

1. obrací se proti konzumentské pasivitě a omezení na pouhou recepci či reprodukci, a to prostřednictvím kreativních činností (kreativní aspekt)
2. podporuje zkušenost s různými uměními (polyestetický aspekt)
3. podporuje rovnoprávnost mezi tradicí a současností, obrací se proti převažující klasicko-romantické orientaci a přeceňování významu stylových epoch (tradicí integrující aspekt)
4. obrací se proti eurocentrismu v umění, stejně jako proti povrchnímu exotismu, uznává rovnost kultur, forem a stylů umění (interkulturní aspekt)
5. chce překonat stávající propast při dělení hudby na vážnou a populární (sociálně komunikativní aspekt).

Tomu odpovídají i nové obsahové domény, např. *hudba jako organizovaný zvuk, vznik a vývoj hudby, hudební nástroje, nové technologie v hudbě, záznam hudby, přímá a nepřímá komunikace, hudební styly a žánry, funkce hudby (hudba jako kulturní statek a zboží, estetická a umělecká hodnota díla, hudební průmysl), hudební skladatel a interpret, umělecký provoz, hudba jako způsob identifikace, sebe prezentace a druh generační výpovědi, kritické hodnocení hudby* aj.

Uvolnění výuky ve smyslu diskuse, experimentu, produkce a reprodukce nese v sobě střídání pracovních forem a současně vyšší nároky na tvořivost. Tím vším navazuje po-

lyestetická výchova na dnes již překonanou výchovu múzickou, od níž se liší chápáním současnosti. Bere totiž v úvahu proměnu podstaty a funkce umění v současné společnosti, změněné produkční a recepční podmínky se všemi jejich důsledky pro mládež a současnou pedagogiku.

Hlavní novum reformy však znamenal návrh na pokračování oboru Umění a kultura i ve 3. a 4. ročníku gymnázia, nazvaný pracovně *Umělecká tvorba a komunikace*. Šlo o onen zastřešující předmět s důrazem na reflexi a na teorii umění, společný pro studenty hudební i výtvarné výchovy v rozsahu dvě hodiny týdně. Vedle teorie bylo počítáno i s volitelnými semináři (kurs pro multimediální tvorbu, umělecká dílna, pěvecký sbor, komorní hudba, rocková hudba atp.). Obor Umělecká tvorba a komunikace by tak prakticky zasáhl téměř do všech oborů umění a umožnil studentům realizovat se jako tvůrčí subjekt, jako vnímatel i jako kritik.

Přes kladný ohlas škol a učitelů nepodpořila decisní sféra tuto koncepci, takže k plné integraci vlastně nedošlo. Tím je zároveň ohrožen i druhý hlavní cíl reformy hudební výchovy, umožnit studentům maturovat z oboru. Existuje sice možnost náhradního řešení, ale to je skoro vždy spojeno s řadou překážek. Ve 3. a 4. ročníku je možno vypsát obor jako volitelný nebo nepovinný, což však vyžaduje vstřícný postoj ředitele školy, který může dotovat předmět z limitu rezervních disponibilních hodin, avšak spolu s tím zajistit i finanční prostředky na platy učitelů (přesčasy, externisté).

Závěr

Z výše uvedeného je patrné, že reforma klade zvýšené nároky na ředitele škol a učitele, kteří sami musí rozhodnout, které z učebních témat zdůraznit a které potlačit, stejně jako zvolit vhodné metody a formy práce, najít správný poměr mezi systematickostí a rozvolněností vyučovacího procesu, smysl pro míru mezi prací a hrou. To vše vyžaduje značnou erudici, pedagogickou praxi a zkušenost, především však proškolení učitelů, kteří nebyli pro nové paradigma připravováni.

Konstatování, že nejsme dosud zcela připraveni k odstartování nového programu (včetně politické a finanční podpory), by nemělo vést k omezení našich snah a odborného úsilí. Rezignovat znamená ochudit další generace o významné plody lidského ducha a humanitních ideálů, riskovat ztrátu kulturní vyspělosti národa.

LITERATURA

Kotásek, J.: *Bílá kniha*. Praha 2001.

Kron, F. W.: *Bildung oder über die prinzipielle Unabgeschlossenheit kultureller Vermittlungsprozesse*. In: Khittl, CH. ed. *Lauschen, Schauen, Bilden*. Wien 1994.

Palouš, R.: *Čas výchovy*. Praha 1996.

- Poledňák, I.–Budík J.: *Hudba-škola-zítřek*. Praha 1969.
- Průcha, J.: *Moderní pedagogika*. 3.vyd. Praha 2002.
- Průcha, J.: *Přehled pedagogiky*. Praha 2006.
- Vaněk, J.: *K biologickým a psychologickým zřetelům výchovy*. Praha 1972.
- Jeřábek, J. ed.: *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. Výzkumný ústav pedagogický. Praha 2003.
- Jeřábek, J. ed.: *Rámcový vzdělávací program pro gymnaziální vzdělávání*. Výzkumný ústav pedagogický. Praha 2004.

ARTS AND CULTURE IN LIGHT OF THE NEW SCHOOL SYSTEM REFORM

Summary

In 2001, the government initiated school system reform; the concept of the reform presents in the White Book stipulated six primary strategic lines: 1. adaptation of educational and study programs to the living in an information society, 2. lifetime education, 3. efficiency and evaluation of the educational process, 4. promotion of internal changes and openness of educational institutions, 5. changes in the role and approach of educators, and 6. shifting from a centralized management system to self administration of individual schools. The key objective of the reform is to transform the focus of schooling from presentation of ready-made knowledge to cultivation of skills of independent search for information, their processing and creative application.

Individual school's educational activities should be based on the Framework Educational Program in which general educational goals are specified together with areas and competencies students should master. The Framework Educational Program reflects current trends in Europe, be it the arrangement or the contents: Language and Communication (mother tongue, foreign languages), Algebra (information and communication technologies), Humans and Environment (physics, chemistry, natural sciences, geography), Arts and Culture (music, fine arts, drama), Humans and Work (labor), Humans and Health (health education, physical education). Individual subjects form parts of larger sections, and integration becomes important at the very early stage of primary education, and it's very much emphasized at secondary schools. The Framework Education Program is to be elaborated on by each school and made into their own detailed curriculums, taking into consideration the focus of the school and the field of study as well as students needs. The Framework Program defines curriculums only to the level of "content domains" which are not obligatory for but only recommended to the educator.

The section of Arts and Culture covers wide-ranging issues of artistic and nonartistic cultures. Through integration of various kinds of arts some common features are to be presented, using the method of explaining the yet unknown with the already known, e.g. a musical collage is explained via a collage in fine arts, etc. The division of this section

into four key sub-sections (literature, music, fine arts, and drama) is inevitable as interdisciplinary can only be a result of acquaintance with at least two fields of study.

This approach is reflected also in the concept of music lessons at primary school that are part and parcel of the section of Arts and Culture. Musical activities (vocal, instrumental, listening and movement exercises) are interlinked with the learning about literature, fine arts and drama. The benefit of this approach is the overcoming of the dividing lines between receiving and creating, tradition and present, and the seeking of relations between music, aesthetics and human lives. In this regard, the author gives credit to the reform of music teaching introduced by I. Poledňák and J. Budík (1969) that together with other impulses (integrative musical pedagogy, poly-esthetic education) served as an inspiring example for the current educational reform.

The time of learning at primary school is viewed as a time of musical games, using of musical materials (musical workshops) a gaining an insight to music and its social functions. Methodologically, proactive work is preferred with a focus on students and semi-open teaching (the teacher sets the goal, and the student seeks ways of achieving it). The standing concept allows also for a wider integration than simple linking to different kinds of arts – it allows for an interdisciplinary integration that combines arts and aesthetics with the area of natural and social sciences. Commonly, this approach has the form of “project teaching”.

At the level of primary school, music is dedicated one lesson a week (grades 1 through 9), and two lessons a week at the first two grades of high school. The original plan of continuing with the section of Arts and Culture also at the third and fourth grade of high school in the form of joint lessons for musicians and fine artists has been rejected by the decision-making bodies, and thus a full integration of these areas has not been achieved. The curriculum would have focused on a universal development in the fields (creative workshops, multimedia projects, choir singing, chamber music, rock music, etc.). It is true that it is possible to teach these lessons as optional or facultative, but this very much complicates the student’s chances to make any of these fields a part of the A levels examination.

UMĚNÍ A KULTURA VE SVĚTLE NOVÉ ŠKOLSKÉ REFORMY

Shrnutí

V roce 2001 zahájila vláda reformu školského systému. Koncept reformy, zveřejněný pod titulem *Bílá kniha* (Praha 2001), formuluje šest základních strategických linií: 1. Realizace vzdělání pro všechny, včetně celoživotního vzdělávání. 2. Přizpůsobení vzdělávacích a studijních programů potřebám života ve společnosti informací. 3. Kontrola a hodnocení kvality a efektivnosti vzdělávacího procesu. 4. Podpora pro vnitřní změny a otevřenost vzdělávacích institucí. 5. Proměna role a profesní perspektivy pedagogických pracovníků.

6. Přechod od centralizovaného řízení k spolurozhodování škol. Základem pro vzdělávací činnost škol je *Rámcový vzdělávací program*, který formuluje všeobecné vzdělávací cíle pro jednotlivé typy škol, obory či oblasti učební obsahy a kompetence, které by si měli žáci osvojit.

Rámcový vzdělávací program pro základní školy odpovídá moderním evropským trendům jak přijatým členěním, tak obsahem učiva: Jazyk a komunikace (mateřský jazyk, cizí jazyk), Matematika (informační a komunikační technologie, Člověk a příroda (fyzika, chemie, přírodopis, zeměpis), Umění a kultura (hudební obor, výtvarný obor, dramatická výchova), Člověk a zdraví (zdravotní výchova, tělesná výchova), Člověk a svět práce (pracovní činnosti). Hlavní akcent je kladen na integraci jednotlivých předmětů ve vyšší oborové celky, rozvíjení tvořivých přístupů k učení a to již od prvního stupně základního školství a zvláště pak na středních školách. Předpokládá se, že Rámcové vzdělávací programy budou školami rozpracovány do vlastních vzdělávacích plánů s ohledem na zaměření školy, jednotlivých oborů a potřeb žáků. Náplň učiva tvoří tzv. *obsahové domény* spjaté s klíčovými tématy, jejichž realizace není pro učitele povinná, nýbrž pouze doporučená.

Umění a kultura zahrnují širokou oblast jak umělecké, tak i mimoumělecké kultury. Integrace neboli snaha o propojování učiva z různých druhů umění sleduje jak osvětlení některých společných rysů, tak i objasnění neznámého známým, např. koláž v hudbě koláží ve výtvarném umění apod. Její rozdělení do čtyř nosných předmětů (literární, hudební, výtvarná, případně i dramatická výchova) je na základní škole nezbytností, protože je možno mezioborové vztahy vytvářet, až když se žáci orientují alespoň ve dvou oborech.

Tento přístup je sledován také v koncepci hudební výchovy na základních školách. Vlastní hudební aktivity (zpěv, hra na nástroj, poslech a pohybové aktivity) jsou propojeny s výukou literatury, výtvarných a dramatických umění. Výsledkem tohoto přístupu je překonání dělicí čáry mezi recepcí a tvorbou, minulostí a přítomností a hledání vztahů mezi světem estetickým a životem člověka. Inspirujícím příkladem pro současnou vzdělávací reformu je reformní systém hudební výchovy, jehož propagátory byli I. Poledňák a J. Budík (1969). Jeho součástí právě byla integrativní hudební pedagogika a polyestetická výchova.

Koncepce hudební výchovy na základních školách vychází vstřícně požadavku uchopit styk žáka s hudbou jako období hudebních her, období manipulace s hudebním materiálem (hudební dílny) i jako vhled do hudby na základě jejích společenských funkcí. Tento koncept podporuje aktivní metody s důrazem na žáka a polootevřené vyučování (učitel stanoví cíl, žák objevuje kroky k jeho řešení).

Současná reforma hudební výchovy umožňuje i širší integraci než jen spojení s jinými druhy umění, totiž integraci interdisciplinární, spojující umění a estetické jevy s širokou oblastí přírodních a společenských věd (Hudba a příroda, hudba a technika, hudba a ekonomika aj.). Tento způsob nachází své uplatnění nejčastěji v podobě tzv. projektového vyučování.

Hodinová dotace na základních školách činí v 1.–9. ročníku jednu hodinu týdně, v prvních dvou ročních gymnázia to jsou dvě hodiny týdně. Původně bylo plánováno pokračování výuky v oblasti kultury a umění také ve 3. a 4. ročníku gymnázia, ovšem rozhodnutí sféra nepodpořila tuto koncepci, a tím neumožnila plnou integraci. V návrhu se jednalo

o zastřešující předmět s důrazem na reflexi a na teorii umění (kurs pro multimediální tvorbu, umělecká dílna, pěvecký sbor, komorní hudba, rocková hudba atp.). Přestože je možno tento předmět vyučovat jako volitelný nebo nepovinný předmět, možnost maturovat z tohoto oboru je však velmi omezená.

NA OKRAJ

Eugenie Dufková

Budiž nám dovoleno obrátit zpět dlouhou řadu stránek v knize našich životů – ostatně, jak praví svatý Augustin – není minulost, přítomnost ani budoucnost, nýbrž jedno veliké Teď, a předeštět námět, vymykající se sice tematice hudebně vědné, leč nepostrádající pečeť vědecké a umělecké tvorby muže, historika a dramatika, jehož osud je víceméně zapomenut, nebo snad jen zasut v paměti těch, kteří zůstali na trati. Ostatně všechno v našem životě je nakrátko, všechno je „na čas“, a trvání nemá.

Jen dva z absolvujícího ročníku všech oborů filozofické fakulty tehdy Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně v závěru studijního roku 1955–56 mohli při promoci pronést závěrečnou děkovnou řeč: Ivan Poledňák a Miloš Rejnuš. Oba dávali přednost jeden druhému s onou samozřejmou velkorysostí, která není dána každému, a s níž se nejčastěji setkáváme v mládí. Promluvil Rejnuš.

Kdo byl Miloš Rejnuš?

Narodil se v roce 1932 v Brně, po maturitě na reálném gymnáziu studoval na filozofické fakultě obor historie a čeština, později jen historii. Ještě před absolutoriem začal pracovat jako medievalista na katedře dějin střední a jihovýchodní Evropy, jako asistent profesora Josefa Macůrka – do 1. ledna 1961, kdy z politických důvodů byl donucen opustit katedru. Přijal místo knihovníka v Knihovním středisku filozofické fakulty, kde zůstal až do osudného dne v září roku 1964.

Byl tedy vlastním povoláním historik. Vynikal už během studií a jeho práce vykazovaly velké nadání vědecké a literární. Byla pro ně typická bohatá myšlenková náplň a formální propracovanost. Řešil v nich otázky česko-polských vztahů 13. a 14. století, otázky městského zřízení v Čechách, v Polsku, v Uhrách i na Slovensku ve 13. a 14. století, problémy vlivů českých, polských, uherských a německých na půdě slovenských měst etc. Vždycky se klonil k literárnímu projevu, jemuž dovedl dát vnější dokonalost a uhlazenost. Přecházel stále zřetelněji k literární tvorbě, byť v sobě nikdy nezapřel historika, o čemž svědčí metodický přístup, myšlenková a formální ukázněnost, smysl pro společenské otázky obecné platnosti.

Jsou umělci, jejichž dílem proniká tragický životní pocit, jakoby byli poznamenaní smrtí. Rejnuš nebyl z tohoto rodu. Byl to člověk a umělec vyrovnaný, na své okolí působil vnitřní jistotou, neokázalostí a určitostí svých záměrů, člověk laskavý a pokorný. V životě se klonil spíše ke slunečné straně lidského údělu. Za všech okolností v něm převažovala tendence smíření, narovnání, harmonie – v sobě i navzájem mezi lidmi. Chápal věci z širšího hlediska, snad i tomuto umění ho naučila historie. Šel cílevědomě za jistou představou a tato představa mu umožňovala žít život v mravní vyrovnanosti a klidu. Věřil v Boha. Nebyla v něm žádná protispolečenská vzpoura, ačkoliv byl přece komunistickým režimem vyřazen, erudovaného asistenta historické katedry donutili odejít na místo nevědecké, ničím neodpovídající jeho ambicím, cílům, talentu. Během osmi let, které mu byly vyměřeny k práci od okamžiku ukončení fakultních studií do chvíle, kdy se jeho život uzavřel, vytvořil rozsáhlé dílo.

Není naším úmyslem připomenout všechny kapitoly jeho tvorby historické či literární a literárně dramatické, povídky, rozhlasová pásma, jichž napsal čtyřicet jedna, rozhlasové hry. Záhy byl totiž znám jako úspěšný rozhlasový dramatik, jeho ctižádostí však bylo napsat divadelní hru. Avšak ani rozboru výsledku této, zpočátku skryté, později zjevné snahy neposkytneme větší prostor. Vnitřně tíhl k čechovovskému dramatu, Anton Pavlovič Čechov a Arthur Miller s důrazem na introspekci a vzájemné psychologické vztahy byli Rejnušovi nejbližší. Na přelomu padesátých a šedesátých let se příchodem uměleckého šéfa činohry Miloše Hynšta, režiséra Evžena Sokolovského a dramaturga Bořivoje Srby do činohry tehdy Státního divadla v Brně ustavil nový tvůrčí tým – a i když favorizovaným autorem byl Brecht, obrátilo se vedení činohry záhy na některé z brněnských spisovatelů s výzvou ke spolupráci. Jedním z nich byl Miloš Rejnuš. Již v dřívějších rozhlasových pokusech svým zájmem a ambicemi směřoval k divadelnímu dramatu. Tento zájem se setkal s paralelní tendencí činohry, která usilovala o renesanci brněnského činoherního divadla, vyhlásila dalekosáhlý program a snažila se, jak řečeno, podchytit tvorbu brněnských autorů. V případě Rejnušově to byly snahy konvergentní – žel, jak se později ukázalo – nikoliv v praktických výsledcích. Neboť činohra, jakkoliv byla zjevně stimulujícím vnějším prvkem Rejnušova vývoje, zejména osobností dramaturga Bořivoje Srby, neuvédla nikdy žádnou z Rejnušových her.

První, Američana v Poříčí, nastudovalo posléze (1961) v neúspěšné premiéře Divadlo bratří Mrštíků. Z neúspěchu se autor poučil, uvědomil si obtíže, s jakými se setkává hra ze současnosti, již Američan v Poříčí chtěl být, a obrátil se proto k tématu, k němuž měl blíž jako historik, tedy znalec reálií, i jako spisovatel. Tímto tématem bylo vyhnanství básníka ve hře Ovidiův návrat, zpracované nejdříve pro rozhlas. Současně s přípravou Ovidiova návratu pro jeviště, vyhověl nabídce režiséra Sokolovského a začal pracovat na dramatinizaci Dostojevského románu Běsi. Do tohoto dialogu Dostojevského s Ovidiem se záhy ozval další podmanivý hlas: Shakespearova nejzáhadnější a nejinspirativnější hra Hamlet.

22. listopadu 1963 byl v Dallasu spáchán atentát na prezidenta Spojených států amerických Johna F. Kennedyho. Skličující událost přesvědčila autora, že tragické konflikty nelze hledat jen v minulosti a rozhodl se vytvořit trilogii her, jejichž tématem měl být atentát na hlavu státu. Trilogie měla vycházet ze tří historických období, vždy v blízkosti

všeobecně známého díla: východiskem měl být základní motiv literární předlohy – přitom původní téma zamýšlel autor dovést jinam. První hrou trilogie byla rozhlasová hra *Děsně moc práce* (Smrt obchodního cestujícího II), druhý díl měl tvořit *Urhamlet*, třetí pak téma antické, látku k němu hledal. Základem měl být příběh muže, jehož posláním a zároveň jediným úkolem bylo chránit prezidenta v případě atentátu. K atentátu dojde a ve zlomku vteřiny před smrtí měla se celá hra odehrát jako předsmrtná úvaha o tom, je-li možno tuto oběť žádat. Literární předlohu stále nemohl najít.

Věnujme pozornost poslednímu, nepochybně nejzávažnějšímu a nejnáročnějšímu dílu, které Rejnuš vytvořil, dramatu – opět původně rozhlasovému – jehož pracovní název zněl: *Urhamlet*.

Shakespearův *Hamlet* je velký tím, že do středu zápletky je postavena rozvrácená osobnost, od samého začátku vykořeněná, neustále oscilující mezi ano a ne. Množství stop zasetých do ztracena, které nikam nevedou, tragedie váhavého mstitele, ale také drama důmyslně maskované vraždy spáchané na představiteli státu. Druhý impuls přinesla autorovi doba: byla to vražda prezidenta Kennedyho a nevysvětlené okolnosti, které ji provázely. Rejnuš v této hře neulpěl na pouhé atraktivní analogii fiktivního a skutečného příběhu. Šlo mu především o problém mravní, společenský, obecný, o mravní odpovědnost člověka za mravní podobu společnosti. Nacházel jej v konfliktu mezi kategorickým požadavkem odhalení pravdy o zločinu, který byl spáchán, a mezi takzvaným vyšším zájmem na jeho utajení.

Máme tedy před sebou dramatickou rozhlasovou hru, fabulačně i myšlenkově citlivě zbudovanou, souvislou a jednotnou, logickou, přitom napínavou a myšlenkově závažnou. Ústřední postavou se zcela logicky stává postava nejvyššího soudce dánského království. Nikoliv tedy kancléř Polonius v Renčově úpravě s touto postavou kontaminovaný.

Co má člověk v životě činit a jak má žít, aby to odpovídalo jeho lidství, důstojnosti, jakými činy má opodstatnit svou existenci? Tyto a podobné otázky se nabízejí ve chvíli, kdy se ocitá ve světě sám, bez nadpřirozené pomoci. Rozbití vztahu k daným jistotám staví napětí člověka mimo tento pevný řetěz společnosti a činí z něj osobnost, která by mohla a snad i měla být příčinou vlastního osudu. Vyložit osobnost *Hamletovu* se asi sotva kdy podaří..., řetěz událostí, do nichž Shakespeare hru svazuje, je natolik nepevný, že dovoluje rozmanitý a mnohoznačný výklad. Bylo tu vše, čeho se dotýkaly Rejnušovy vnitřní úvahy, splepenec otázek filosofie dějin, státu, metafyzických otázek života a smrti, mravních a osobnostních problémů. Shakespearova hra pojednává o tom, jak má *Hamlet* pomstít smrt svého otce. Smrt dánského krále nastala v blíže neurčenou dobu, před návratem prince na *Elsinor*. Ale bylo vůbec třeba *Hamleta*, aby tuto vraždu pomstil? Nikdo zločin nevyšetřoval? Takové asi byly otázky, které si položil Rejnuš. Shakespeare psal *Hamleta* asi v letech 1599–1601 a ani jeho inspirace není přesně známa. Shakespearova hra má vedle ústřední postavy desítky postav dalších. Rejnušova hra, psaná blankversem, má podobnou stavbu, většinu postav přebírá od Shakespeara, má však i postavy nové, které se v Shakespearově hře neobjevují: hlavní z nich je postava *Soudce*.

Příběh se odehrává během několika málo dní, které uplynou od královy smrti do nenadálého příchodu prince Hamleta, jemuž duch zemřelého otce prozrazuje pravdu o svém skonu. Začátek Shakespearovy tragedie je zároveň závěr Rejnušovy hry.

Stráž nachází v elsinorské zahradě mrtvého krále, podle stop usoudí, že byl otráven. Valtemand pohotově nabízí vysvětlení: je to hadí jed. V královské radě oznamuje královna, podporována bratrem zemřelého krále, Claudiem, smrt krále Hamleta. Rozhodne se nepovolat prince Hamleta ze studií a oznamuje svůj úmysl vládnout sama. Obrací se na nejvyššího soudce dánského království, aby zločin vyšetřil a podal lidu zprávu. Od královy smrti uplynuly dva dny. Soudce stále nemůže uspokojit Claudiovo naléhání. Ví už jistě, že v elsinorských zahradách had nikdy nebyl spatřen.

Ve městě pod hradem provozuje své kousky jakýsi Kejklíř s hady. Přichází z Norska. Královská stráž jej zatkne a přivede k Soudci. V krátkém výslechu pozná Kejklíř, že byl neznámým, avšak podle všeho, vysoce společensky postaveným mužem oklamán. Chce Soudci všechno vysvětlit, ale Valtemand jej nechá odvléci, aniž ubožák mohl říci slovo na svou obhajobu. V noci je zavražděn Vojákem. Královna a Claudius omlouvají strážcův skutek. K Soudci přichází Vojáková milá, prosí za něho a ukazuje drahocenný prsten, který jí dal při rozloučení. Od koho a za co dostal tak drahý šperk? V Soudci vzrůstá podezření, které má od samého začátku. Nebo byla vražda zosnovaná Nory? Setkání Opat se Soudcem vnáší do případu více světla. Opat při modlitbách v kapli u mrtvého krále náhle uviděl tytéž příznaky na těle králově jako před čtyřiceti lety na mrtvém ministru královského pokladu. Strašný jed namíchal Lékárník, jenž byl potom oslepen a dodnes žije v chudé chatrči s Chlapcem, který o něho pečuje. Velitel hradní stráže Marcellus posílá svého člověka do těchto míst. Soudce ještě téhož večera přichází do Lékárníkova domu. Lékárník se přizná, pamatoval si směr, a Chlapec ji namíchal. Soudcův plán odhalí vraha: při smuteční hostině na Elsinoru poznává slepý Lékárník podle hlasu toho, kdo si jed u něho objednal: je to Claudius. Jak ho zatknout? Marcellus radí počkat na prince Hamleta, norská vojska jsou na hranicích Dánska, trůn nemůže zůstat neobsazen.

Do těchto pohnutých událostí se nečekaně vrací princ Hamlet. Soudce ho zve k sobě, aby mu všechno odhalil. Mezitím však Claudius odvolá Marcella a jmenuje velitelem Valtemanda - a čtyřem dalším plukům velí noví velitelé, Claudiovi přívrženci. Soudce je zaskočen. Na slavnostním shromáždění v poslední chvíli (Soudce je až do tohoto okamžiku přesvědčen, že pravdu veřejně vyjeví) přijíždí posel se zprávou o Fortinbrasově vpádu. V té chvíli Soudce učiní, co žádá Claudius, potvrdí lidu, že krále Hamleta otrávil jedovatý had. Nemá odvahu vyvolat bratrovražedný boj v hodině, kdy nepřítel stojí na hranicích země. Drama končí počátečním výjevem Shakespearovým.

Autor chtěl zřejmě naznačit, že Soudcova snaha zatajit pravdu, je marná. Pravda vyjde stejně najevo i když opožděně, a právě toto zpoždění způsobí katastrofu ještě větší.

Urhamlet není rozdělen do dějství. Jako rozhlasová hra, jejíž zákony jsou odlišné od trojrozměrnosti divadelního jeviště, je zvukovými předěly rozdělen do třiceti šesti výjevů. Hra nekončí kladným principem, mravním vítězstvím. Není tam nikde místo pro nezávaznou myšlenku, dialog, postavu. Trámoví dramatické stavby do sebe zapadají účelně, dokonce až stroze úsporně a není ničím okrášleno. Spád děje je rychlý, nezdržuje

ho nic. Podobně jako u Shakespeara nacházíme i u Rejnuše velký rozdíl mezi reálným a dramatickým časem. Jestliže v prvním výjevu prvního dějství Shakespearova Hamleta uplyne asi šest hodin reálného času, je tomu podobně i u Rejnuše. Rozpory mezi časem reálným a dramatickým jsou zřetelné, leč – podobně jako u Shakespeara – divák není disponován to sledovat. Oproti Shakespearovi, který čas podřizuje zcela svým záměrům, Rejnušovo drama je časově přirozeněji vystavěno. Atmosféra dramatu je tíživá, dokonce lidská láska, objevující se tu ve dvou případech (Claudius-Gertruda, Voják-Dívka) je jistým způsobem narušena. Urhamlet je (záměrně) tragedie shakespearovská a nese i formální znaky tohoto útvaru. Na rozdíl od Shakespeara nevyskytuje se u Rejnuše „mísení stylů“, žádná komická situace nepřinese uvolnění napětí, naopak autor se nezdržuje dlouhým líčením událostí, komentářů nebo i jim podobných náznaků, děj prudce stoupá a výjev od výjevu spěje v rychlém spádu ke konečné katastrofě.

Pokud jde o charakteristiku postav, tíhu příběhu nese Soudce. Nic nenasvědčuje jeho slabosti. Tragika narůstá až v závěru. Jakkoliv je pro něj rozuzlení šokující a nebezpečné, je hotov veřejně vypovídat, zatknout Claudia i královnu. Je „spravedlností, která v patách kráčí skutku“. O jeho soukromém životě nevíme nic, zastupuje vyšší spravedlnost, nepodléhá nárazům zvenčí. Mínění obyvatel Elsinoru, o němž se dovídáme málo a jakoby z druhé ruky, ale které tušíme, jde mimo něj.

Marcellus, velitel hradní stráže, jediný spojenec Soudcův, je přímý, čestný, oddaný zemi a zemřelému králi. Ještě jednoho spravedlivého najdeme v blízkosti Soudce – kromě těch, kteří jsou nevinni (Kejklíř, Voják, Chlapec, Lékárník). Je to Opat, který vystupuje ve hře dvakrát, z toho první výstup je rozhodující: jeho rozmluva se Soudcem teprve vtiskne pátrání nový směr a zároveň znamená počátek odhalení. Objevil tajemství královy smrti, jsa jediným pamětníkem vraždy ministra královského pokladu.

Protihráči Soudce, královna Gertruda a Claudius, spojeni nečestnými svazky, mají neomezenou moc, a zatímco všechny postavy procházejí v průběhu děje jistým vývojem, oni dva se nemění, nechávají se v průběhu hry jen více poznat. Claudius je obratný a lstivý, ctižádostivý královské koruny, licoměrný a podezřívavý, tuší, že Soudce objevil jeho zločin, ale dokáže jakékoliv situace pro sebe obratně využít. Nejlépe je to patrné v závěru, kdy v rozhodující chvíli využije i okolnosti, že Norové stojí takřka před branami města.

Královna rozehrává příběh. Král Hamlet zemřel, svolává proto královskou radu a vyzve Soudce, aby vyšetřil okolnosti královy smrti. Nakolik ji Claudius učinil spoluvinnou na smrti krále, není zřejmé.

Role kancléře Polonia je podružná, patří k přívržencům královny. Z epizodní figury Valtemanda (u Shakespeara) činí Rejnuš zjevného spojence Claudiova který v jistých chvílích zasahuje rozhodujícím způsobem ve prospěch Claudia. Vedle těchto urozených stojí několik víceméně epizodních postav: Kejklíř, Voják a jeho Dívka, Lékárník a Chlapec. Lékárník je poslušný nástroj, který na službu mocným tragicky doplatil a přiznáním zachraňuje sebe i Chlapce. Kejklíř se nešťastnou náhodou dostává do soukolí Claudiových zájmů, zemře nevinně, jeho výpověď by pravděpodobně vnesla do případu více světla. Kejklíř a Voják jsou zřejmou parafrází na události kolem smrti amerického prezidenta,

mají v jistém smyslu podobný osud, jsouce bezděčným a bezmocným nástrojem v rukou vládců.

Soudce je typická postava na středu. Rozložení dramatických sil je zjevné. Na jedné straně Claudius a Gertruda, osoby, které vyvíjejí činnost, aby obhájily moc a postavení, kterého se zmocnily. Potřebují dostat na svou stranu Soudce, vyvíjejí na něho neustálý tlak – jejich poslední akce ho nakonec zlomí.

Protihráči jejich jsou princ Hamlet, Marcellus a dánský národ. Předpokladem každé výstavby jsou motivy dvojího druhu: hybné, které se realizují skrze vyprávění nebo dialogicky a u nichž funguje vzájemná vazba postav mezi sebou, a statické. Většina motivů Urhamleta má dramatickou povahu, některé jsou epicky zabarvené – zejména tam, kde dochází k rekonstrukci minulosti, avšak ani tady nepostrádají dramatický akcent. Zcela chybí motivy lyrické. Hra má dramatický charakter a ostře si probíjí cestu vpřed.

Rejnušův Urhamlet patří do oblasti tragedie, pro niž je typický zápas velké postavy s nepřekonatelnými překážkami a její pád. Jde tedy o tragedii shakespearovskou, pro jejíž kompozici je charakteristická otevřená forma, nezachovávající jednotu času. Kromě otevřené formy je tu i další nápadný shakespearovský rys: verš. Podrobný verzologický rozbor by ukázal, nakolik imitovaný blankvers Rejnušův, který slouží v podstatě jen k navození shakespearovské atmosféry, je skutečně blankversem, nakolik se shoduje s blankversem v klasických i moderních překladech Shakespeara, nakolik porušuje pravidelnou jambičnost směrem k jakémusi – *sit venia verbo* – jazzovému off-beatu, tj. k pravidelnému porušování pravidelnosti.

Za zvláštní rozbor by ovšem stál sám jazyk Rejnušova dramatu. Nakolik – na rozdíl od jiných her, které pracují se soudobou hovorovou normou – dílo záměrně archaizuje. Vedlejší věty jsou košaté, s častými přechodníky, substantivními tvary přídavných jmen (vzdálen, otráven, zbaven), slovoslednou inverzí (té hodiny chci stříci hodnost; kdy norská šelma vyskočit se chystá; v žádné z mých listin nenajde se zákon; a nepřítelé budou čekat pevní; jak předvádět chtěl Veličenstvu zmije), přívlastky shodnými za podstatnými jmény (mé oči slzíci, manžela mého), lexikálními archaismy (stříci) etc.

Často je dramatický monolog vlastně skrytý dialog s nepřítomnou osobou. Soudcovy dramatické monology jsou rovnocenné dialogu, svou významovou stavbou jsou ve skutečnosti dialogem a od dialogu se liší jen tím, že nejsou rozděleny v repliky. Ostatně rozdělení v repliky je v podstatě jen druhotný znak dialogu, kdežto rozhodující je právě významová výstavba, spočívající v mnohosti významových kontextů. Dramatický děj vzniká zřetězením jednání, které mají nějaký vztah k hlavní postavě – ať je to její vlastní jednání nebo jednání jiných osob, které se jí nějak týkají. Dramatický děj se (oproti epickému) soustřeďuje a ztrácí šíří takzvanou epickou, neboť okruh jednání týkající se hlavní postavy je omezen a nemůže se od výchozího motivu volně rozšiřovat – jako je tomu v epice. Přitom není sevřen do jediné linie, naopak, vidíme právě na Urhamletovi, že se rozvíjí ve více liniích spjatých vzájemně některými postavami.

V květnu roku 1967 vydalo nakladatelství Orbis v edici Divadlo hru Miloše Rejnuše – Václava Renče Královské vraždění (Polonius).

Václav Renč patří k představitelům básnického dramatu z doby před a po 2. světové válce. Jeho myšlenkový svět je jiný než Rejnušův. Renčovi jsou blízké jasné, vyhraněné typy, básnický text, dokonalost ve fabulování příběhu. Je poplatný jinému slohu, jiné době, nehledě k tomu, že jisté generační rozdíly tu mohly rovněž sehrát svou roli. V době, kdy Renč přistupoval k adaptaci Urhamleta, měl za sebou řadu knih básnických, několik premiér v Národním divadle (Císařův mim, Hugův prsten, všechny v režii Jiřího Frejky), i brněnskou premiéru Černého milence v režii Milana Páska. Tato dramatická dráha byla pak na dvanáct let přerušena: v Boha věřící umělec, politicky nepohodlný, svobodného ducha byl na mnoho let umlčen, vězněn a zbaven tak veškeré možnosti tvořit.

V roce 1966 však tu byl znovu Renč-dramatik, Renč-brilantní překladatel, Renč-umělec Rejnušovi sice generačně poněkud vzdálen, leč dramatik, jehož práce byla již divadelně ověřena. A ještě jedna okolnost předurčovala jeho přístup: převážnou většinu jeho tvorby tvořily parafráze. Hugův prsten je parafráze Hebbela, Císařův mim parafráze odvěké legendy zpracované řadou dramatiků (Calderon, Rotrou) a v těchto parafrázích Renč v podstatě sdílí stanovisko vyjádřené při jiné příležitosti Bertoldem Brechtem, že totiž v otázkách duchovního vlastnictví je celkem laxní. Jestliže jeho dramata jsou volnějšími parafrázemi dříve zpracovaných předloh, pak jeho překlady jsou naopak vlastně volnými parafrázemi svých originálů. A s tímto velmi osobitým přístupem se setkáváme i v jeho vztahu k Rejnušovu dílu.

Václav Renč – vyzván dědičkou autorských práv Rejnušových, paní Boženou Rejnušovou, dokončil úpravu Urhamleta pro jeviště a pod názvem Královské vraždění (Polonius) se zasloužil o její provedení na několika československých jevištích.

Stylově, mravně, způsobem zobrazení je Královské vraždění nová hra. A tato nová hra kromě námětu, má s Rejnušovou původní verzí málo společného.

Pro názorné srovnání bylo by třeba uvést hru v obojím znění, aby bylo možno konfrontovat tvar původní předlohy s tvarem Renčovým, zjistit rozsah i smysl těchto zásahů a posoudit, byly-li při adaptaci pro divadlo potřebné z hlediska uměleckého, scénického, anebo do jaké míry šlo o úpravy nemotivované přímou potřebou, nýbrž spíš nutkavostí sebevyjádření upravovatele.

Omezený rozsah této stati nedovoluje praktickou exkurzi, srovnání třeba povrchní, z něhož by však přesvědčivě vyšlo najevo následující: zůstalo dějiště. Ponechány zhruba postavy. Změnil se dialog, změnil se verše. Renčova úprava byla úpravou slohovou, zásahem do básnického vyjadřování Rejnušova. Je tu jeden důležitý zásah: zásah, jímž upravovatel spojil postavy Soudce a Polonia. I kdybychom odhlédli od konkrétní Rejnušovy inspirace, kde Soudcem chtěl modelovat případ reálné osoby, totiž problém soudce Warrena, hlavního vyšetřovatele vraždy prezidenta Kennedyho, nelze pominout fakt, kdo je hlavní postavou Rejnušova příběhu a proč je to postava Soudce. Soudce nemá jméno. V něm je však typizován sám princip soudcovské moci a soudcovské povinnosti. Princip uskutečňovat spravedlnost. Není přijatelná a ostatně ani logická záměna osob Soudce-Polonius, jak ji provedl Renč. „Všetečný ubožák“, jak jej známe ze Shakespearovy tragedie, sotva nás přesvědčí. Kdyby chtěl Rejnuš přiřknout tuto roli Polonioví, nepochybně by tak učinil, vždyť Polonius stojí vedle královny ve chvíli, kdy říká:

„Královna Ne dánský kancléř. Soudce nejvyšší dánského království mi na něj odpoví.“

Konečně – Rejnušova hra nebyla torzo, jež by bylo nutno domýšlet myšlenkově, ale ve svém původním tvaru byla zcela dotvořena.

Ze srovnání je na první pohled patrné: jazyk Renčův je modernější, vybroušený a osvědčený desítkami jeho překladů, adaptací, je to jazyk, který zná dokonale akustiku divadla. Je to ovšem jazyk Renčův, nikoliv Rejnušův. Rejnušův jazyk je méně elegantní, méně jevištně zkušený, místy archaizující. Je ovšem nutné jej respektovat. Renč nedokázal restaurovat nedomalované plátno. Musel je přemalovat. Skutečný rukopis Rejnušův zůstal skryt hluboko za touto přemalbou.

Upravovatel také zásadně převedl do veršů všechna místa, která v Rejnušově hře jsou psána prózou:

Rejnuš v Urhamletovi

Kejklíř

Ale proč se neptat a proč neodpovídat?

My umělci máme v sobě ctižádosti,
až to není zdrávo. A jak si má pomoci
ten, kdo by všechno dal za čest
předvést své umění před králem
všech Dánů? Jak jinak dostane
se hadí kejklíř k veličenství
než dírou mezi cimbuřím?

Renč v Královském vraždění

Kejklíř

Ne, jen se ptejte!

My kumštýři se rádi blýskneme.
A jak si poradí, kdo baží po cti
blýsknout se kumštem před
králem všech Dánů?
Musí si najít díru v cimbuří.

První scéna, která se zcela rozchází s Rejnušovou hrou, je 4. scéna (královská komnata večer). Rozhovor mezi Claudiem, Gertrudou a nakonec Valtemandem dostává se od samého začátku do jiné polohy než byl Rejnušův úmysl. Výjev připsaný upravovatelem dává vzájemným vztahům královny a Claudia jinou dimenzi. Renč odstraňuje všechny nahozené stopy a tím porušuje shakespearovskou košatost, o kterou Rejnuš usiloval. Navíc tato královna nemá už nic společného ani s královnou u Shakespeara, neboť je-li u Rejnuše (a i u Shakespeara) spíš žena slabá a nerozhodná (kterou u Shakespeara chrání i duch zemřelého krále), Renčova královna je vulgární, energická, chtivá moci, je to žena, která ztratila i lásku k synovi (za připomínku stojí, že také dramaturgická úprava Milana Páska, který hru uvedl poprvé v Hradci Králové a pak v Brně, škrtá celý tento výjev a vrací text k původní podobě).

Renč: Královské vraždění, scéna 4. (královská komnata večer):

Claudius Neuměl česat plody vítězství.
Duch těžkopádný, samolibý – čekal,
že naprší mu všechno do klína,
když jednou máchl mečem.

Gertruda Ach, tak!
Na trůně jako v lásce. Jeho žena,
to byla jeho žena. Majetek,
nabytý jednou provždy. Matrona,
přívěsek trůnu, matka dědice.
Bůh ví, že zemřel včas! A měl už dřív!
Já opravdu jsem dál už nemohla.
Kořit se před ním! A pro kapku žáru
se k němu lísat, div ho neprosit!
Jak fena!

Claudius Ne!

Gertruda Jak fena, když se běhá!
A dobývá si svého křepeláka
Co důstojně si chodí ve dne spát!
Cítil mě vůbec vedle sebe? Tušil,
Že jeho skvělost pro mne vyhasla?
A že chci žít! Co by asi dělal,
kdybych se byla, třeba potají,
utrhla z pout? A byli tady muži!
Valtemand! Marcellus!

Claudius Mlč!

Gertruda ...Přišel ty.

Renč vůbec rozšiřuje okruh působnosti zla. U něho Claudius, Gertruda i Valtemand jsou aktivnější v konání zla a jsou strůjci ještě dalších vražd. Na druhé straně omezuje rozměr spravedlnosti: Polonius nepředstavuje duchovní sílu velikosti Rejnušova Soudce.

Rejnuš záměrně nechtěl rozebírat nuance vztahů královny ke Claudiovi či dokonce k mužům vůbec, jak to činí Renč. Neodpovídalo to jeho záměru, téma příběhu viděl jinde.

Rozebrat a srovnat obě verze je – jak už řečeno – nad možností této skici. Ostatně obě předlohy nejsou nedostupné. A komentář si pak čtenář učiní sám.

Závěrem alespoň:

Václav Renč: Královské vraždění, 5. dějství, 3. scéna. Hradní nádvoří

Marcellus Jste, Polonie, jediný, kdo ví.
Jste jediný, kdo může.
Ještě je čas. A můžete je neříct.

Polonius Řeknu je! Pro věc Dánska... Pro své děti,
Abych se směl jim dívat do očí.

Claudius (zahajuje slavnost)
Dánové! Slyšte pana Valtemanda!
Zahájí slavnost.
Valtemande, mluvte.

A „rozezlen“ (v předcházející scéně jej zavraždil, když předtím mu dal podepsat list:
„My, Claudius a Valtemand, jsme Dánsko.
Kdo z nás by zradil, toho Dánsko sud.“)

nad jeho nepřítomností vybízí Hlasatele, aby slavnost zahájil. Dává slovo Polonioví. V tom na scénu přibíhá posel se zprávou o chystaném vpádu Fortinbrase do země (vše jako u Rejnuše). Avšak sem vkládá Renč novou scénu Polonia s Claudiem, v níž Claudius ukazuje Polonioví list podepsaný Valtemandem – sebevrahem. Polonius – zcela nelogicky a neprofesionálně (zdá se, že pro něho vskutku nebyl vhodný tento krátkodobý úřad) uvěří v nevinu Claudiovu. Bude věrně sloužit trůnu, skončil jako soudce, ale zůstane kancléřem. Claudius mu dává nový a jediný úkol: střežit prince Hamleta. Tragedie Polonia je dovršena jeho příklonem ke Claudiovi. Claudius si ho chce získat a Polonius se získat nechá. Tento motiv u Rejnuše nikde nenacházíme.

Claudius Co bylo – bylo. Už jen vyhnat Nory
A stát tu klidní, pevní jako hory.

Polonius To mluvil král.

Následuje 5. dějství 4. scéna, kde se poprvé objevuje princ Hamlet. Horacio mu prozradí co viděl v noci na hradbách...

Byla to vskutku neobvyklá a svým způsobem nedobrovolná spolupráce dvou autorů. Renčovými zásahy velmi podstatnými představuje se nám nové dílo, sepsané vlastně na motivy Rejnušovy hry. Jisto je, že tuto svým způsobem novou hru nelze posuzovat jako práci Rejnušovu a že se tudíž Královské vraždění ocitá mimo dramatický odkaz Rejnušův. Vzniklo prakticky nové dílo, Renčovo dílo, s Renčovou poetikou, Renčovými myšlenkami, Renčovými gnómami, Renčovým jazykem. Rejnušovo dílo zůstalo nepoznané. Renčova práce je ve výhodě, jakou má vše, co existuje nad tím, co se neuskutečnilo.

Rejnuš je dramatik mravních konfliktů a poeta doctus. Promýšlí ve svém díle základní otázky existence člověka. Není naturalista a nenacházíme u něho ani vliv absurdního dramatu. Nepatří ani k zástupcům poetického dramatu. Nebyl formalista. Zastával stanovisko obsahové estetiky – forma mu byla jen prostředkem sdělení. Leč formě věnoval velkou pozornost a směřoval vždy k její krystalické čistotě a funkčnosti.

Je smutným paradoxem Rejnušovy tvorby, že jeho nejvýraznější dílo, které mohlo ve své původní podobě úspěšně obstát, prošlo československými jevišti v podstatně – auto-

rovu stylu cizí – upravené verzi Václava Renče. Renčovo Královské vraždění je jiná hra, která ne zcela právem užívá jména Rejnušova. Je rovněž literárně inspirována, ovšem místo inspirace Warrenovou zprávou a shakespearovským dramatem se inspiruje se stejnou volností Rejnušovým rukopisem. Rejnušův Urhamlet nebyl dosud pro českou scénu objeven.

Není známo, že by se oba vědecky a literárně erudovaní kolegové, Ivan Poledňák a Miloš Rejnuš později setkali – totiž dříve než později, neboť pro jednoho z nich později znamenalo již daleko za obzorem, kam nedohlédneme...

IN MARGIN

Summary

One of the closest friends of Professor Poledňák during his studies in Brno was Miloš Rejnuš, extremely talented not only as historian but also as dramatist. Unfortunately his career took an abrupt end during an automobile accident when he was just going to visit a theatre performance in a town near Brno. His principal work, Ur-Hamlet (if Goethe wrote Ur-Faust, so Rejnuš wrote his Kennedyan judge Warren as a ur-history of Hamlet), although almost finished was re-re-written by another playwright-poet, Václav Renč, in form not only of a drama, but also of an opera (The Poison of Elsinor).

NA OKRAJ

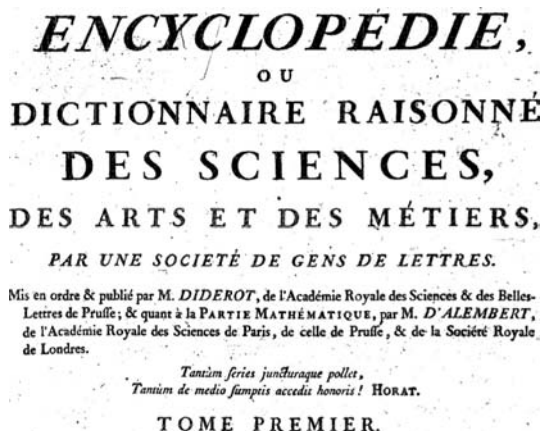
Shrnutí

Jedním z nejbližších přátel profesora Ivana Poledňáka v době jeho studií v Brně byl Miloš Rejnuš, jenž byl nejen mimořádně talentovaným historikem, nýbrž i dramatikem. Jeho profesní i životní dráha však byla předčasně přerušena. Z politických důvodů byl nucen odejít z university, kde působil jako mladý asistent a o několik let později (v roce 1964) tragicky zahynul při automobilové nehodě. Hlavním dílem jeho dramatické tvorby je hra Ur-Hamlet, inspirována Shakespearovou tragedií a neblahou politickou událostí, atentátem na prezidenta Spojených států amerických Johna F. Kennedyho. Ačkoli Rejnuš hru Ur-Hamlet téměř dokončil, po jeho smrti byla přepracována dramatikem Václavem Renčem a z její nové verze později vznikla také opera Karla Horkého Jed z Elsinoru.

HUDBA V DIDEROTOVĚ A D'ALEMBERTOVĚ *ENCYKLOPEDII*

Roman Dykast

„Domnívali jsme se, že je důležité mít slovník, k němuž by bylo možno se obrátit ve všech otázkách věd a umění a který by se stal průvodcem těch, kdo mají odvalu pracovat na vzdělávání ostatních právě tak, jako by přinášel poučení těm, kdo se vzdělávají jen sami pro sebe. Až doposud na tak velké dílo nikdo nepomyslel, anebo je přinejmenším neuskutečnil“,¹ píše Jean Le Rond D'Alembert² roku 1751 v „Předmluvě“ k prvnímu svazku *Encyklopedie*, projektu, na kterém šest předcházejících let společně pracoval s Denisem Diderotem.



¹ „Nous avons donc crû qu'il importoit d'avoir un dictionnaire qu'on pût consulté sur toutes les matieres des arts et des sciences, et qui servît autant à guider ceux qui se sentent le courage de travailler à l'instruction des autres, qu'à éclairer ceux qui ne s'instruisent que pour eux-mêmes. Jusqu'ici personne n'avoit conçu un ouvrage aussi grand, ou du moins personne ne l'avoit exécuté.“ (*Encyclopédie* ..., 1. sv. , Paris, 1751, s. XXXIV.)

² Dosud nejednoznačnou ortografii psaní jména sjednocujeme na grafickou podobu D'Alembert podle časopisu *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* a současně i doporučenou týmem, který v současnosti připravuje kompletní vydání D'Alembertova díla.

Ve Francii se s prvními úvahami o vytvoření *Encyklopedie* setkáváme v polovině 16. století v návrhu jednoho z členů *Plejády* Pontuse de Tyarda. Právě hudba pro něho představovala „obraz celé *Encyklopedie*“ i v rámci rekonstruovaných antických systémů vědění a poznání, v nichž řecké sousloví *en kyklios paideia* vyjadřuje ideální cestu k vědění „výchovou v kruhu“, tedy jakýmsi labyrintem předávaných poznání, v nichž je třeba hledat vzájemná propojení. Proto u Tyarda nepřekvapuje, že první dva svazky (nazvané *Solitaire*) široce koncipované *Encyklopedie* věnoval problematice hudby a poezie. To, co je u pozdějších encyklopedistů označováno jako encyklopedický strom vědění a poznání, Tyard v úvodu prvního spisu přirovnává k výstupu na horu, kde se každou chvílí cestičky rozvětvují a my si tak uvědomujeme, jak často se musíme vracet, aby žádná z cest nezůstala nepoznána, protože pravý výstup na vrchol (vědění) musí být spojen s prozkoumáním všech záhybů a odboček labyrintu.³

Diderot a D'Alembert jako hlavní iniciátoři projektu *Encyklopedie* vycházeli zejména ze dvou vzorů. Prvním byly práce anglického filosofa přelomu 16. a 17. století Francise Bacona, druhým dvousvazková anglická encyklopedie Ephraima Chamberse (kolem 1680–1740) nazvaná *Cyclopaedia*,⁴ jež poprvé vyšla v roce 1728. Právě Diderotovým překladem Chambersova díla mezi lety 1745 až 1748 se postupně začala vynořovat idea vytvoření zcela nové encyklopedie. Baconův návrh encyklopedického stromu vědění⁵ se stal zdrojem pro vytvoření Diderotova „národního systému poznání“ (*Système figuré des connaissances*). Vypracování jednotlivých shodných hesel se ve francouzské *Encyklopedii* někdy více, někdy méně opíralo o Chambersovy definice, formulace i vnitřní rozvržení hesla.

Úvodní návrh rozvržení věd, umění a řemesel do názorně vypracovaného encyklopedického systému vypracoval a předložil k veřejnému posouzení Denis Diderot pod názvem *Prospectus de l'Encyclopédi* v listopadu 1750. Do prvního svazku *Encyklopedie*⁶ věnil D'Alembert úvodní rozsáhlé představení dvou základních cílů díla:⁷ *encyklopedická* část by měla vyložit řád a souvislosti lidského vědění, *slovníková* část obsáhnout obecné principy, které jsou základem každé vědy a každého umění, a současně vyložit i nejpodstatnější

³ Dále odkazují na kapitoly ze své knihy *Hudba věku melancholie* (Togga: Praha, 2005), které se věnují analýze spisů Pontuse de Tyarda a jejich objasnění z hlediska hlavních dobových témat a ideových požadavků.

⁴ Chambers, Ephraim: *Cyclopaedia or an Universal Dictionary of Arts and Science, containing the Definition of the Terms and Accounts of the Things signified thereby (...), computed from the Authors, Dictionaries, Journals, Transactions, Ephemerides & c. in several Languages*. London 1728.

⁵ Francis Bacon návrh encyklopedického stromu vědění poprvé publikoval v roce 1605 v druhé knize (*Advancement*) spisu *Of the Proficiency and Advancement of Learning divine and human* a v rozšířené verzi v roce 1623 v latinsky psaném spisu *De dignitate et augmenti scientiarum*. Bacon však nevyložil a nepřevodil svůj popis rozdělení věd a umění do názorné tabule.

⁶ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, (...)* mis en ordre et publié par M. Diderot (...), et quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert, 17 sv. Paris 1751–1765.

⁷ D'Alembert – Jean Le Rond: *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751).

podrobnosti, které tvoří jejich obsah a substanci: „Budeme se jimi zabývat, sledovat jeden po druhém a uvedeme prostředky, jimiž jsme se pokusili tohoto dvojího cíle dosáhnout.“⁸

Právě D'Alembertova „Předmluva k *Encyklopedii*“ je svou snahou o přesné vymezení mnoha klíčových pojmů (poznatek, *connaissance*, idea, *idée*, přímé ideje, *idées directes*, reflexivní ideje, *idées réfléchies*, smysly, *sens*, počitek, *perception*, vjem, *sensation*, existence, *existence*, pojem, *notion*, znak, *signe*, paměť, *mémoire*, rozum, *raison*, imaginace, *imagination*) a jejich vzájemných vazeb nejlepším dobovým zdrojem pro naši interpretaci estetiky ve Francii v polovině 18. století i s jejími klíčovými pojmy (nápodoba, *imitation*, vkus, *goût*, krásná příroda, *belle nature*, krása-půvab, *beauté*, pocit, *sentiment*, potěšení, *plaisir*, výraz, *expression*, genialita, *génie*).

Při zkoumání genealogie našich poznatků se D'Alembert opírá o tradici anglického senzualismu (empirismu). Rozděluje poznatky na přímé a reflexivní. Primární jsou poznatky přímé, jejichž nabytí není determinováno naší vůlí. Reflexivní poznatky vznikají zpracováním primárních poznatků. Jsou tedy sekundární, což znamená, že nemohou vzniknout bez nabytí primárních poznatků. Základním východiskem je ovšem konstatování, že žádný přímý poznatek nemůže vzniknout bez účasti smyslů. D'Alembert z toho vyvozuje, že za všechny ideje vděčíme počítkům. Odmítá tím apriorní existenci nějakých čistě intelektuálních pojmů. Všechny pojmy tak mají svůj zdroj v přemýšlení o našich počítcích. Pojmy, které vznikají kombinací původních idejí, však nejsou jedinými pojmy, kterých je náš duch (*esprit*) schopen. D'Alembert zde poukazuje na jiný druh reflexivního poznání, který objasňuje důležitou kategorii dobové estetiky – napodobování přírody, *imitation de la nature*. Některé ideje si vytváříme sami pro sebe tak, že si představujeme a skládáme jsoucna podobná těm, která jsou předmětem našich přímých idejí. Odkazuje na antické myslitele, kteří právě tento druh myšlenkových operací ve své koncepci *mimesis* doporučovali. Technika vytváření napodobování přírody spočívá v tom, že poznané předměty prostřednictvím přímých idejí se v sobě snažíme vyvolat pomocí imaginace. Musí tudíž existovat rozdíl v účinu takových idejí na nás. Například příjemné předměty nás víc zasahují jako reálné než jako představované. Jenomže ono umenšení účinu příjemnosti je kompenzováno příjemností, která se rodí z potěšení z napodobování, *plaisir de l'imitation*. Zásadní je D'Alembertovo konstatování, že „oproti předmětům, které by jako reálné vyvolaly toliko smutné nebo zmatené pocity, je jejich napodobení příjemnější než samotné předměty, protože nás umísťuje do takové vzdálenosti, odkud zakoušíme potěšení z pohnutí, aniž bychom pociťovali následky znepokojení“.⁹ Zda-li toto nejsou slova jako vystřižená ze současné estetické teorie; estetický prožitek začíná až v okamžiku, kdy vystupujeme z praktického nazírání předmětů a přepínáme do estetického modu vnímání, který se vyznačuje nástupem estetické distance, jejímž prostřednictvím se nám v procesu

⁸ „Nous allons les envisager, les suivre l'un après l'autre, et rendre compte des moyens par lesquels on a tâché de satisfaire à ce double objet.“ (*Encyclopédie...*, 1. sv., Paris 1751, s. I.)

⁹ „A l'égard des objets qui n'exciteroient étant réels que des sentimens tristes ou tumultueux, leur imitation est plus agréable que les objets mêmes, parce qu'elle nous place à cette juste distance, où nous éprouvons le plaisir de l'émotion sans en ressentir le désordre.“ (*Encyclopédie...*, 1. sv., Paris 1751, s. XI.)

estetického prožitku vynořují zcela nové kvality předmětu, odpoutané od jejich prvotní praktické funkce.

Připomeňme, že základní průlom v dobové (nejen) francouzské estetice představuje spis abbé Charlese Batteuxe *Les Beaux-Arts réduits à en même principe* (*Krásná umění převedená na jednotný princip*) z roku 1746. Tímto sjednocujícím principem, na jehož základě byla krásná umění vyvedena z dosavadního celku tzv. svobodných umění, bylo napodobení, *imitation*. Batteux na tomto základě vyčlenil do „krásných umění“ poezii, malířství, sochařství, architekturu, hudbu a tanec. Základní problém principu napodobení jako základu „krásných umění“ spočíval v dodatku: mělo se jednat o napodobení „krásné přírody“. Také D’Alembert v *Předmluvě* vyjadřuje kritický názor, že o napodobení krásné přírody psalo mnoho autorů, ale žádný nepodal jasnou ideu, co se vlastně krásnou přírodou myslí.

D’Alembert seřazuje krásná umění podle toho, nakolik nám jejich dosavadní vývoj přispěl ke znalostem napodobení. Na první místo z tohoto hlediska staví malířství a sochařství, naopak hudba se ocitá na posledním místě. Seřazení tedy není dáno kritériem menší nebo větší schopnosti umění používat napodobení, ale jeho dosavadním využitím v jednotlivých uměních. Hudba tak podle D’Alemberta netrpí nedokonalostí svých prostředků v napodobování předmětů, ale spíše ve svém dosavadním vývoji využívala napodobování mnohem méně než ostatní umění – řečeno D’Alembertovými slovy: doposud se omezovala na menší množství obrazů. Tento nedostatek pak zejména přičítá hudebním skladatelům, kteří dosud neuplatnili mnoho vynalézavosti a talentu pro využití nápodoby jako základního principu krásných umění. Samozřejmě dnes bez dalšího vysvětlení nerozumíme dobovému propojení hudby, nápodoby a obrazu. Byl si toho vědom i D’Alembert a poskytuje vysvětlení, které patří ve své době k nejvýstižnějším a které později přejal i Jean-Jacques Rousseau.

„Hudba, která zřejmě původně byla určena k tomu, aby pouze představovala zvuk,¹⁰ se postupně stala jakýmsi druhem řeči, dokonce jazykem, jímž se vyjadřují rozličné pocity duše nebo spíše její různé vášně. Proč by se ovšem takový výraz měl omezovat pouze na vášně a neměl by se co nejvíce rozšířit i na samotné vjemy? Ačkoli se počítky, které získáváme z různých orgánů, od sebe liší tak, jako se od sebe odlišují jejich předměty, můžeme je nicméně porovnávat z jiného jim společného hlediska, to znamená podle stavu potěšení nebo stavu neklidu, do něhož naši duši uvádějí. Děsivý předmět, strašidelný zvuk v nás vyvolávají pohnutí, kterým je můžeme do jisté míry vzájemně přiblížit a které často v jednom i druhém případě označujeme stejným slovem anebo synonymy. Nevidím tedy důvod, proč by hudebník, který má zobrazit děsivý předmět, nemohl úspěšně v přírodě nalézt druh zvuku, který v nás vytvoří pohnutí co nejpodobnější takovému, které v nás vyvolá onen předmět. Totéž tvrdím o příjemných vjemech. Domnívat se něco jiného by znamenalo snažit se zúžit meze umění i našich potěšení. Uznávám, že zobrazení, o které zde jde, si vyžaduje jemné a hluboké studium nuancí, které

¹⁰ Poznámka k překladu: francouzská hudební terminologie již v té době používala výraz „bruit“ ve významu nehudebního zvuku, nikoli tedy v běžném významu „hluk“, protože výraz „son“ (zvuk) je již v hudební terminologii obsazen významem hudební zvuk. Je tudíž zřejmé, že překládat do češtiny „bruit“ jako „hluk“ by v estetických pojednáních o hudbě bylo zcela zavádějící.

odlišují naše pocity, ale také nelze doufat, že takové nuance rozezná běžný talent. Geniální člověk je vystihne, člověk vybraného vkusu je pocítí, duchaplný člověk je postřehne, ale pro většinu lidí jsou ztraceny. Veškerá hudba, která nic nezobrazuje, je pouze zvukem; a bez zvyku, který všechno překrouť, by nepůsobila větší potěšení než sled harmonických a zvukných slov zbavených řádu a vzájemné souvislosti. Je pravda, že pokud by hudebník vše pozorně zobrazil, představil by nám v řadě případů harmonické obrazy, které by nebyly fakty pro běžné smysly. Z toho všeho lze vyvodit závěr, že poté co bylo vytvořeno umění učit se hudbě, bylo by třeba vytvořit umění hudbě naslouchat.¹¹

Po vydání Batteuxova spisu se sice rozproutila velmi intenzivní debata o nápodobě jako sjednocujícím principu všech „krásných umění“, ale asi jediný konkrétní příklad napodobení stejné ideje různými prostředky jednotlivých umění nám poskytuje Diderot v *Listu o hluchoněmých* (*Lettre sur les sourds et muets*), který byl napsán na počátku stejného roku, ve kterém vyšel první svazek *Encyklopedie* s D'Alembertovou předmluvou a který je současně reakcí na nepřítomnost konkrétních příkladů u Batteuxe. V *Listu* Diderot uvádí příklad napodobování přírody ve stejné věci u básnictví, malířství a hudby. Předmětem napodobení všech tří umění je umírající žena. Básnictví v příkladu zastupuje zobrazení umírající Dido v závěru IV. knihy Vergiliovy *Aeneidy* a verš z Lucretiovy knihy *O přírodě* (*De rerum natura*). Diderot volí pro hudební příklad zhudebnění verše „Je me meurs; à mes yeux le jour cesse de luire“ („Umírám; v mých očích zhasíná den“).¹² Nápo-

¹¹ „La musique, qui dans son origine n'étoit peut-être destinée à représenter que du bruit, est devenue peu-à-peu une espece de discours ou même de langue, par laquelle on exprime les différens sentimens de l'ame, ou plutôt ses différentes passions : mais pourquoi réduire cette expression aux passions seules, et ne pas l'étendre, autant qu'il est possible, jusqu'aux sensations même? Quoique les perceptions que nous recevons par divers organes different entre elles autant que leurs objets, on peut néanmoins les comparer sous un autre point de vue qui leur est commun, c'est-à-dire, par la situation de plaisir ou de trouble où elles mettent notre ame. Un objet effrayant, un bruit terrible, produisent chacun en nous une émotion par laquelle nous pouvons jusqu'à un certain point les rapprocher, et que nous désignons souvent dans l'un et l'autre cas, ou par le même nom, ou par des noms synonymes. Je ne vois donc point pourquoi un musicien qui auroit à peindre un objet effrayant, ne pourroit pas y réussir en cherchant dans la nature l'espece de bruit qui peut produire en nous l'émotion la plus semblable à celle que cet objet y excite. J'en dis autant des sensations agréables. Penser autrement, ce seroit vouloir resserrer les bornes de l'art et de nos plaisirs. J'avoue que la peinture dont il s'agit, exige une étude fine et approfondie des nuances qui distinguent nos sensations, mais aussi ne faut-il pas espérer que ces nuances soient démêlées par un talent ordinaire. Saisies par l'homme de génie, senties par l'homme de goût, apperçues par l'homme d'esprit, elles sont perdues pour la multitude. Toute musique qui ne peint rien n'est que du bruit ; et sans l'habitude qui dénature tout, elle ne feroit guere plus de plaisir qu'une suite de mots harmonieux et sonores dénués d'ordre et de liaison. Il est vrai qu'un musicien attentif à tout peindre, nous présenteroit dans plusieurs circonstances des tableaux d'harmonie qui ne seroient point faits pour des sens vulgaires: mais tout ce qu'on en doit conclurre, c'est qu'après avoir fait un art d'apprendre la musique, on devoit bien en faire un de l'écouter.“ (*Encyclopédie...*, 1. sv., Paris 1751, s. XII.)

¹² Nepodařilo se mi nalézt, z jaké hudební kompozice Diderot použitý příklad použil. Dá se předpokládat, že si příklad buď nechal napsat na objednávku nebo si ho vytvořil sám. Také Béatrice Du-
rand-Sendrail ve své knize *La musique de Diderot* (Éditions Kimé: Paris 1994) na s. 160 potvrzuje, že Diderotův příklad zřejmě nepochází z žádné konkrétní hudební kompozice.

doba pomocí hudebních prostředků je rozdělena jednak na intervalové postupy melodie a jejího rytmu, jednak na nápodobu pomocí harmonického doprovodu. Diderot ovšem nesrovnává, v jakém vztahu jsou tyto hudební prostředky k samotnému zhudebňovanému textu, ale provádí krok za krokem komparaci s použitými výrazovými prostředky Vergiliových a Lucretiových veršů. Z velmi podrobné komparační analýzy vyberme alespoň jeden příklad: tam, kde Lucretius vyjádří rozklad sil rozvleklostí dvou spondejů, hudebník totéž vyjádří dvěma půltónovými notami a kadence na druhé z těchto not je nápadným napodobením mihotavého pohybu dohasínajícího světla.¹³

Dobová rozprava k problematice nápodoby jako principu, který vyčlenil krásná umění z celku tzv. svobodných a mechanických umění, přispěla ke zcela jednoznačnému rozdělení těchto umění v encyklopedickém stromu vědění, který Diderot nejprve prezentoval jako *Système figuré des connaissances humaines (Názorný systém lidského poznání)* v *Prospectu* a posléze pod stejným označením v prvním dílu *Encyklopedie*. Při pohledu na encyklopedický strom (Obr. 1) zcela jasně vidíme tři hlavní oddíly systému, které jsou nadešpsány *paměť (memoire)*, *rozum (raison)* a *imaginace (imagination)* a odpovídají tak podle D'Alembertova komentáře v *Předmluvě* třem obecným předmětům lidského poznání, jak vyplývají z již zmíněných přímých a reflexivních poznatků. K paměti se vztahují dějiny, filosofie je plodem rozumu a krásná umění se zrodila z imaginace. V *Système figuré* jsou všechna krásná umění zahrnuta pod „poesii“, což ovšem dle D'Alembertova výkladu v tomto případě znamená použití slova poesie v přirozeném významu, kterým není nic jiného než vynalézání nebo tvorba. Podotýká, že podobně bychom mohli celou oblast sjednotit pod názvem „malířství“, protože všechna krásná umění pouze zobrazují a liší se jen v užívaných prostředcích. Nicméně pouze hudba je kromě samotné poesie dále vnitřně členěna na teoretickou – praktickou a instrumentální – vokální.

Přejdeme nyní k druhému cíli projektu, který je vyjádřen podtitulem *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (Racionální slovník věd, umění a řemesel)*. Vedle obligatorní zmínky o ponechání abecedního seřazení hesel i za cenu určité ztráty povědomí encyklopedické sítě, jsou podstatné poznámky k samotnému utváření hesla: problematika definice, uvádění historických autorit pro danou oblast a citace z jejich prací. Obecně je cílem *Encyklopedie* uvádět definice co nejstručnější a naopak se zaměřit na následný podrobný výklad. Encyklopedickou propojenost mezi jednotlivými hesly zajišťují zvýrazněné odkazy uvnitř textu hesla (viz heslo *accord* na Obr. č. 2).

Hudba zaujímá v *Encyklopedii* poměrně výsadní postavení. Diderot i D'Alembert byli skvěle obeznámeni s dosavadním vývojem teorie hudby a sami o ní průběžně psali pojednání. V *Předmluvě* je hudba popisována jako umění, které za posledních patnáct let ze všech krásných umění udělalo největší pokroky a Rameau je vyzdvihován jako filosof-hudebník, jenž úspěšně uvažoval o teorii hudby, v níž dokázal nalézt princip melodie a harmonie v basovém základu a vtiskl tak vědě, jež byla před ním vydána napospas pravidlům svévolným nebo vycházejícím ze slepé zkušenosti, jistější a jednodušší zákony.

¹³ Jean-Jacques Rousseau cituje tuto komparační část z Diderotova *Listu...* ve svém spisu *Lettre sur la musique française* (1753) a doplňuje, že důležitá charakterizační úloha doprovodu (*accompagnement*) nesmí převážít nad zpěvem a melodií.

accepte. Ainsi l'on dit, *les parties sont d'accord*, pour dire qu'elles sont accommodées. V. TRANSACTION.

ACCORDS au plur. est synonyme à *accordailles*. Voyez ce dernier. (H)

ACCORD, en Peinture, se dit de l'harmonie qui regne dans la lumière & les couleurs d'un tableau. On dit un tableau d'un bel accord. Il faudroit un peu diminuer cette lumière pour l'accorder avec cette autre; éteindre la vivacité de la couleur de cette draperie, de ce ciel, qui ne se distingue pas de telle ou telle partie, &c. (R)

ACCORD, en Musique, est l'union de deux ou plusieurs sons entendus à la fois, formant ensemble une harmonie régulière.

L'harmonie naturelle produite par la résonance d'un corps sonore, est composée de trois sons différens, sans compter leurs octaves, lesquels forment entr'eux l'accord le plus agréable & le plus parfait que l'on puisse entendre, d'où on l'appelle par excellence *accord parfait*. Ainsi, pour rendre l'harmonie complète, il faut que l'accord soit composé de trois sons; ainsi les Musiciens trouvent-ils dans le *trio* la perfection harmonique, soit parce qu'ils y employent les accords en entier; soit parce que dans les occasions où ils ne les employent pas en entier, ils ont du moins l'art de faire croire le contraire à l'oreille, en lui présentant les sons principaux des accords: comme dans les consonances, la tierce avec l'octave soutenant la quinte, la fixte avec l'octave soutenant la tierce, &c. & dans les dissonances, la septième avec la tierce soutenant la quinte, de même la neuvième, &c. dans la grande fixte, la fixte avec la quinte soutenant la tierce, la quarte avec la seconde soutenant la fixte, &c. Cependant l'octave du son principal produisant de nouveaux rapports & de nouvelles consonances par les compléments des intervalles (V. COMPLÉMENT.), on ajoute ordinairement cette octave pour avoir l'ensemble de toutes les consonances dans un même accord. De plus, l'addition de la dissonance (Voyez DISSONANCE) produisant un quatrième son ajoutée à l'accord parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'accord, d'avoir une quatrième partie pour exprimer cette dissonance. Ainsi quand on veut faire entendre l'harmonie complète, ce ne peut être que par le moyen de quatre parties réunies ensemble.

On divise les accords en parfaits & imparfaits. L'accord parfait est celui dont nous venons de parler, qui est composé du son fondamental au grave, de sa tierce, de sa quinte, & de son octave; & en général on appelle quelquefois *parfait* tout accord, même dissonant, dont le fondamental est au grave. Les accords imparfaits sont ceux où regne la fixte au lieu de la quinte, & en général tous ceux où le son grave n'est pas le fondamental. Ces dénominations qui ont été données avant qu'on connût la basse fondamentale, sont fort mal appliquées. Celles d'accords directs ou renversés, sont beaucoup plus convenables dans le même sens. Voyez RENVERSEMENT.

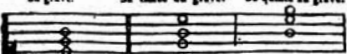
Les accords se distinguent encore en consonans & dissonans. Les accords consonans sont l'accord parfait & ses dérivés; tout autre accord est dissonant.

TABLE de tons les Accords reçus dans l'Harmonie.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

Accord parfait, & ses dérivés.

Le son fondamental au grave. Sa tierce au grave. Sa quinte au grave.



Accord parfait. Accord de Fixte. Accord de fixte quarte.

Cet accord constitue le ton, & ne se fait que sur

la tonique. Sa tierce peut être majeure ou mineure; & c'est ce qui constitue le mode.

Accord sensible ou dominans, & ses dérivés.

Le son fondamental au grave. Sa tierce au grave. Sa quinte au grave. Sa septième au grave.

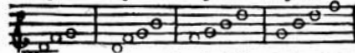


Accord sensible. De fausse quinte. De petite fixte majeure. De triton.

Aucun des sons de cet accord ne peut s'altérer.

Accord de fixte ajoutée avec la tierce mineure, & ses dérivés.

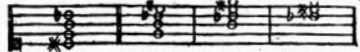
Le son fondamental au grave. Sa tierce au grave. Sa quinte au grave. Sa fixte au grave.



Accord de fixte ajoutée. Petite fixte ajoutée. Seconde ajoutée. Septième ajoutée.

Accord de septième diminuée.

Le son fondamental au grave. Sa tierce au grave. Sa quinte au grave. Sa septième au grave.



Accord de septième diminuée. De fausse quinte & fixte maj. De tierce min. & triton. De seconde superflue.

Aucun des sons de cet accord ne peut s'altérer.

Accord de fixte ajoutée avec la tierce majeure, & ses dérivés.

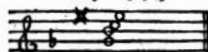
Le son fondamental au grave. Sa tierce au grave. Sa quinte au grave. Sa fixte au grave.



Accord de fixte ajoutée. De petite fixte ajoutée. De seconde ajoutée. De septième ajoutée.

Je joins ici par-tout le mot *ajouté*, pour distinguer cet accord & les renversés des productions semblables de l'accord de septième.

Accord de fixte superflue.



Accord de fixte superflue.

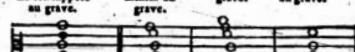
Cet accord ne se renverse point, & aucun de ses sons ne peut s'altérer. Ce n'est proprement qu'un accord de petite fixte majeure, distillé par accident.

ACCORDS PAR SUPPOSITION.

(Voyez SUPPOSITION.)

Accord de neuvième, & ses dérivés.

Le son supposé au grave. Le son fondamental au grave. Sa tierce au grave. Sa septième au grave.



Accord de neuvième. De septième & fixte. De fixte quinte & quarte. De septième & seconde.

C'est un accord de septième auquel on ajoute un cinquième son d'une tierce au-dessous du fondamental.

On en retranche ordinairement la septième, c'est-à-dire la quinte, du son fondamental, qui est ici la note *mi*; & dans cet état l'accord de neuvième peut se renverser, en retranchant encore de l'accompagnement l'octave de la note qu'on porte à la basse.

Současně se *Encyklopedie* snad nejvíce právě v oblasti hudby stává polem sporů, protože již při přípravách projektu byl k účasti na vypracování hlavních hudebních hesel přizván Jean-Jacques Rousseau. Dobové hudebně estetické spory jsou většinou prezentovány prostřednictvím tzv. „Querelle de Bouffons“; spor, který fakticky vzniká až v ročním odstupu od vydání prvního svazku *Encyklopedie*, ale své první výhonky obsahuje právě v různých Rousseauových pojednáních ze čtyřicátých let, počínaje úvodním návrhem na změnu zápisu hudby z roku 1742.¹⁴ Nové hudební písmo založené na číslicích především zjednodušilo čtení a pochopení horizontální melodické linie a naopak odsunulo do pozadí význam hudební harmonie. Dlouhodobý spor mezi Rousseauem a Rameauem byl založen zejména na otázce primárnosti melodie a harmonie. Nicméně při vypracovávání hlavních hesel z teorie hudby pro *Encyklopedii* musel Rousseau stručně vyložit především Rameauovu teorii a samotného sporu kolem problematiky podstaty francouzské a italské hudby se dotýkal jen okrajově.¹⁵

Celkem se hudby v *Encyklopedii* dotýká 1132 hesel. Samotné jádro hudebního hesláře ovšem tvoří 803 hesel. Zbývající soubor 329 hesel primárně náleží do jiných oblastí encyklopedického stromu (gramatika, historie, lékařství, filosofie, fyzika, technika, tanec, literatura ad.), ale zčásti se týkají i problematiky hudby. Ze základního jádra hudebních hesel je 522 věnovaných přímo hudbě, 266 hudebním nástrojům a 15 akustice. Celkem hudební hesla ve všech 17 svazcích *Encyklopedie* zabírají 402 sloupců, tj. asi 200 stran z celkového počtu 16438 stran *Encyklopedie*. Největší soubor hesel vypracoval pro všech sedmáct svazků *Encyklopedie* J. J. Rousseau (383 signovaných hesel a 43 nesignovaných, u nichž se ovšem Rousseauovi připisuje autorství). Na vytvoření hudebních hesel se celkem podílelo 30 autorů, byť někteří pouze jedním příspěvkem. D'Alembert vytvořil 52 hesel, Diderot 61, Jaucourt 129, Cahusac 71 atd.

Největší rozsah vypracování mají čtyři hesla: *fondamental*, *orgue*, *poème lyrique* a *musique*, *effets de la*. Abychom se lépe orientovali v labyrintu hudebního hesláře a jeho propojení s celkem *Encyklopedie*, mohou tato hesla sloužit jako centra čtyř hlavních zájmů, kolem nichž se soustřeďuje většina hudebních hesel.

Heslo *fondamental* je základem pro teorii hudební harmonie a jejích základů; *orgue* pro rozsáhlý heslář hudebních nástrojů; *poème lyrique* pro operu a otázky spjaté s problematikou hudebního výrazu; *effets de la musique* pro poměrně široce rozebíranou problematiku terapeutických, morálních účínů hudby, ale také zázračných, které hudbě připisovali antičtí filosofové.

Proveďme alespoň jednu podrobnější analýzu hesla, a sice hesla *musique*, které vytvořil Rousseau. Začíná obecnou definicí a pokračuje v několika paragrafech rozdělením látky.

¹⁴ Rousseau 22. srpna 1742 obhajoval v Akademii věd (*Académie des sciences*) v Paříži svůj návrh nového hudebního písma nazvaný *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, v němž prosazuje radikální změnu dosavadního způsobu zápisu hudby za systém založený na číslicích. Jde o první setkání Rousseaua s Rameauem, který jako posuzovatel projekt odmítnul.

¹⁵ Například v hesle *accompagnement* se stručně věnuje rozdílu mezi typem francouzského a italského hudebního doprovodu; nebo, jak dále uvidíme, charakterizuje rozdíly mezi francouzskou a italskou hudbou v hesle *musique*.

Podstata hesla ovšem spočívá v paragrafech 16 až 55, kde rozebírá otázku hudby Starých, *la musique des Anciens*. Důraz kladený na průzkum vývoje hudby se však při čtení hesla ukazuje jako zcela pochopitelný, protože Rousseau se v intencích projektu *Encyclopedie*, v němž je přece „hudba“ jedním z obecných hesel všech věd a umění, snaží rozkrýt v historickém exkurzu celou šíři objektového pole toho, co kdy bylo zahrnováno pod výraz *hudba*. Zároveň si na tomto hesle můžeme ukázat určitou „závislost“ na Chambersově *Cyclopædii*.

Heslo začíná dvojí definicí (hudby jako vědy a jako umění):

*„Hudba je věda o tónech, nakolik jsou schopny příjemně dojmout ucho, neboli je to umění uspořádat a směřovat tóny tak, aby z jejich konsonance, jejich poslušnosti a jejich proměnlivých trvání vyplývaly příjemné vjemy.“*¹⁶

V definici je u Rousseaua i u Chamberse kladen důraz na taková uspořádání a směřování tónů, která vyvolávají příjemný vjem. Ukázali jsme si již na analýze pojetí smyslového vnímání u encyklopedistů, že podmínkou zařazení hudby do krásných umění je přijetí principu nápodoby. Pokud máme o spojení různých zvuků mluvit jako o hudbě, nemohou nepůsobit příjemně, nedojímat nás svou příjemností.

V dalších paragrafech jsou rozebírána různá historická dělení hudby (například v § 12 Porfyriovo novoplatónské rozdělení hudební matérie), po nichž následuje výklad moderního členění hudby na melodii a harmonii v § 13 až 15. Nejrozsáhlejší část hesla (§ 16 až 55) se věnuje sledování různého významu slova *hudba* v historickém vývoji (včetně přírodních fenoménů jako např. „přírodní koncert ptáků“, „hvízdání větru v rákosí“ apod.). V paragrafu 44 klade otázku, zda Staří (v antice) znali kontrapunkt, hudbu o několika hlasech, a tím i harmonii v dnešním smyslu. Odpovídá, že pokud používali slovo *harmonie*, pak jím vyjadřovali příjemnou poslušnost tónů. Rousseauovi z toho vyplývá závěr, že harmonie je především pravým základem melodie a modulace. Nicméně pojem akord a s ním spojenou vícehlasost chápe jako zřejmou přednost moderní hudby, která však může mít určité přípustné hranice. Jako příklad zneužití vícehlasosti moderní hudby uvádí své oblíbené příklady z francouzské opery:

*„Nezneužíváme ovšem tuto přednost? Tato pochybnost zesiluje zejména při poslechu našich moderních oper. Jak! – ten chaos, ta skrumáž hlasů, to množství rozdílných nástrojů, kdy se zdá, že jeden napadne druhý, ten hřmot doprovodů, které zadusí hlas, aniž by ho podpořily; to vše tedy mají být skutečně krásy hudby?“*¹⁷

¹⁶ „La musique est la science des sons, en tant qu'ils sont capables d'affecter agréablement l'oreille, ou l'art de disposer et de conduire tellement les sons, que de leur *consonance*, de leur succession, et de leur durées relatives, il résulte des sensations agréables.“ (*Encyclopédie...*, sv. X, § 1, s. 898a.) Chambers: „Music, the science of sound, considered as capable of producing melody, or harmony; or the art of disposing and conducting sounds considered as grave and acute; and of proportioning among themselves, and separating them by just intervals, pleasing to the sense.“

¹⁷ „Mais n'abusons-nous point de cet avantage? c'est un doute qu'on est fort tenté d'avoir quand on entend nos opéras modernes. Quoi! ce chaos, cette confusion de parties, cette multitude d'instruments différentes, qui semblent s'insulter l'un l'autre, ce fracas d'accompagnements qui étouffent la voix sans la soutenir; tout cela fait-il donc les véritables beautés de la Musique?“ (*Encyclopédie...*, sv. X, § 45, s. 900b–901a.)

A vzápětí jako model správného používání vícehlasosti používá současnou italskou hudbu, jejíž pozitivní charakteristiky shrnuje v konstatování, že italská opera je vlastně duetem vokálního a basového řádku (*une ligne vocale et une basse*).

V roce 1755 sepsal Rameau anonymně vydané pojednání *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (*Omyly o hudbě v Encyklopedii*), na který editoři *Encyklopedie* odpověděli v úvodu vydání šestého svazku (*Avertissement des Editeurs, Oznamení editorů*). Odhalují zde Rameaua jako jediného možného autora anonymního spisu. Rameau v uvedeném spisu kriticky rozebírá šest hesel vypracovaných Rousseauem (*accompagnement, accord, cadence, chœur, chromatique, dissonance*). Podstatné v tomto sporu je to, že se odehrává jakoby „uvnitř“ encyklopedického projektu, nejsou do něho zatahovány „vnější“ spory „bouffonů“. Rameau jako autor novodobé teorie harmonického systému hudby pouze kriticky reaguje na deformace, jichž se jeho teoriím dostalo v uvedených heslech. Desátý svazek *Encyklopedie* s heslem *musique* a uvedeným útokem proti francouzské opeře rameauovského typu vychází už s velkým zpožděním, kdy „spor bouffonů“ již nebyl aktuální.

V celém korpusu *Encyklopedie* je však další řada pozoruhodných témat, které si alespoň vyjmenujme (mnohá z nich překvapí svou aktuálností):

- hudba a problematika znaku (Diderot na počátku vydávání *Encyklopedie* začíná v souvislosti s hudbou rozvíjet teorii *hieroglyfu* nebo také *emblému*);
- hudba a jazyk (uvažování o hudbě jako analogie jazyka dává v *Encyklopedii* vzniknout teorii „hudební fráze“ – tuto teorii později ve svých teoretických spisech uplatní Antonín Rejcha);
- hudba a řeč (spojením obou pojmů vzniká idea hudební řeči).

Jakákoli encyklopedie by neměla být pouhým slovníkem s abecedně seřazenými hesly. Vlastně by se žádný slovník, který v sobě nezahrnuje veškerou mezioborovou aktuální sumu poznání a nemá ambici svým systémem propojit i ty zdánlivě nejvzdálenější oblasti lidského vědění, neměl nazývat encyklopedií. Diderotova a D'Alembertova *Encyklopedie* je do značné míry vzorem encyklopedického projektu dodnes.

MUSIQUE DANS L'ENCYCLOPÉDIE D'ALEMBERT ET DIDEROT

Résumé

L'étude aborde les liens de la musique avec l'encyclopédisme au milieu du XVIII^e siècle. Il apporte une réflexion sur ce qui motivait l'intérêt si frappant des encyclopédistes pour l'art, la théorie et l'esthétique de la musique. Les considérations argumentent de la lecture des textes de l'époque (Diderot, D'Alembert, Batteux, Rousseau, Rameau) qui peut nous aider à remonter le temps. Le système de l'*Encyclopédie* est fondé sur l'explication de la génération de nos idées. Pour cette raison il faut consulter *Discours préliminaire* de D'Alembert qui a vu le jour dans le premier tome de l'*Encyclopédie*. D'Alembert écrit que

le premier pas que nous ayons à faire dans la recherche, est d'examiner la généalogie et la filiation de nos connaissances, les causes qui ont dû les faire naître, et les caractères qui les distinguent ; en un mot, de remonter jusqu'à l'origine et à la génération de nos idées. On trouve ici les rudiments d'un principe de l'imitation de la belle nature (Batteux), l'idée de fonder tous les Beaux-arts – poésie, architecture, peinture, musique et danse – sur une base commune, sur les notions d'imitation et d'imagination. La musique est en même temps le miroir des autres arts avec lesquels elle forme, autour d'un princip de l'imitation, un chœur unique et harmonieux. La structure de l'article dans l'*Encyclopédie* est présentée sur l'article *Musique* qui était rédigé par Jean-Jacques Rousseau.

HUDBA V DIDEROTOVĚ A D'ALEMBERTOVĚ ENCYKLOPEDII

Shrnutí

Studie se zabývá místem hudby v encyklopedickém myšlení poloviny 18. století. Snaží se vysvětlit motivaci poměrně značného zájmu encyklopedistů o umění i teorii a estetiku hudby. Úvahy vycházejí ze studia dobových textů (Diderot, D'Alembert, Batteux, Rousseau, Rameau), které nám může pomoci vrátit se zpět proti proudu času. Systém encyklopedie je založen na objasnění toho, jak vznikají naše ideje. Z tohoto důvodu je třeba se nejprve podívat do D'Alembertovy *Předmluvy*, která vyšla v prvním svazku *Encyklopedie*. D'Alembert píše, že jako první musíme provést výzkum genealogie a příbuznosti našich poznatků, hledat příčiny jejich zrodu a prozkoumat vlastnosti, které je odlišují; tudíž dostat se až k původu a zrození našich idejí. V tomto výzkumu se dospívá až k základům principu imitace krásné přírody (Batteux), na němž jsou jako na společné bázi založena všechna krásná umění – poesie, architektura, malířství, hudba a tanec. Hudba je v této době odrazem jiných umění, s nimiž prostřednictvím principu imitace tvoří jedinečný a harmonický celek. Struktura *encyklopedického* hesla je prezentována na rozboru hesla *hudba*, které vytvořil Jean-Jacques Rousseau.

**„PRÍPAD IVAN POLEDŇÁK“ V KONTEXTE SÚČASNEJ
SLOVENSKEJ HUDOBNEJ KULTÚRY.
PRI PRÍLEŽITOSTI ŽIVOTNÉHO JUBILEA**

Nad'a Hrčková

Názov príspevku k neuveriteľnému životnému jubileu večne mladého, aktívneho a plodného Ivana Poledňáka môže byť v Čechách pre niekoho, koho nikdy nezaujímal česko-slovenský kultúrny kontext, ani oblasť súčasnej hudby, mätúci. A, pravdaže, aj pre tých nevykorenitelných „majiteľov slova“ na Slovensku, ktorí stále rozhodujú o tejto citlivej a krehkej, no zároveň tak intímne s oblasťou etiky spojenej oblasti. Vďaka režimu, ktorý si zaumienil považovať sa za jej výlučného majiteľa a rafinovanými metódami nútiť umelcov stať sa jej poskokmi, stal sa každý nositeľ odborných, profesionálnych a s nimi nerozlučne spojených etických hodnôt automaticky skôr či neskôr osobou, určenou na odstrel. No Ivan Poledňák „prežil“ a prispel k tomu, že hudobnovedné pracovisko na Československej akadémii vied a napokon v rámci Akadémie vied Českej republiky odvieďlo vynikajúce výsledky a vyprodukovalo aj mnohé, dodnes neprekonané projekty. Napokon jeho nepostrádateľnosť ako vedca i pedagóga sú dnes, v jeho požehnanom veku, v univerzitnom prostredí i mimo neho i neprehliadnuteľné i vysoko ocenené.

Ja osobne si postojem a osobnosť Ivana Poledňáka cením o to viac, že nebolo veľa tých, čo si napriek všetkému (a dokonca aj keď boli etablovaní a nie likvidovaní) zreteľne a artikulovane išli za svojim presvedčením a svojou cestou. Tie osamelé cesty jedných i druhých – veď každý pracovitý tvorivý umelec či vedec musí byť koniec koncov nevyhnutne aj osamelým bežcom – sa tu i tam pretli a vytvárali v „normalizácii“ ostrovčeky normality. Zvlášť hodnotné bolo to, ak k nim patrili aj ľudia uznávaní, nevyhnaní; tí mohli byť neraz vzácnu oporou zväčša beznádejných snáh o zmenu neraz neznesiteľných stavov nezmyselného marazmu a nehybnosti. Dnes je už zrejmé, že celý obrodný proces a zázrak Pražskej jari vytvorilo paralelné snaženie exkomunikovaných nezmieriteľných vizionárov slobody a jasnozrivej vedeckej inteligencie, ktorá dokázala prehliadnúť podstatu erózie a pádu režimu z objektívneho nadhľadu.

K tým druhým patrí v zdanlivo odťažitej oblasti hudby a hudobnej vedy i nanajvýš zriedkavý „prípado Ivan Poledňák“ – parafrázujem názov jeho vlastného referátu o Janovi Klusákovi¹ na medzinárodnom sympóziu v rámci pravdepodobne najvýznamnejšieho podujatia, aké po dlhých rokoch vyživania sa režimu v manipuláciách súčasnej hudby po Novembrovej revolúcii v roku 1991 vzniklo v Bratislave. Zrodilo sa z iniciatívy a nadšenia niekoľkých jednotlivcov, umelcov a kritikov, tamtým režimom exemplárne na roky vyvrhnutým vo svojej profesii z normálneho života a na okraj hudobnej kultúry.

Prečo sa, z môjho pohľadu, dá použiť táto paralela etablovaný vedec – exkomunikovaný umelec? Čo majú vlastne dva zdanlivo „nezlučiteľné“ prípady spoločné? A čo môže spájať mňa, roky a vlastne dodnes nežiadúceho horlivca zo Slovenska za mladú hudobnú avantgardu 60. rokov a za hodnoty súčasnej hudby vôbec, kritika a historika s horúcou hlavou, so systematikom, uznávanou autoritou a vedcom par excellence, dlhé roky na vedúcom poste výstavnej vedeckej inštitúcie a dnes presláveného pedagóga (dokonca na exponovanej pozícii vedúceho katedry)?

Ivana Poledňáka som osobne poznala len málo, pri vystúpeniach na konferenciách, ale to je u produktívnych osobností normálne. Prezентujú sa nie svojim správaním a stykmi, ale činmi. A tak to bola spočiatku četba Poledňákových kníh (v spolupráci s Jirkom Fukačom a ďalšími, najmä tak príliš skoro zosnulým a nám, horlivcom za Novú hudbu na Slovensku obzvlášť milým Vladimírom Léblom) a letmé stretnutia práve na tých ostrovčekoch normality, akými boli napríklad zdanlivo „únikové“ konferencie o hudobnej výchove v slovenskej Nitre. Tu – paradoxne – mohli českí kolegovia „konať dobro“, o akom sa nám dnes v zdevastovanej oblasti výchovy k hudbe ani nespája a ktoré by neboli mohli konať doma.

Dvojica Fukač-Poledňák sa v priebehu tých rokov stala pre mňa – a nielen pre mňa – legendou, ale aj oporou. A akékoľvek neraz neprekonateľné prekážky stáli pred mnou a mojimi súputníkmi v oblasti súčasnej hudobnej kultúry, ktorí sme mali stále „dýku v chrbte“ a dnes sa musíme, žiaľ, pozerať na trosky našich nádeji a snažení, z tohto dueta som čerpala poznatky, európsky rozhľad v aktuálnych muzikologických a kritických otázkach, postoje, ktoré svojou argumentačnou silou a zreteľnosťou formulácií vždy stáli pevne na zemi a neskĺzli ani do ideologických vulgarizácií, ani do prázdnej technológie vedy, ktorá bola odvrátenou stranou toho prvého. A dokonca aj konkrétnu záštitu a ocenenie svojho snaženia, ktoré dokázali postrehnúť z iného konca republiky. Oni (a ďalší Čech, hamburský Vladimír Karbusický) boli pre mňa na úrovni vzťahu Čechov a Slovákov tým „starším bratom“, ktorého teóriu som rozpracovala v publikácii *Tradícia, modernosť a súčasná hudobná kultúra*, oni asistovali pri mojej habilitácii i inaugurácii na Masarykovej univerzite, kde som zažila zvlášť na úrovni celouniverzitnej vedeckej rady jedinú pravú akademickú pôdu. A zvlášť Ivan Poledňák bol a dodnes je tým priateľským, ale aj neúprosne kritickým partnerom, akého si v otvorenom a zmysluplnom vedeckom snažení predstavujem.

¹ *Der Fall Jan Klusák im Kontext der tschechischen Musik der 2. Hälfte des 20. Jh.* (in: *Posledných 30 rokov: idey, osobnosti, hodnoty nových hudobných dejín*, zborník z medzinárodného sympózia 2001, Bratislava: Orman, 2001).

Pravda, spočiatku bol Jirko Fukač tou srdcu blízkou, planúcou iskrou, ktorá svojim espiritom a ľudským teplom – máločo mi tak chýba, ako jeho (naše) spoločné aktivity a skoro dennodenná mailová korešpondencia – ožiarovala chabý plamienok aktuálnych (nie archíválnych) vedeckých snažení, tak zriedkavých v muzikologickej societe na Slovensku.

Vzal mňa a mojich žiakov do tandemu svojich medzinárodných aktivít, prezentovali sme sa ako dve príbuzné muzikologické školy. Z Čiech a predovšetkým od koncepcnej dvojice prichádzal na Slovensko aktuálny medzinárodný hudobnovedný kontext. Bez nehnúcej žltej historicko-systematickej trilógie *Hudební věda* ťažko bolo v tej dobe možné získať tak zasvätený, vecný, hĺbkový a pritom vo veľkej väčšine netendenčný obraz s obľubou všemožne (a skôr do nemožnosti) systematizovanej a škatuľkovanej „vedy o krásnom umení“. Nekonečný samoúčelný „systematický“ a súpisový brak, ktorý sa lavinovite rozšíril práve dnes, keď už tí malomyselní nemajú k dispozícii ideologické kormidlo, v týchto a ďalších prácach autorskej dvojice nikdy neskĺzol do priepasti slabomyseľnej ideológie, alebo pseudovedeckej únikovosti. Hoci musím priznať, že ako „prizemný“ historik novších hudobných dejín, držiaci sa v duchu obľúbeného bratislavského profesora na Univerzite Komenského Jozefa Kresánka hudobného diela ako základného fundamentu pre všetky ďalšie (akustické, fyziologické, psychologické, estetické, sociologické a iné aspekty a vzťahy hudby), som „komunikačný záchvat“ Jirku Fukača a ani úctyhodné pojmoslovné syntézy Poledňák-Fukač zvlášť ako človek, pripútaný v komunistickom režime na hudobné dielo „v ohrození“, nikdy nedokázala stráviť. Ohrozenie hodnôt hudobného diela bolo v tej dobe tak veľké, že akákoľvek, aj vedecky zdôvodnená relativizácia pojmu „hudobné umenie“ znamenala pre mňa len jeho ďalšie ohrozenie.

Naopak, Poledňákov *Stručný slovník hudební psychologie* by mohol vychádzať stále a je, ako ďalšie jeho práce z oblasti hudobnej pedagogiky, estetiky a na moju veľkú radosť už i dnes tak atraktívnej biografistiky v oblasti súčasnej hudby, nevyčerpatelnou pomocou „vedeckosti“ pri tak prepotrebnej reflexii súčasnej hudby, tejto populúšky, zbavenej postupne pred Novembrovou revolúciou posledných zvyškov dôstojnosti, čoho dôsledky bolestne pociťujú jej tvorcovia dodnes.

Na rozdiel od Čiech, kde aspoň prebehli rehabilitácie a režimom nivočení neprispôsobiteľní umelci dosiahli satisfakciu a dodatočné docenenie, na Slovensku zatiaľ víťazi lož a nie pravda. Namiesto rehabilitácie hodnôt deje sa dokonca práve v týchto dňoch, keď sa snažím napísať niečo zmysluplné na poctu Ivana Poledňáka, presne po tridsiati rokoch od fatálneho roku 1976, keď strana vytvorila dokonale manipulované nedýchateľné skladateľské geto (čiže lokálnu týždňovú prehliadku novej slovenskej hudby k významným oficiálnym výročiam), jeho „epochálna“ reinkarnácia (pod príznačne „prefarbeným“ názvom Epoché) a spolu s tým „rehabilitácia“ osobností a zásluh stalinistov, normalizátorov, i tých s „druhou dôverou“, čo sa v chvíľkovom šoku zmohli na nejaké „stínové“, dnes pravdaže do neba vychvalované dielo, pričom potom boli ako normalizátori najhorlivejší. A pseudoumelcov, pre ktorých sa našla náhražka za chválu umenia – chvála „remesla“. Tí najlepší z generácie 60. rokov, čo najradikálnejšie odmietli nezmyselnú ideológiu a niesli

za to dôsledky mnohoročnej exkomunikácie, vegetujú v širokom fronte, tak ako pred tridsiatimi rokmi, opäť na okraji.

Ivan Poledňák, ktorého texty tak obdivujem, neomylnne siahol v svojej kongeniálnej monografii práve jedného z týchto nekompromisných, Jana Klusáka (*Vášeň rozumu*) k tým hodnotám, ktoré dnes, zdá sa, zanikajú v spleti postkomunistického myšlienkového, morálneho a finančne nenásytného komerčného marazmu. A vo všeobecnej neprehľadnosti a nejasnosti orientácie.

V čase, keď umelecká osobnosť ustúpila v diele do pozadia, ale žiada sa, aby na seba všemožne mediálne upozorňovala (napríklad v štýle Knížáka), keď z umenia miznú zvyšky minulej krásy a očarenia „veľkým tajomstvom“, ktoré bolo vždy výsadou veľkej hudby, sofistikovaného kompozičného majstrovstva, filigránskej jemnosti, nevtieravého humoru a pôvabu, a do popredia sa derie banalita, alebo priamo gýč, neokrôchanosť a eklektická hrubosť, ktorá kričí po uznaní a chce zapôsobiť za každú cenu, vyšla z pera Ivana Poledňáka knižka o umelcovi, ktorý všetkým týmto dnešným symptómom „nehudby“ dokonale protirečí.

O bytí a nebytí elitnej hudby, ako nazýval tú svoju jeden z posledných jej velikánov, nedávno zosnulý György Ligeti, nemôže totiž ani v dnešnom chaotickom a hektickom koncertnom blázinci rozhodovať mediálne hocijako príťažlivé šaškovanie, ale jedine odborné prostredie, ošetrovanie tejto tvorby a autorov muzikológiou, kongeniálna interpretácia a v neposlednom rade u nás, na „Východe“, kde umelec znášal komunistický teror a izoláciu a má zrazu žiaríť v reflektoroch svetového uznania, keď už nemá ani auru martyria, aj kus nefalšovaného vlastenectva. Stačí sa poobzerať okolo seba a pri všetkej skepse vidieť, že je to možné. Ak vezmeme hoci množiace sa geniálne nahrávky „nehrateľných“ Ligetiho diel, štyri obsiahle monografie, z výnimkou prvej, rannej, prakticky súčasné, každú z iného pohľadu, z iných metodologických východísk osvetľujúce poetiku skladateľa. Rovnako predstavuje kus nefalšovaného priateľstva a spolupatričnosti to, keď hviezdny interpret (Pierre-Laurent Aimard) príde na festival do Bratislavy (Melos-Étos) predviesť tieto fenomenálne, ale zároveň extrémne náročné diela, za symbolický honorár. A len slepý môže nevidieť, že dnes môže celý hudobný svet počuť diela velikánov tzv. poľskej školy na CD nosičoch, ktoré by nikdy nevznikli bez masívnej podpory samotných Poliakov a ich kultúrnej politiky, zameranej na zahraničnú prezentáciu vlastného, súčasného, čiže aktuálneho hudobného umenia.

V našich krajinách sa elitná súčasná hudba - zostaňme už pri tomto označení, aj keď sa Ivanovi Poledňákovi asi nebude páčiť - musela vždy zubami nechtami predierať cez bariéry nepochopenia, ideológií, hlúposti a komerčnej prevádzky. S pôžitkom som si prečítala túto pôvabnú, hoci napohľad vecnú, nesentimentálnu a všetkým vedeckým príslušenstvom, predovšetkým rozsiahlou pramennou základňou podkutú prácu o mojom obľúbenom autorovi a hercovi z čias mladosti a avantgardného nadšenia. Zvlášť zábavné bolo pre mňa spojenie Poledňákových výsledkov z oblasti psychológie a estetiky s charakteristikou tak malebnej a do schém bežných monografií ťažko zaraditeľnej osobnosti. Pri všetkej rezervovanosti a odstupe - hoci Poledňák sa s Janom Klusákom roky pozná a priateli - vznikol tak plastický portrét, aký prináša len málokto z pomerne zriedkavých

monografií žijúcich autorov. Poledňákova *Vášeň rozumu* sa z toho, čo poznám, zreteľne vymyká, a to nielen v tých pasážach, kde sa tak harmonicky spája vedeckosť a náhľad so sympatizujúcou, ba i kritickou charakteristikou, ale predovšetkým tým, čo je odpoveďou na rétorické otázky, položené na začiatku tohto textu: čo má vedec par excellence Ivan Poledňák spoločne s tou živou a dnes tak podceňovanou, doslova na okraji spoločenského záujmu vegetujúcou súčasnou hudbou a jej tvorcami a priaznivcami?

Odpoveď znie: presvedčenie o hodnotách, zreteľné profesionálne a s tým spojené mravné kritériá. Tie rozhodujú – rovnako u vedca, umelca, kritika. U systematikov to zďaleka nie je samozrejmosťou. Poznám takých, čo vytvorili grandiózne monstrosystematizácie a z tejto vedeckej „výšky“ nahliadajú na hudobné dielo, najmä to súčasné, s neporozumením a tendenčne. Hodnoty ich nezaujímajú, nevidia ich. Nebolo a nie je veľa takých, ktorí vždy neomylnne smerovali k hodnotám a k humanite: legendárnym sa stal dnes žiaľ už nežijúci popredný hamburský zakladateľ systematickej muzikológie v 70. rokoch na tejto fakulte, ale aj jeden z vedúcich duchov pokrokového avantgardného pohybu v 50–60. rokoch v jednom rade s umelcami, Hans-Peter Reinecke. Zo súčasných popredných psychológov sa mi s Poledňákom spája Rakušan (profesor na Hochschule für angewandte Kunst in Wien) Manfred Wagner, ktorého psychologické analýzy umeleckých osobností, vrátane skladateľov minulosti i súčasnosti, sú navyšosť originálne a sú prínosom do zabehaných stereotypov a predstáv o tvorivých individualitách.

Takou je i Poledňákova kniha o Janovi Klusákovi. Záverom odcitujme niekoľko autorových hodnotiacich postrehov. Vypovedajú aj o ňom samom, o jeho postojoch a presvedčení o poslaní umelca a umenia, o tom, že toto nie je zbavené etického rozmeru a postihnuteľné technologickými popismi od taktu k taktu: „(...) Jan Klusák stál od samého začiatku v českom hudobnom prostredí proti zideologizovanej estetike či poetike v opozícii, najzreteľnejšie a umelecky i teoreticky najartikulovanejšie (...). Bol v Čechách prvým, alebo jedným z prvých, ktorí sa zreteľne vzopreli nanucovaným normám hudobnej tvorby a hudobnej prevádzky. Rovnako nikdy nekoketoval s režimom a jeho inštitúciami – veď až v priebehu 60-tych rokov, v ovzduší určitého „oteplovania“ sa stal kandidátom členstva vo Zväze československých skladateľov a veľmi skoro z neho bol po sovietskej okupácii v roku 1968 i odstránený. Úzkostlivo sa držal svojho ‚hudobného remesla‘ a keď už nemohol proti dobovej ideológii a jej estetickým tézám bojovať priamo, predkladal vo svojich literárnych prejavoch, t. j. vo svojej publicistike pozitívne príklady v zmysle exegézy diel ‚svojich‘ majstrov, t.j. Stravinského, Hindemitha, Mahlera, Berga atď., resp. princípov svojej hudby. (...) Tvorba tej doby pôsobí dnes ako akýsi ‚eintopf‘, (...) kuchárom chýbali medzinárodné skúsenosti a medzinárodná konfrontácia, nemali k dispozícii či nescmeli používať mnohé prísady, stravníci nijaké špeciality ani nepožadovali. Inými slovami, národné hospodárstvo, ale i národná kultúra boli zosnované na princípe autarkie, pestovali sa pocity sebauspokojenia, nehľadelo sa na stratu vývojovej dynamiky, na zglajchšaltovanie hodnotových kritérií.“ Klusákove postoje a orientácia tak znamenali „nastavenie nového meradla, nielen štýlového, ale i etického, vlastne kvalitatívneho vôbec: nadradenie etickej stránky tvorby nad pragmatické aspekty jej uvádzania, úspechu, popularity; čo najväčšiu dištanciu od inštitúcií a mechanizmov komunistického režimu;

koncentráciu na vlastné umelecké úsilie a dielo (...); schopnosť teoretickej reflexie východísk a vlastných tvorivých postupov a výsledkov; jasnú štýlovú orientáciu a dôslednosť tvorivej cesty; tvorbu, ignorujúcu dobové režimové tendencie, čiže požiadavky ‚správneho‘ ideologického zakotvenia a priamočiarej politickej využiteľnosti hudby. (...) Klusák nikdy nenapísal žiadnu dobovo príznačnú, socializmus oslavujúcu masovú pieseň, kantátu, operu, programovú ‚budovateľskú‘ skladbu atď. (...) Klusák zapadá do postmodernizmu prelomu tisícročia v inom zmysle slova modernizmus, totiž v zmysle plurality tendencií. Aj tu predstavuje jav určite nie tuctový, jav umelca, ktorý je cieľavedomým nositeľom tradícií humanizmu a nekomerčnej kultúry, umelca, ktorý rozvíja svoju osobnosť i tvorbu organickým rastom, umelca s ľudskou i štýlovou chrbticou, umelca, ktorý si uvedomuje mravnú zodpovednosť svojho poslania, i keď pôsobí ‚len‘ na poli vážnej hudby, ktorá je vytláčaná na okraj pozornosti médií i celej spoločnosti. Umelca, ktorý – mimochodom, podobne ako už zmienený Brahms – veľmi spochybňuje jednoduché delenie účastníkov dejín na ‚revolucionárov‘ a ‚tradicionalistov‘. V umení a u umelcov je dôležité jediné: hodnota prameniaca z talentu, schopnosti nájsť svoju cestu, vydržať (...).“

Ako motto portréту Jana Klusáka v pripravovanej knihe o tzv. hudbe Východu (čiže tej, čo prešla traumou komunizmu) som použila Klusákov výrok: „V tomto režime je možné mať buď ambície, alebo zásady, oboje možné nie je.“ Zdá sa mi, že vo výnimočných prípadoch, ako je tento, to predsa len možné bolo. Práve preto som použila označenie „prípád“ Ivan Poledňák.

Ivan Poledňák, vydržte aj naďalej, potrebujeme vás!

„DER FALL IVAN POLEDŇÁK“ IN DEM KONTEXT DER GEGENWÄRTIGEN SLOWAKISCHEN MUSIKKULTUR (BEI DER GELEGENHEIT EINES LEBENSJUBILÄUMS)

Zusammenfassung

Die Überschrift ist eine Paraphrase des Titels des gleichnamigen Aufsatzes von Ivan Poledňák über den zeitgenössischen tschechischen Komponisten, des vom kommunistischen Regime exkommunizierten Jan Klusák auf dem Melos-Ethos Symposium in Bratislava. Ivan Poledňák war zwar nicht exkommuniziert, ist aber schon während des totalitären Regimes zur wissenschaftlichen und moralischen Autorität geworden. Die Autorin als Teilnehmerin der Avantgarde der 60-er Jahre preist persönlich die Poledňáks Stellungnahme zu diesem, von Regime lange proskribierten Bereich und drückt ihre Bewunderung und Hochachtung ihm gegenüber aus.

„PRÍPAD IVAN POLEDŇÁK“
V KONTEXTE SÚČASNEJ HUDOBNEJ KULTÚRY
(K ŽIVOTNÉMU JUBILEU)

Shrnutí

Titul je parafrázou na rovnomenný príspevok Ivana Poledňáka o súčasnom českom skladateľovi, komunistickým režimom exkomunikovanom Janovi Klusákovi na sympóziu v rámci festivalu Melos-Étos v Bratislave. Ivan Poledňák síce nebol exkomunikovaný, ale dokázal sa tiež stať už v totalitnom režime vedeckou a mravnou autoritou. Autorka ako aktérka avantgardy 60. rokov veľmi osobne hodnotí aj Poledňákove postoje v tejto režimom dlho proskribovanej oblasti a vyjadruje mu obdiv a úctu.

FROM FOLKLORE TO WORLD MUSIC: CZECH SCENE

Helena Chaloupková

1. Popular music is changing its Euro-American face

Multiculturalism is one of the most significant features of contemporary society. High levels of migration as well as information “migration” throughout the world allows almost daily observation of how various cultures, ideas and ways of living are coming together. This new reality expands the horizons for all kinds of human activities.

Within this process, the face of popular music of the second half of the 20th century gains a new dimension as well. Exotic influences from all parts of the world are infiltrating practically homogeneous Euro-American productions. In comparison to former sporadic and “immature” contacts, the influences of foreign (domestic as well) ethnic traditions are not being limited to partial and isolated elements, but directly create the basement of new phenomena. There are not only developing numbers of fusions, but also completely new music styles.

Popular music as platform of multicultural communication

Approximately since the 80's the covering term for all new “phenomena from anywhere” has been appearing such as “world music”, or “world beat”. This inexact and vague term which seems to have fairly commercial character rather than music, associates popular music with strong ethnic roots coming from all areas of the world. World music is the typical product of globalization, due to its dependence on mass media and modern information technologies. On the other side, world music constitutes a wonderful platform for meeting cultures and for multicultural music communication.

Differences of Czech scene

Under the label “world music” anyone can appear records more or less successfully combining traditional and modern music all over the world as well as in our country. The Czech Republic (formal Czechoslovakia) does not have a long tradition of combining cultural influences. The region has been and still is mainly a monocultural area. However, various influences of the last few decades caused both Czech society and the music scene started to live more interactive and multicultural lives.

In this study we will follow the history of the infiltration of various ethnic music into Czech popular music. We would like to find some basic influences that have changed Czech popular music and give them their names. We will research the pioneers of the Czech multicultural scene, today represented by: Iva Bittová, Zuzana Lapčiková, Věra Bílá, Ida Kellarová, Vlasta Redl, Teagrass, Čechomor, Hradišťan and many others.

2. History of infiltration of ethnic elements

2.1. Two Lines Until 1989: folklore under state surveillance versus casual independent projects

If describing the level of interest of Czech musicians in ethnic traditions it would be useful to divide it into pre- 1989 and post- 1989, a milestone in Czech history. This revolution year when the communistic government abdicated, is considered an important point in political, economical and social life and that's why all the recordings from before this period should be examined as fruits of the monopolistic music industry directly led by the state. Furthermore, the strategy of Czech recording companies Supraphon, Panton and Opus had always been inline with official cultural policy which largely interpreted Czech folklore heritage in the meaning of cultivating and (artificial) conservation.

Unnatural approach to local music

Both advantages and disadvantages of state surveillance had soon appeared: on one hand an intense support brought the enlargement of a base and hundreds of recordings (e.g. by BROLN),¹ and on the other hand with its stereotypes² caused the leveling of regional music's individuality as well as other abuses such as cutting-off of natural, personal fetters, etc. Even an additional special folk music line of the Supraphon label did not guaranteed an objective producer's process (many personal and ideological-based interferences resulted in a lot of tendentious recordings). The recordings we can accept without political background are as follows: a representative digest of the Strážnice festival, folk music and legends from the Hornácko region, quite precious profiles of Hradišťan, Olšava

¹ BROLN = Broadcasting Orchestra of Folk Instruments Brno was a leader of so-called "folklorism" and played an important role in afterwar interpretation of folk music. Folklorism movement means an accent of classical music arrangements and ways of composing and a highlighting of academic ideal in intonation and cultivate performing. In spite of this fact, BROLN hosted a lot of "real" folk performers like Božena Šebetovská, Jožka Severín, Jožka Černý, Lubomír Málek, Vlasta Grycová and others. The orchestra was founded in 1952 and subsequently directed by: Bohdan Warchall, Zdenek Nečesánek, Bohumil Smejkal, Miroslav Lopuček, Radek Zapletal, Jan Kružík, Jindřich Hovorka (so-called primáši).

² More and more sterile and unification of practice, result from mechanical arrangement compressing a development of performer's individuality.

and Cimbálová muzika Jaroslava Čecha bands and others. However, all these named recordings are unavailable and it is almost impossible to find them on the market.

Non-local motives

The recordings of the Kučerovci band that are influenced by exotic ethnic motives could be considered as pioneering on the Czech scene. They offered (elements of) sounds from Indonesia and started to be widely popular in the late 50's. They reached huge commercial success thanks to the "right" combination of underquoting an attractive exotic material and firm music knowledge.³ Many young bands followed suit.

Independent experiments

The second line of interest in folk and ethnic music before 1989 – a non state line – had a much more modest form. It included a few independent casual projects created by folk song revival performers, jazzmen and rock performers (of course not supported by the state). The atmosphere of freedom and tendency to experiment were characteristic of this line. Nowadays, we consider this line as an alternative to the "official" line and partly as a demonstration of disagreement with it. The number of musicians, who saved their face and their existence in such a risky conditions and yet found "the right" balance between old traditions and music trends of their time, was very limited. In the area of local music traditions belong, for example, Hana and Petr Ulrychovi, Dagmar Andrtová, Jaroslav Hutka, Iva Bittová, Vlasta Redl and Hradišťan with its leader Jiří Pavlica. Besides these top names we can also cite other musicians who were experimenting at this time – at the end of 60's Aleš Zikmund was trying to compose a dulcimer with rock music in Brno and in České Budějovice there was The Minnesengři band performing repertoire that included American traditional songs and South Bohemian folk songs in a modern folk song revival idiom. Also jazz Junior trio (members: pianist Jan Hammer Jr., percussionist Alan Vitouš and bass-player Miroslav Vitouš) covered Moravian folklore. In 1970 an album by a team of various jazzmen from Prague and Brno with Jaromír Hnilička and Karel Velebný at their head called *Týnom, tánom* was published. This recording offered for the first time Czech and Slovak folk songs with a jazz arrangement. Musicologist Ivan Wasserberger also confirmed its importance when writing about Slovak jazz history and mentioning that Slovak musicians were not interested in folk material at all in that time.⁴

³ Kučerovci (the official name was Skupina Václava Kučery) performed the songs in their original languages. Following titles were hits: *La Paloma*, *Cucurrucucu*, *Rege, rege*, *Ajo mama*. The group should wait for its representative recording until half of the 80's.

⁴ Wasserberger further cited from that time press when writing that, in incongruity of elemental diatonic (folk) tunes and complicated background chords is some specific magic and that Velebný and Hnilička did not limited themselves only for improvisation in chorus, but they showed other rich "jazz variants" of arranging of a folk tune: "Already in the first piece *Pásol Jano tri voly* the tune got special, rhythmically expressive counterpoint, which accompanies it later or interchanges with it." Wasserberger, Igor: *O národných špecifikach a univerzálnosti slovenskej populárnej hudby v reminiscenčnom odstupe*. In: Slovenská hudba, 1997, č. 3–4, s. 259–269.

In 1974 Petr Ulrych, who focused on pop-rock at that time, came up with his scenic piece placed to Slovakian-Ukraine borders *Nikola Šuhaj loupežník*⁵ and the year after songwriter Jaroslav Hutka introduced to his audience the album *Stůj, břízo zelená*⁶ built from folk songs from the famous collection by František Sušil (*Moravské národní písně*, Brno 1835⁷). Writing about the 70's we cannot forget to mention the Bukanyři band from Ostrava, whose adaptation of folk tunes included a regular beat background, the original approach of the Modrý efekt band on its rock recording *Svitanie* from 1977⁸ or the jazz album *V Holomóci městě* (1978) by jazz pianist Emil Viklický who drew from the link between modal conception and Moravian folk songs. In productions of Moravian bands AG Flek and Poutníci few attempts of folk or ethnic elements infiltrating their work can be traced. Of the mentioned authors, only Petr Ulrych kept up his folklore interest and it became the basis for his later composing. Together with his sister Hana (an exceptional singer) he founded a music group Javory, which performs till this day.

Golden age of folk song revival

During the 80's, many of popular music groups started to work up local folklore and use accordion and violin, instruments traditionally connected with local music tradition. Most of them came from the folk song revival trend, which reached the top of its popularity in the 80's. After the initial boom of English and American traditional Czech folk revival performers started to be interested in "their own" heritage.⁹

⁵ A LP of the same name was issued by Panton in 1974 and gained many awards because it brought a mature fusion of folk and rock music. On Ulrych's recording from 1972 *Hej, dámy, děti a páni* we can hear "only" foreshadowing of such a fusion.

⁶ One of the icons of the Czech folk song revival, Jaroslav Hutka, started to arrange and perform Moravian folk songs in the beginning of the 70's. Thanks to him many of Moravian folk songs became again popular. After his recording *Stůj, břízo zelená* which was warmly accepted by the audience, he published LP *Vandrovali hudeci*, which was awarded as a recording of the year 1976.

⁷ Sušil, František: *Moravské národní písně*. Brno 1835. F. Sušil together with other Moravian ethnologist František Bartoš (*Nové národní písně moravské s nápěvy do textu vřazenými*, Praha 1892) and Czech writer Karel Jaromír Erben (*Písně národní v Čechách* and *Prostonárodní české písně a říkadla*) edited the biggest and most preserved collections of folk songs of all regions. All the collections are rich source of folk tunes so far and many of musicians found and still are finding huge inspiration there.

⁸ On this art rock album we can find an arrangement of the known folk song *Ej, padá, padá rosenka* originated to the Slovácko region.

⁹ It is quite specific point within the Czech folk song revival. In contrast to other countries, the Czech revival does not mean a renaissance of local, traditional music. The "folklorism movement" (see footnote 1) as well as general supersaturation of folk music in medias (especially in the 50's) caused a kind of (psychological) barrier in Czech musicians's mind. That is why the folk song revival in Czechoslovakia had totally different face and the musicians always preferred performing their own material (mostly with political background) or performing foreign material. Since that time the Czechs used to understand the term "folk" as a songwriter's production, less as the works of folk, countryside people.

In addition to the two most important above mentioned personalities (Hutka, Ulrych) Dagmar Andrtová, Vladimír Merta, Karel Kryl, and later Vlasta Redl and Jaromír Nohavica¹⁰ were very close to a folk-like way of expression. Many folk music groups worked with traditional tunes on various kinds of levels as well – from quotation or appropriation to formulating or creating new sensitive arrangements. In addition to the before-mentioned group Minnesengři, Spirituál kvintet, Český skiffle, Heuréka, Kantoři and Fleret belonged in this category as well. At the end of the 80's, Celtic music and music from Latin America was the centre of interest. In the Czech folk rock scene Jan Hrubý, Asonance band,¹¹ Zuzana Navarová and others became well-known and popular.

Gypsy, Caribbean and Indian inspiration

Looking back at the Czech pop scene, the Kučerovci band came up with Latin American and Pacific motives. Gypsy sound and feelings were characteristic of the Gondolánovy siblings.¹² The group was founded in 1968 by brothers Vojtěch (piano), Jiří (percussion), František (guitar), Antonín (bas) and their sister Věra (singer). Together they put out about twenty LP's (the most successful album with their hit *Čekej a neplakej* sold one hundred thousands copies). Their leader, Antonín Gondolán, added new Czech lyrics to old Gypsy tunes, but later he decided to write both the tunes and the lyrics himself in the Gypsy idiom. The group's performances throughout Czechoslovakia and abroad were suddenly interrupted by the death of Vojtěch Gondolán in 1973.

Caribbean rhythms (mainly reggae and samba) were promoted in the 70's by Yo Yo Band led by Richard and Vladimír Tesaříkovi. Among rock groups we could find Babalet focused on reggae. It was established in 1984 by Aleš Drvota, around who a lot of musicians, using Caribbean rhythms and also contemplating about Rastafarianism and applying it to Czech lands, was concentrated. In the pieces written by Laura a její tygři band, Latin American and African elements could be found as well.

¹⁰ Among Slovak performers and authors Zuzana Homolová, focused on Slovak and French folk songs and ballads, was the best.

¹¹ We can name a lot of Czech music ensembles playing Celtic music – České srdce, ZOO, Dobrohošť, Irish Dew, Asonance, Kukulín, Dún An Doras, Majerovy brzdové tabulky, Michal Hromek and others. The Celtic motives firstly appeared during the 70's, but more in a sense of nature philosophy (e.g. songwriter Oldřich Janota). The oldest one ensemble, using Celtic tunes is Asonance, founded in 1976 and performing folk music and dances of The British Isles (jig, reel, hornpipe, air etc.). During the 80's some pop and rock bands "have discovered" Celtic tunes (e.g. České srdce, ZOO), parallelly with a Celtic wave abroad. The year 1991 means important point due to holding concerts of Alan Stivell in the Czech Republic as well as a renaissance of the Celtic moments in Czech national history. Musicologist Aleš Opekar writes about it in an article *Etnická hudba – základ pop music 21. století*. In: *Trištvrté revue*, 2000, č. 3, s. 16-17.

¹² Gypsy sound was produced also by Josef Fečo and Roma Štar. Both groups belong among pioneers of rompop (= Czech name for fusion of pop and Gypsy music). Today's top performer of rompop is Věra Bílá, exceptional singer and songwriter, which represents our country on world music stages around the world. Among her best successful albums belong *Rompop* (1995) and *Queen of Romany* (1999).

When following history of ethnic-based inspiration in Czech popular music, the huge inspiration from Asia is noteworthy. The Asian inspiration, however, often does not remain merely on a musical level. In most cases, there runs concurrently a deep interest in Eastern philosophies, religions or various spiritual aspects.

The first wave of popularity involved Indian impulses. At the end of the 60's sitar player Aleš Wotruba appeared among Prague's songwriters influenced by the beat generation and hippies. Jan Burian, from the Saze band, enthused about the sitar, the instrument of Indian classical music, but the first person, who really mastered the sitar, was Emil Pospíšil. This exceptional accompanist cooperated with Vladimír Merta, Oldřich Janota, Karel Plíhal and Vlasta Marek. The latter did a duet with E. Pospíšil, when his experimental ensemble Amalgám (est.1976), which irradiate on Prague's Jazz Days 1978, broke up.¹³

2.2. "Ethno boom" after 1989

The general approach to local folk music by Czech musicians, and to certain extent by audience as well, rapidly changed at the end of 20th century. The "New generation" had arrived, a generation without the twisted relationship to the folk heritage of the communistic culture, a generation which displayed a "healthy" interest in (sometimes forgotten) local traditions and openly absorbed traditions coming from abroad as well. Within this generation intensive negative attitudes toward academia and aesthetic canonization of folklore can be observed, while simultaneously showing a tendency to elevate individual creativity and spontaneity.¹⁴ We should not be surprised – the liberal music background, general freedom for authors and performers and the fact that the Czechs could absorb all styles of popular music, at last without censorship, finally brought its fruits.

Freedom and Chaos

After 1989 many of record companies started to promote folk music in a variety of qualities – from ambitious and sophisticated projects through mainstream arrangement to very commercial and indulging vulgar tastes (e.g. recordings issued by Carmen). Many recordings sold hundreds of thousands, but that lasted only for a few years. This period is viewed only as a reaction to general dissatisfaction and market under pressure from earlier years.

¹³ Currently, V. Marek is one of the most important personalities of Czech new age music. He is interested in theory of music and musical therapeutics and he published e.g. *Tajné dějiny hudby* (2000) and *Hudba jinak* (2002). The activity of his band Amalgám which tends to eye beyond European music borders could be considered as a visionary. Amalgám had his follower named Relaxace (with members Jiří Mazánek, Vlastimil Matoušek, Karel Babuljak).

¹⁴ With such expressions Zuzana Lapčíková (an eminent figure of the 90's) describes her relationship to folk music. In: *Rock a Pop*, 1999, č. 11.

In a suddenly overcrowded, and for the first time, international market, only some record companies survived, mainly middle-sized ones with editing plan that included folk music only in forms of various samplers/compilations (e.g. Edit, Multisonic). They published titles like *The Best of Moravia, Bohemia, 100 Most Beautiful Songs from...* etc. After this unrestrained stage, some companies started to focus more on conception, on quality thematic base – for example Gnosis Brno and Styltón. We can also find folk music as a marginal part of titles issued by companies interested in other genres, but in some ways with folk music connected to it (Lotos or Indies). The big companies finally decided to contribute to this market as well. They understood that it belonged to a present standard and furthermore, they could make use of very rich (formal state) archives. Unfortunately their production was, and continues to be, quite irregular and unsystematic.¹⁵

Another group of recordings that we must include is a group of self-edited projects. Many performers (attracted to the sudden possibility of owning a business) tried to become entrepreneurs, build their own recording studio, production services and publish the recordings by themselves. Such “self-made CD’s” are in the hundreds between 1992 and 2000. In Moravia alone, hundreds of folk music and world music titles were published, of course at very low number of copies.¹⁶

Some Names and Projects of Czech World Music Scene

Of all of the above named companies, the following are most important for the purpose of this topic: Gnosis, Indies (both situated in Brno), Lotos (Prague), Styltón, *Pisnička* and Brno’s branch of Český rozhlas (public broadcasting company).

Lotos was established in 1992 and at present it specializes in both Czech and foreign classical music, jazz and ethno music.¹⁷ Lotos tries to interconnect various cultures. For example in 1997 it produced and published concert recording of Czech Gypsy singers *Ida Kellarová* and *Věra Bílá* together with six world famous singers (*Stella Chiweshe* from Zimbabwe, *trio Božura* from Bulgaria, *Nasrin Pourhosseini* from Iran, *Equidad Bares* from Spain). The live CD of this remarkable concert was entitled *Koncert etnických hvězd* and now belongs among the treasures of not only of Lotos’s editions, but also among the entire Czech world music scene. Projects by *Jiří Pavlica* and *Hradišťan* dulcimer ensemble are also noteworthy: performing with Japan multi-instrumentalist *Yas-Kaz* recorded on the CD *Svítání*, the albums *Mys dobré naděje* and *Ozvěny Afriky* (2001) with *Hradišťan* and South African multi-instrumentalist, singer and dancer *Dizu Plaatjies* as well as the series

¹⁵ Včeláran: *Ballad of Veruna* (Bonton, 1991), Jarmila Šuláková: *A vy páni muziganti* (Supraphon, 1993), *Strážnice Folklore Festival* (Supraphon, 1994), *Varmužova cimbalová muzika: Písničky z domu* (Supraphon, 1994), *Cimbalová muzika Danaj: Ve Strážnici muzikanti hráli* (Multisonic, 1998), and others.

¹⁶ It is quite impressive number for such a small region, but we cannot attach importance to it, because it speaks more about author’s overpressure than about an adequate response.

¹⁷ It collaborates with prestigious ensembles like Česká filharmonie, Wihanovo kvarteto, *Libor Pešek*, *Jiří Bělohlávek*, *Zuzana Růžičková*, *Shizuka Ishikawa*, *Magdalena Kožená*, *Jiří Bárta*, *Jiří Stivín*, *Emil Viklický*, *Hradišťan*, *Jiří Pavlica*, *Ida Kellarová*, *Zuzana Lapčíková* aj.

of four CD's *Sešli se...*¹⁸ A live recording of a TV show (broadcasting by Studio Ostrava) with the same name took place in which numerous performers tested the possibilities of common, improvised jam sessions. Citing from the sleeve-note: "Both musicians from various genres and ideas as well as audience are proving the borders of tolerance, the joy of shared performing, teamwork and listening to others can be useful and exciting."¹⁹ In Autumn 2003 Lotos offered an international festival of ethno music, Etnofest, with its motto in mind: "Making collective music without regards to race and languages brings unforgettable experiences." Furthermore the catalogue of Lotos offers admirable recordings by Zuzana Lapčiková (*Prší déšť, Moravské písně milostné*) and Ida Kelarová (*Staré cikánské písně, Na koštěti do nebe, Gypsy Songs, Ida Kelarová a hosté, Můj domov je, kde jsem já, Dadoro*). These two original personalities of the Czech world music scene also recorded an album together issued as *Zrcadlení* (pianist Emil Viklický, violinist Petr Růžička, bass player František Uhlíř, percussionist Laco Tropp, ensemble Včelaran and other guests play as an accompaniment on this live recording).

G-Music: big offer from small company

Another company that focused on world, ethno and folk music is Gnosis Brno.²⁰ Jiří Plocek, at once its owner, chief and producer, is the leader of the music group Teagrass. Their catalogue lines include traditional folk music, world music, new acoustic music and classical music. Gnosis was founded in 1993 as one of the first conceptional independent recording companies specializing in top acoustic Czech music. "The backbone" of their catalogue focuses on superior traditional folk music from Moravia, both historical and contemporary. Thanks to involving the best local performers, they pick up fundamental characteristics of the music from each ethnic region in Moravia. The recordings are made even better by the inclusion of excellent documentation.²¹ Besides an effort to present the current stage of folk music they endeavor to old forms of folklore – for example, an album and book with the oldest recordings of Moravian and Slovakian folk singers called

¹⁸ Hradišťan is one of the oldest and best-known Moravian folk ensembles (est.1950 in Uherské Hradiště). Jiří Pavlica, who has been leading it since 1978, started to transform its repertoire. At present, besides remarkable folk music and dance production Hradišťan offers own compositions and various fusions with popular music, jazz (*Prší déšť*, 1994), folk rock (*AG Flek a Hradišťan*, 1994), poetry (*O slunovratu*, 1999) and above mentioned crosscultural projects. Pavlica doesn't pause in experimenting with folk (roots) music and most of his (mature) projects have been successfully accepted by audience both at home and abroad.

¹⁹ Urbánková, Nad'a: CD *Sešli se II*. 2000.

²⁰ www.muweb.cz/www/gnosis_brno

²¹ 1995: *Hornácký hudec Martin Hrbáč*, 1996: *František Okénka: Preleteu vtáča* (archive and present recordings from Hornácko), 1997: *Varmužova cimbálová muzika: Na Kyjovsku*, 1998: *Muzika Jožky Kubíka: Dalekonosné husle* (with Český rozhlas Brno, archive recordings originated to 1953–1972, Hornácko), 2000: *Cimbálová muzika Jaroslava Čecha: Muzicírování ve stodole* (reedition of Supraphon's LP from 1986) and *Cimbálová muzika Soláň, Zdeněk Kašpar a hosté: Valaské písničky*, 2002: reedition MG from 1992 *Primášské legendy*, 2003: *Vlasta Grycová, Grycova rodinná muzika a ženský sbor ze Strání*.

Nejstarší nahrávky moravského a slovenského lidového zpěvu 1909-1912. This album is quite a rarity because it used rare recordings drawn up by Leoš Janáček on a phonograph, and also offers a superior critical and picture appendix. In 2002, Gnosis published a double CD sampler, *Proměny v čase*, which presents old and contemporary traditional Moravian music (with detailed booklet included). Gnosis became a very prestigious company and received awards both at home and abroad.²² The effort to interconnect new musical styles and traditional music can be also seen within the catalogue lines World Music and New Acoustic Music that included recordings of Teagrass, Dalibor Štrunc, Sváťa Kotas, Luboš Novotný, Stano Palúch with Michal Vavro as well as others.

Teagrass from Brno usually found inspiration in the folk music of Southeast Europe, for example *Cestou na východ* and *Wide is the Danube*. The latter is the worthwhile fruit of co-operation by Hungarian singer and ethnographer Irén Lovász. It presents songs from Moravia to Moldavia. The old tunes taken from Lovász's repertoire gained a rich instrumentation including klezmer, folk, jazz and Middle Age classical music.²³ In Gnosis's catalogue there is a solo project of Czech top dulcimer player Dalibor Štrunc called *Prameny* which draws upon classical music as well as folk music, mainly Moravian and Irish.

Reflection of the Czech scene

Books and songbooks top up Gnosis's activities: for example the songbook of Ulrychovi siblings *Hana a Petr Ulrychovi: Písň 1964-1999*, a map of Moravian ethnic regions, and *Sešlost u Nečasů* (a collection dedicated to outstanding broadcasting editor, musician and folklorist Jaromír Nečas). Jiří Plocek is a founder of music festival *Hudba v pohybu*. For its second year a same-named brochure come out with a complete discography of Moravian music published in the 90's and characterizations of some folk instruments.²⁴ Unfortunately, Gnosis has had financial problems in recent years and at present there are no new projects. Jiří Plocek, as a producer working for Český rozhlas Brno,²⁵ was involved in two interesting titles: CD *Zpívá Dušan Holý* (folk music area) and CD *Malý koncert*

²² For example: Classic award and Yellow Submarine in 1998, Project of the year 1999 (Czech Ethnology Society). Few of Gnosis's titles were positively reviewed in prestigious international music journals like *British Folk Roots*, *CD Classic*, *American Dirty Linen* and *Gramophone Magazine*.

²³ This CD was also issued on German label CCn'C Records.

²⁴ Jiří Plocek, together with editors Zbyňek Žůrek and Vladan Jílek (Písnička), founded Folklorum, a non-profit society taking care of Czech folk culture and its promotion (www.folklorweb.cz). J. Plocek has same named radio show on Český rozhlas 2 Praha.

²⁵ Český rozhlas, especially studio in Brno, has one of the largest archives of folk recordings. From time to time it comes up with publishing some of their recordings (e.g. in 2002 a portrait of remarkable folk singer, band leader and folklorist from Moravian-Slovak borders Lubomír Málek *Hrajte mně, huslíčky*). Other folk recordings usually appear on labels: Písnička (e.g. *Gajdovali gajdoši... z Moravy a Slezska*, 1998), Styltón (from Lašsko, Valašsko, Hanácké Slovácko regions), W Music (Valachian band Fleret and Jarmila Šuláková are top figures here), LM Music (Valašsko and Uherškobrodsko regions), Tonstudio (Hornácko, Hradištské Dolňácko, Strážnické Dolňácko regions). The recordings which are produced by performers themselves or by the town/village, where they live, are not exceptions.

pro ovci (a classical music project from current Czech composer Miloš Štědroň). From his published activities, his guidebook to folk and world music in the Carpathian upland called *Hudba středovýchodní Evropy* (Torst 2003) it should be mentioned, as well as his special text to a huge international project *The Rough Guide To World Music* (United Kingdom 1994).²⁶

Indies – a rich variety of ethno- and folk-based projects

Still other recording companies have been publishing world, ethno and folk music on the margins. These albums need to be mentioned as they complete the picture of the Czech scene. From time to time on the label Indies Records a CD inspired by ethnic motives both Czech and exotic comes out, for example *Došli sme k vám* (folk choirs from the Hornácko region, 1996), *Zpívání z Hornácka* (1998) or an album by two big Czech experimentalists Iva Bittová and Vladimír Václavek *Bílé inferno* (1997). Václavek comes very close to world music on *Domáci lékař* (Václavek-Ostřanský-Jelínková) and *Písňe nepísňe*, Bittová on *Čikori* (2001).²⁷ From later productions the following titles are interesting: Tomáš Kočko & Orchester (*Do kamene tesané aneb Ondráš, Do tanca!*), ensemble Muziga (*O lásce*), who quite elegantly link-up old and modern folk music, Jan Hrubý (*Cesty, Mezidobí*), a well experienced violinist and admirer of Celtic music, local star of ethno music Ida Kelarová with her band Romano Rat (*Staré slzy*) and a live recording of Teagrass's concert (*Večirek*, 2002), which presents 10 years of their carrier which was influenced by folk elements from various corners of Central and Eastern Europe. Zuzana Navarová, an icon of Czech songwriters and a former leader of Nerez and KOA bands, largely focused on Cuban music, collaborates i.a. with an American guitarist of Columbian origin Iván Gutiérrez on albums *Skleněná vrba* and *Zelené album*. An attractive fusion of Renaissance lute music, folk and jazz with adaptations of traditional music from England, Ireland, Moravia and Bohemia could be found on Michal Hromek's CD (*Consort Music*). Indies records also offers original songwriter and guitarist Dagmar Andrtová (2 CD *Mojí milí* and *Voliéra* with Radim Hladík) and album-sampler *Čarohraní*, with subtitle *Z kořenů moravského folkloru* (2003) featuring 13 current bands drawn from Moravian folklore, composing their own songs or interpreting folk songs in their own arrangement. Next to experienced names Hradišťan, Iva Bittová, Teagrass, Tomáš Kočko we can also hear beginners Maraca, Docuku, and Benedikta²⁸).

²⁶ Plocek, Jiří: *Czech and Slovak Republics: East Meets West*. In: *The Rough Guide To World Music*, Volume I., p. 49–57. United Kingdom: Rough Guide, 1999 (2nd edition).

²⁷ Iva Bittová is an exceptional personality of the whole Czech music scene, thanks to her talent, width of music scope and her performing originality. This author, singer and violinist always express very independently and uses rich variety of inspirations (taken from classical music, minimalism, jazz, rock, Moravian and Gypsy folk music etc.). Thanks to her deep roots to domestic traditions and transforming them into present music styles she could be considered as an experimental world music figure. However, her works have so synthetic character that they put out any sorting. As for her other albums, we recommend: *Svatby, Pustit musíš, Ples upírů, Divná slečinka, Polykačka nožů*.

²⁸ Of all the above mentioned groups mainly Benedikta is worth to be detailed. It is formed by sisters Váňovy (Michaela – violinist, Petra – singer), Jan Kresta – guitar, Jarda Janek – basguitar and

Venkov – Domestic tradition in folk rock arrangements

Top Czech world music names Petr Ulrych, Vlasta Redl and Čechomor band record for Venkov, which recently has become a part of Universal Music. The former named author published here the CD's *Malé zrnko pisku* (1999) and *Koločava* (2002) with a grand synthesis of Eastern Slavonic folk elements, klezmer and folk rock; Redl presented a solo CD *Na výletě* (1990) and with AG Flek *Dohrála hudba* (1999) that was full of modern folk-songs influenced by Eastern Moravian traditional music. The co-operation Českomoravská hudební společnost (Čechomor) – Venkov brought albums *Mezi horami*, *Čechomor*, *Proměny*, *Tour* and others which all demonstrate a high level of folk-rock-pop fusion.

Summary

World music as a typical product of a multicultural society does not have a strong position in the Czech Republic, is a result of complicated and long (mainly politically influenced) process. Ethnic fusions seem to be in their infantile stage there – performances, festivals etc. as well as their appearance in the press are more casual than systematic. It is more about enthusiasm of a few fans than about a business based on strategic plans.

The process of infiltration of both local and exotic ethnic elements into Czech popular music has been slow and quite complicated on account of specific pressure from the socialistic governments. Besides the “official” folk music scene (heavily influenced by state surveillance) and again the “official” pop music scene (rejecting “western, non-socialistic” music), there was at least some sporadic contacts with Latin American, Indian, Caribbean, African, Gypsy music as well as a few interesting projects mainly inspired by Moravian folk music.

The infiltration of ethnic elements into the Czech scene is not just a result of specific politic conditions. Admittedly, not until recent decade has Czech society been familiarizing itself with a rich multicultural life, a life that has been existing for more than 20 years in Western Europe. The situation after 1989 is considered as a fundamental and positive reversal of the history of intercultural communication in the Czech Republic. Opening the Czech borders either in economical or cultural meanings, caused crumbling of actual barriers, liberalization of both the market and thinking of people as well. At this moment, the situation in Bohemia and Moravia is much better with a huge influx of foreign ethnic tradition and at the same time a (re)discovering of domestic traditions (specifically, a complicated relationship to folk heritage that has its roots in the movement of so-called folklorism). A deep-rooted tradition to get to know and appreciate others from one's

Patrik Benek – percussion and it recorded CD *Sejdeme se v Dolly*. Benedicta very creatively features the folksongs from Eastern Europe. Ukraine, Polish, Russian and Moravian songs have in their arrangement exact rock sound, sometimes the elements of jazz and blues appear. It also co-operates on some theatre projects in Opava and Ostrava.

perspective has been largely attacked as intercultural communication slowly infiltrates the whole society.

Presently, the quite conservative popular music scene offers world music projects, but only on the periphery. Few performers of folk based fusions remain on the edge of mass audience interest or business, and that could be said about top figures as well. Only a few of recordings have international distribution and only a few of musicians perform abroad. Among these exceptions are Hradišťan, Vlasta Redl, Ad libitum Moravia (Viklický, Pavlica, Lapčíková) and Čechomor, who several times took part in the world music festival in Germany, Rudolstadt. Viklický together with Lapčíková and Pavlica performed in Japan, Mexico and the USA. Teagrass and Věra Bílá and Ida Kellarová co-operate with foreign producers and they are regular guests of international meetings. Currently, Iva Bittová is the most successful “exported” figure of not only the Czech world music scene, but also, at the same time, of ethno music and the so-called alternative scene.

VON DER VOLKSMUSIK ZU DER WORLD-MUSIC: DIE TSCHECHISCHE SZENE

Zusammenfassung

Die Infiltration von ethnischen Elementen in die tschechische Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts lief nur langsam und ziemlich kompliziert durch. Im Prinzip bildeten sich zwei Linien heraus – die offizielle (durch den Staat unterstützte, etwa frigid) und die alternative (anspruchlose, aber manchmal lebensfähige). Aufmerksamkeit zogen v. a. karibische, indische, afrikanische und Roma-Elemente. Die Beziehung der Schöpfer von der tschechischen Unterhaltungsmusik zu lokalen Traditionen beeinflusste sehr (negativ) die sog. Folklorismus-Bewegung. Die gesamte Geschlossenheit und Isolation der tschechischen Gesellschaft (als ein Teil des sozialistischen Lagers) störten erst dank dem politischen Umsturz im Jahre 1989 demokratische Prozesse. Die Grenzenöffnung bedeutete eine grosse Verbreitung von interkulturellen kommunikativen Möglichkeiten. Die heutige bescheidene Szene der tschechischen World-Musik repräsentieren Namen wie Iva Bittová, Zuzana Lapčíková, Věra Bílá, Ida Kellarová, Vlasta Redl, Čechomor, Hradišťan und andere.

OD FOLKLORU K WORLD MUSIC: ČESKÁ SCÉNA

Shrnutí

Infiltrace etnických prvků do české populární hudby 20. století probíhalo pozvolna a značně komplikovaně. V zásadě se vytvořily dvě linie – oficiální (státem podporovaná, poněkud frigidní) a alternativní (skromná, avšak mnohdy životaschopnější). Pozornost přitahovaly zejména karibské, indické, africké a romské prvky. Vztah tvůrců populární hudby k lokálním tradicím významně (negativně) poznamenalo tzv. hnutí folklorismu. Celková uzavřenost a izolovanost české společnosti (coby součást socialistického tábora) narušily teprve demokratické procesy nastolené politickým převratem v roce 1989. Otevření hranic znamenalo značné rozšíření možností interkulturní komunikace. Dnešní skromnou scénu české world music reprezentují jména jako Iva Bittová, Zuzana Lapčiková, Věra Bílá, Ida Kellarová, Vlasta Redl, Teagrass, Čechomor, Hradišťan a jiní.

**SØREN KIERKEGAARD A SMYSLOVÁ/SMYSLNÁ
BEZPROSTŘEDNOST HUDBY
ANEB DON GIOVANNI WOLFGANGA AMADEA MOZARTA**

Jiří Kopecký

Oblast hudební estetiky může být otevřena různými způsoby, zdola i shora, při ujasňování tvůrčích postupů atd. Někdy platí jednoduchá rovnice, kdy se hudební estetika vyloupne se střetnutí filozofie a hudby (nutno přiznat, že jednoduchost právě vyřčené teze je spíše nepříjemnou vágností, hudební estetika se ani v tomto pojetí nestává ostře vymezeným průsečíkem, ale nevyzpytatelnou sadou různých průniků). Myslím na „hudební“ filozofy Georga Wilhelma Friedricha Hegela, Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzsche a v neposlední řadě Sorena Kierkegaarda, který svými východisky, svými jazykovými prostředky, svou dobou připomíná práce Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna.

Sorena Aabyeho Kierkegaarda (1813–1855) objevil pro mezinárodní vědecký svět Karl Jaspers v roce 1919, ale pro estetiku, resp. pro hudební estetiku, tím nezačala žádná pozoruhodná kierkegaardovská diskuze. Jakoby se ve vzduchu vznášel strach z Kierkegaardových slov; dánský filozof si byl totiž vědom hodnoty svého díla a zároveň roztrpčeně nesl vědomí, že se jeho myšlenkami budou zabývat docenti a profesori. Karl Jaspers došel k poznání, že S. Kierkegaard nestojí v pozici zakladatelské osobnosti, ale spíše bohatého inspirátora.¹ A vystavit se inspirativnímu proudu by nemělo být provázeno tuhnoucím ostychem, nýbrž musí být především vzrušujícím pokusem i za cenu riskování nepochopení. U nás psal o Kierkegaardových úvahách ve vztahu k hudbě Petr Osolsobě, jenž také našel možnost srovnání S. Kierkegaarda s Richardem Wagnerem. Vrátime-li se zpět a opomineme-li Franze Kafku, který se údajně učil dánsky právě kvůli tomu, aby mohl číst Kierkegaardovy spisy v originále, seznámil českou veřejnost s Kierkegaardovým životem a dílem dánský literární historik Georg Brandes, resp. Anežka Schulzová díky překladům studií svého oblíbeného autora.² Rozšíření Kierkegaardových názorů pomohla módní vlna

¹ Viz Hejdánek 1994: 189.

² Brandesova kniha vznikala v letech 1876–1877, v předmluvě z roku 1902 nazval ateista Brandes S. Kierkegaarda Tychem de Brahe dánské filozofie a vyjádřil naději, že publikace o významném

zájmu o severské kultury na konci 19 století, svoji roli mohla sehrát i zvýšená frekvence uvádění děl jubilujícího Wolfganga Amadea Mozarta (1891, 1896) v konfrontaci s aktuální powagnerovskou produkcí nebo např. Brandesovy paralely S. Kierkegaard – Friedrich Nietzsche.³ Zajímavé analogie k literatuře pro intelektuály či k dobově aktuálním tématům najdeme i ve sféře hudební tvorby (viz např. 100. výročí Velké francouzské revoluce a vyzdvižení Mozarta jako hlavní hudební autority v opeře Jakobín Antonína Dvořáka nebo postava Dona Juana s Mozartovými citáty v opeře Hedy Zdeňka Fibicha).

Metoda

Ptát se po metodě, znamená ptát se po mezích, ve kterých se S. Kierkegaard pohyboval, ptát se po případných výsledcích, které lze očekávat, znamená uvědomit si nástrahy autorovy případné sugesce a jeho omylů i výhod, jež mohly S. Kierkegaard dovést k překvapivým závěrům. Bude pak snadnější oddělit dobové nástroje od individuálních aplikací, běžné postupy od originálních přístupů. Bude jasnější, čím zůstal Kierkegaard dítětem své doby, čím své době unikl a otevřel nové pohledy; co řekl k problematice 19. století a co mohlo (a může) být využito ve 20. století, které ještě neskončilo, eventuálně co nás živě propojuje bez ohledu na důležité události, jimiž se uzavřelo dlouhé 19. století.

Søren Kierkegaard se hlouběji zabýval Sokratovým odkazem. Poznal, jak se pomocí chytře kladených otázek dostává protihrač na opačnou stranu. Vyhovovala mu břitkost ironie.⁴ Komu je blízké aforistické vyjadřování, může stočit skutečnost do karikatury. Jeho čtenář pak musí – s nadhledem adekvátním Kierkegaardově situaci (!), čtením mezi řádky – přes masku odhalit tvář. Hrozí nebezpečí, že vtip bude špatně pochopen, že podstatná myšlenka unikne v podobě zdánlivě letmé zmínky. Antika dodávala pro S. Kierkegaard srovnávací materiál, kterým konfrontoval křesťanství. A protože Kierkegaard usiloval o víru bez upjatosti, bigotnosti a povrchnosti, jsou jeho výpady značně kritické až provokující (úspěch některých jeho prací byl dán právě tímto stylem). Pokud řecko-římská mytologie tradičně dává možnost pornografické interpretace, Kierkegaard naopak připomněl: „Eros was the god of love, but was not himself in love.“⁵ Herkulovi i Jupiterovi přiznal značnou potenci, ale ve srovnání s Donem Juanem nedosáhli kvality „(to be) seducer (...to) be regarded as absolutely victorious“, protože jejich láska je „psychical, not sensuous“.⁶ Vysvětlení může i dnes působit jako šokující paradox: „(...)

kritikovi křesťanství bude pochopena „v zemi, jež zrodila Jana Husa“ (Brandes 1904: 7). S. Kierkegaard byl známou postavou kodaňského života a v rámci stále intenzivněji propojované Evropy 19. století, která hledala nové impulsy (viz atmosféru europamúde koncem 1. poloviny století), mohl jeho věhlas pronikat i dřív, než naznačují uvedená data.

³ Viz Brandes 1894.

⁴ Viz jeho disertaci *O pojmu ironie se stálým zřetelem k Sokratovi* (1841).

⁵ Kierkegaard 1971: 61.

⁶ Tamtéž: 92–93.

my proposition may be better understood if we consider that in positing one thing, we also indirectly posit the other which we exclude. (...) As principle, as power, as a self-contained system, sensuousness is first posited in Christianity; and in that sense it is true that Christianity brought sensuousness into the world. Rightly to understand this proposition, that Christianity has brought sensuousness into the world, one must apprehend it as identical with the contrary proposition, that it is Christianity which has driven sensuousness out, has excluded it from the world."⁷ Je patrné, že S. Kierkegaard využil Hegelovy dialektické metody tak, že se střelil do kázajících hegelianů. Ironie je účinná zbraň! Německý idealismus nemohl Kierkegaard přejít bez ostrých výhrad. Na základě své zkušenosti nemohl přijmout proklamovanou totožnost vnějšího s vnitřním, neopustil skutečnost ve prospěch Hegelovy abstrakce, a to díky Schellingově pozdní, tzv. pozitivní filozofii, která Kierkegarda na pojem skutečnosti upozornila, přestože se obdivný názor na Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga během studijního pobytu v Berlíně 1841–1842 proměnil a vygradoval často připomínaným výrokem: „Schelling nesnesitelně žvástá.“⁸ I když i Kierkegarda hnál hegelianismus k mimořádnému vzletu, odolával Hegelově myšlence objektivitu a rozpracovával otázky lidské existence, subjektivity, psychologie.⁹ Hegelovské filozofii, resp. estetice, vyčítal, že zdůraznila význam formy, ačkoliv Hegel nepodceňoval obsah či ideu, tím vnikla do běžných úvah biedermeierovská titěrnost: „Every neat little bit of perfect artistry is, according to this aesthetic verdict, a classical work, assured of absolute immortality; indeed, in this hocus-pocus, such little trifles were admitted most of all.“¹⁰ Odtud vyplynula potřeba definovat klasické dílo: „Only when the idea reposes with transparent clearness in a definite form, can it be called a classical work; but then it will also be able to withstand the attacks of time. This unity, this mutual intensity within itself, is property of every classical work, and hence it is readily evident that every attempt at a classification of the different classic works, which has for its basis a separation of form and content, or idea and form, is *oe ipso* doomed to failure.“¹¹ Struč-

⁷ Tamtéž: 59. V kontextu úvah o hudbě a erotické (smyslné) bezprostřednosti může následující citace evokovat pro některé věřící neméně nepřijemné sepětí křesťanské spirituality a rituály s nezanedbatelnou dávkou sexuálních praktik a mystiky, což koneckonců bylo aktuálním tématem tzv. spekulativní teologie, jež mohla vzdáleně navázat na citově (až eroticky) vypjatý pietismus: „(...) if the immediate, spiritually qualified, is such that it falls outside the realm of the spirit then music here has its absolute subject. (...) it is essential that it be expressed in music, in cannot be expressed otherwise than in music, it cannot be expressed in language, since it is spiritually determined so that it falls outside of the spiritual and, consequently, outside of language. But the immediacy which is thus excluded by the spirit is sensuous immediacy. This belongs to Christianity. In music it has its absolute medium, and from this circumstance it is also possible to explain the fact that music did not really become developed in the ancient world but belongs to the Christian era. Music is, then, the medium for that species of the immediate which, spiritually determined, in determined as lying outside of the spirit.“ (Kierkegaard 1971: 69.)

⁸ Viz Hejdánek 1994: 186.

⁹ Viz Mikulová-Thulstrupová 1993: 241–242.

¹⁰ Kierkegaard 1971: 51, dále viz 48.

¹¹ tamtéž: 52.

něji řečeno, klasické dílo spočívá „in the absolute relationship between idea, form, subject and medium“.¹² Dílčí hegelovskou inspirací – narážkou na výrok, že hudba jako umění je kadencované citoslovce¹³ – může být Kierkegaardův pohyb „through the language in the opposite direction“, který se zastavil u „interjections which are again musical, just as the child’s first babbling syllables are musical“. Kierkegaard uzavřel tím, že hudba je „před“ i „za“ jazykem: „(...) music everywhere limits language.“¹⁴ Struktura eseje *The Immediate Stages of the Erotic or the Musical Erotic*, kterým se především budu zabývat, nezakrytě vychází z myšlení v triádách. Nepřekvapí, že Kierkegaard našel tři stupně, z nichž třetí reprezentované Donem Juanem je „the immediate synthesis of the two preceding stages“.¹⁵ Přestože se dialektická metoda projevila v detailech i „en grande forme“ a navíc se Kierkegaard vystavil nástrahám indukce,¹⁶ jež přestává dobře fungovat při vytvoření jakéhokoliv cizorodého jevu, popperovské černé labutě, na mnoha místech prozrazuje účinné procedury, které zajišťují flexibilitu, průběžné korekce závěrů, nenásilné ohledávání problému. Teze, antiteze a synteze jsou chápány jako metamorfóza,¹⁷ téma je nasvěcováno z různých úhlů, např.: „(...) what I wish to do is, in part, to illuminate the idea from as many sides as possible and its relation to language, thereby always circumscribing more and more closely the region where music has its home.“¹⁸ Nebo: „From another point of view I may throw some additional light upon this by analyzing the inner structure of the play.“¹⁹ Søren Kierkegaard cenil význam extrémů, aby vyhmátl celou šíři problematiky (řečeno fenomenologickou terminologií, hledal eidetický invariant): „I choose next the most epis and the most lyric moments in the production, in order to show how the perfection of the opera is preserved even to its utmost limits, how the musical-dramatic is maintained, how it is Don Juan who musically sustains the opera.“²⁰

Kierkegaard dokázal – nebo se alespoň nutil – zachovat chladnou hlavu a z jedné takové rozvahy o metodě přišel k pojmu rotace, jenž je srovnatelný s citlivými požadavky již zmíněné fenomenologie. Není nepředstavitelné, že si Kierkegaard ledacos uvědomo-

¹² tamtéž: 70.

¹³ Viz Hegel 1966: 179.

¹⁴ Kierkegaard 1971: 68. G. Brandes upozornil na to, že S. Kierkegaard cizeloval i zvukovou stránku svých literárních projevů: „Obrací se – opakem k mladšímu evropskému slohu prosaickému – více k uchu než k oku, snaží se dosíci jakéhosi recitovaného rytmu jenž lahodí sluchu. Kierkegaard nevytesává z řeči sochu, přeměňuje ji na nekonečné panorama, jež rozvíjí se za hudebního doprovodu skoro příliš rychle pře naším zrakem.“ (Brandes 1904: 146–147.)

¹⁵ Kierkegaard 1971: 83. Kierkegaard pravděpodobně neznal Mozartovu operu *Così fan tutte*. Jak by asi zařadil tento námět do svých úvah, aby zachoval vyspekulovanou třífázovost?

¹⁶ Z Mozartových prací vytvořil jakéhosi „mytologického Mozarta“, viz např. tamtéž: 77.

¹⁷ Viz tamtéž: 73. Později užil slovo metamorfóza k popisu měnicího se vztahu herce k roli (viz Osolobě 1991: 73).

¹⁸ Tamtéž: 84.

¹⁹ Tamtéž: 96.

²⁰ Tamtéž: 125.

val ve styku s divadlem, když promýšlel podmínky úspěšného – klasického – opakování artefaktu: „The more concrete and consequently the richer the idea, and similiary the medium, the greater the probability for a repetition.“²¹ Nebo když se později zamýšlel nad výkony slavné herečky Johany Luisy Heibergové, triumfující dvakrát ve stejné roli. Julii v dramatu Williama Shakespeara hrála v necelých šestnácti letech (1828) a poté v letech 1847–1852.²² Kierkegaardova rotace „depends on change in its boundless infinity. (...) My method does not consist in change of field, but resembles the true rotation method in changing the crop and the mode of cultivation. Here we have at once the principle of limitation, the only saving principle in the world. The more you limit yourself, the more fertile you become in invention“.²³ Kierkegaard tedy netěkal z tématu na téma, ale úmyslně si nasazuje zábrany a na jednom problému zkoušel, co vydrží.²⁴ Pokud bych dotáhl Kierkegaardův příměr s polem, šlo by o kladení otázky, co se stane, když např. zasadím duby na jeden rok nebo když budu hnojit chlebem. Jde o vyzkoušení pole v jeho nejzazších možnostech; nechat pole vyjevit to, co z něho dělá pole. Trefně napsal Ladislav Hejdánek v doslovu k jedné z nejproslulejších částí *Bud' - anebo*, ke *Svědcově deníku*, že „je svědцем každý, kdo druhé lidi okrádá o budoucnost (anebo o minulost); Kierkegaardy pak potřebujeme k tomu, aby se svědcové octli v plném světle a ukázali se jako svědcové. Přitom ovšem musíme dbát, abychom sami nebyli svedeni“.²⁵ S. Kierkegaard se stylizoval jako svědce, Don Juan mu byl prototypem svědce (obdivuhodnou, přesto „etického“ stupně nedosahující „estetickou“ existencí). Musíme si být vědomi toho, že i Kierkegaard mohl podlehnout sugesci jednoho aspektu, že ukázal svědčovství svědce, hudebnost hudby nedokonale. Možná, že se nechal svést hudbou, která dokáže vytrhnout z pout minulosti i budoucnosti, nastolit svůj vlastní čas a strhnout svým „ted“ a nedoceníl hudbu jako reflexní plochu, jako impuls k nejrůznějším úvahám atd. I v případě Kierkegaardova omylu bude zajímavé následovat další úvahy vítězího poustevníka Victora Eremity.²⁶

Kierkegaard se uměl projevit jako romantik a nechával se proniknout extází,²⁷ před „stržeností“ 19. století však musíme být na pozoru. Dobrý pozor si dával sám autor, neboť

²¹ Tamtéž: 53.

²² Viz Kierkegaard 1991.

²³ Kierkegaard 1971: 287–288.

²⁴ Takový postup hrozí i odvrácenou stranou, neschopností najít aspoň dočasné řešení, vyčerpávající obsesi, paranoiou. Také úvodní Diapsalmata spisu *Bud' - anebo* znamenají vyslovování téhož znovu a znovu, jakýsi refrén.

²⁵ Hejdánek 1994: 190.

²⁶ Dílo *Bud' - anebo* bylo vydáno pod tímto pseudonymem.

²⁷ Uvádím několik vypjatých výlevů: „From the moment that Mozart's music first filled my soul with wonder, and I bowed before it in humble admiration, I have found a dear and grateful occupation in reflecting on how that happy Greek view of the world which calls the world a cosmos, because it manifests itself as a harmonious whole, a transparent and tasteful adornment for the Spirit which works in and through it - how this happy view finds application in a higher realm, in the world of ideas, (...) I am still too much of a child, or rather I am like a young girl in love with Mozart, and I must have him in first place, cost what it may. (...) I shall beg Mozart to forgive me, because his

se nebál být upřímný – k sobě ani ke svému okolí.²⁸ Nestyděl se za svoji zkušenost, za zkušenost nutně omezenou ve své jedinečnosti, ve které prozrazuje dobově neojedinělý posluchačský návyk i výbornou znalost Mozartovy hudby: „I have sat close up, I have sat farther a farther back, I have tried a corner in the theater where I could completely lose myself in the music.“²⁹ Kierkegaard nezamlčel, že není odborníkem v hudbě,³⁰ nezamlčel také, že si dává nárok na něco absolutního, esenciálního: „In the erotic-sensuous genius, music has its absolute object.“³¹ „The genius of sensuousness is hence the absolute subject of music.“³² Obojí přiznání má své výhody i nevýhody, je třeba s nimi počítat; v každém případě byly nedostatky eliminovány pochybujícím a citlivým přístupem popsatelem Kierkegaardovým vlastním spojením *Bázeň a chvění* (viz např. „rotováním“ Abrahámová příběhu v úvodních *Náladách* tohoto spisu).

Poslední zmínku věnuji stručnému a elegantnímu řešení situací, kdy S. Kierkegaard cítil, že je sice v tématu, ale dostává se do zbytečnosti. Zvyk nás nutí vyčerpat zadaný úkol, přitom se právě v hudbě (a nejen zde) často stává, že se setkáváme s typovými řešeními, ne-li s nudou. V takových případech Kierkegaard zcela případně končí debatu s tím, že se nachází „under the category of the interesting“.³³ Kierkegaard se také oprávněně obrací k těm, kteří chtějí poslouchat: „It is written only for lovers.“³⁴ „Any reader who finds the game tiresome is, of course, naturally not of my kind.“³⁵

music did not inspire me to great deeds, but turned me into a fool, who lost through him the little reason I had, and spent most of my time in quiet sadness humming what I do not understand, haunting like a specter day and night what I am not permitted to enter. Immortal Mozart! (...) I say: Hear Don Juan, that is to say, if you cannot get a conception of him by hearing him, then you never will. (...) hear the exultation of lust, hear the festive happiness of enjoyment; hear the wild flight, he is transported beyond himself, ever swifter, ever more impetuously; hear the unbridled demands of passion, hear the sighing of love, hear the whisper of temptation, hear the whirlpool of the seduction, hear the stillness of the moment – hear, hear, hear Mozart's *Don Juan!*” (Kierkegaard 1971: 45–47, 102.)

²⁸ Existenciála rozevřená v nutnosti aut – aut (buď – anebo) je sice naplněna neuspokojením, ale nelze bez ní směřovat k životu: „My honest opinion and friendly advice is this: Do it or do not do it – you will regret both. But the person who mocks others mocks himself, and it is not meaningless but is rather a profound mockery of yourself, a tragic proof of how flabby your soul is, that your view of life is concentrated in one single sentence: ‚I say simply Either/Or‘. (...) But the person who can scarcely open himself cannot love, and the person who cannot love is the unhappiest of all.“ (Kierkegaard 1987: 159–160.)

²⁹ Kierkegaard 1971: 119.

³⁰ Tamtéž: 64.

³¹ Tamtéž: 127.

³² Tamtéž: 63, 70.

³³ Tamtéž: 106, 108.

³⁴ Tamtéž: 56.

³⁵ Tamtéž: 57.

Romantizmus

Na rozdiel od pôvabných a zábavných krásnych umění 17. a 18. storočia sa 19. storočie orientovalo na odkrývajúce charakteristických, temných, fantastických poloh. Byli pocitované obrovské možnosti hudby, vďaka na začiatku 20. storočia shrnul Ferruccio Busoni dosavadný vývoj tvrzením, že „Tonkunst“ je „das Kind, das zwar gehen gelernt hat, aber noch geführt werden muss. Es ist eine jungfräuliche Kunst, die noch nichts erlebt und gelitten hat“.³⁶ Søren Kierkegaard rozpracoval jedno z „žhavých“ tém, smyslovost/smyslnost pritom nechal z rôznych dôvodů ve spojení s démoničnosťou: „(...) as being a medium for that which Christianity excludes from itself (...) music is the daemonic. (...) it is noticeable enough that in legends, hence in the popular consciousness which finds its expression in legends, the musical is again the daemonic. (Don Juan) is the expression for the daemonic determined as the sensuous.“³⁷ Nový romantický smer se neobešiel bez sily slova a sama hudba se ocitla v intencích jazyka a řeči. Hledala (a stále se hledá) uspokojivá odpověď na otázku „Jak hudba komunikuje, co sděluje?“ Kierkegaard zůstal v pojetí hudby jako řeči nevyslovitelného opatrný: „Languages becomes the perfect medium just at the moment when everything sensuous in it is negated. So it is also with music: that, which really should be heard, constantly emancipates itself from the sensuous. That music as a medium stands lower than language has already been pointed out, and it was, therefore, on this account that I said that only a certain sense is music a language.“³⁸ Uvědomoval si, že slovo nestačí na plné vystižení, že se hudba slovu vzpírá: „Reflection destroys the immediate, and hence it is impossible to express the musical in language; but this apparent poverty of language is precisely its wealth.“³⁹ Takový rozpor však nechápal jako handicapující překážka, ale jako specifickou danost; Moliérův Don Juan (drama, text, slovo) může reflektovat, může kázat (etika), u Mozarta (opera, hudba) je nastolena průběhovitost života – „aesthetic lightness, metaphysical truth“.⁴⁰ Jazyk zůstal pro Kierkegaarda dokonalejším prostředkem komunikace, ale jako umění postavil hudbu výš.⁴¹ Je známo, že Kierkegaard četl Arthura Schopenhauera a nepřekvapí tedy, že nalezneme pasáže o všemocné, animální síle, o „the energy of sensuous desire“,⁴² kterou je Don Juan ovládnut, resp. ovládá ji. Kierkegaard uměl mluvit o úzkosti a hrůze, přesto se nepřiblížil k Schopenhauerově pesimisticky pojaté vysilující vůli, ale nahmatával život, „the exuberant joy of life“.⁴³ Fakt, že se Kierkegaard zabýval Mozartovými operami, znamená, že se zapsal do mozartovského bádání, ale to, že se zařadil do bohaté tradice

³⁶ Busoni 1916: 7.

³⁷ Kierkegaard 1971: 63, 72, 89.

³⁸ Tamtéž: 66.

³⁹ Tamtéž: 68-69.

⁴⁰ Tamtéž: 111.

⁴¹ Viz tamtéž: 67-68.

⁴² Tamtéž: 98.

⁴³ Tamtéž: 100.

19. století, pěstující literaturu o hudbě, včetně manifestů, kritických výpadů atd. Romantici čerpali z odkazu vídeňských mistrů. E. T. A. Hoffmann považoval W. A. Mozarta za romantika,⁴⁴ S. Kierkegaard zase Mozarta vysunul do pozice ideálního klasika a zároveň se vyjádřil k typickému problému své doby. Jestliže Hegelova zkušenost zůstala uzavřena do mozartovsko-rossiniovského hudebního osvětí, Kierkegaardovy úvahy si – obrazně řečeno – podávají ruce s názory F. Nietzsche. I jemu učarovala hudební smyslnost/smyslovost (R. Wagner, Carmen George Bizeta). Zatímco např. R. Wagner byl sám sobě ideologem, za Mozarta mluvili jiní a pochopitelně se stali spíše mluvčími svých a nikoli Mozartových myšlenek (srov. u nás s obdobným příkladem B. Smetana – O. Hostinský). To je i případ S. Kierkegaarda, který se „for Mozart’s glorification“ nebal tvrdit, že „it is not probable that Mozart will ever have a rival“ nebo „all the essential potency of music is poured out in the music of Mozart“.⁴⁵ Budoucnost i v budoucnu odkrytá minulost by Kierkegaarda jistě překvapila takovými díly jako Korunovace Poppey Claudia Monteverdiho, Tristan a Isolda R. Wagnera, Salome Richarda Strausse, u nás Hedy Z. Fibicha nebo „subjektivními“ symfonickými plochami Petra Iljiče Čajkovského.

Hudba Kierkegaarda stimulovala, mnoho romantiků tvořilo přímo v lóži a „utápěla“ se v hudebním proudu na způsob automatického psaní či arteterapie. Potřeba komtemplace při hudbě nemohla být ani uspokojována jinak než na veřejnosti – v divadle, v koncertním sále, eventuelně v prostředí komornějšího salonu (sám s hudbou /např. se zvukem symfonického orchestru/ mohl být posluchač až po uvedení reprodukční techniky a rádia). O to snadněji bujely patologické stavy, mezi nimiž drží čestné místo hysterická wagneriánka. Kierkegaard evidentně věděl, jak mocně na něho hudba působí, a dokázal zůstat v onom specifickém stavu „mimo“ v rámci zachování integrované a zdravé osobnosti.⁴⁶ 19. století hledalo konečné slovo, něco definitivního (věčné, absolutní, ale také elementární až brutální; modrý květ, věčné ženství atd.) a současně toto hledání kombinovalo s okamžitými zážitky „here at this moment“.⁴⁷ Ani v tomto směru nezůstal Kierkegaard své době nic dlužen.⁴⁸

⁴⁴ Viz Hoffmann 1976: XXII. Hoffmannův obdiv Mozartovy opery se projevil skrze fantasmagorické setkání autora a Donnou Annou, které je naplněno exaltovanou náladou, strachem z démonického i nořením se do kouzelného světa romantiky, je poznamenáno konfliktem lidské přirozenosti a temných sil (viz tamtéž: 16–29).

⁴⁵ Tamtéž: 47, 55, 72.

⁴⁶ Z předpokladu, že „music can effectively banish thoughts, even evil thoughts, just as we say about David that his playing exorcised Saul’s evil spirit“, Kierkegaard nevyvodil závěr o pozitivních účincích hudby, ale naopak varoval: „We have used music to heal mental aberrations; we have also certain sense achieved our purpose, and yet it is an illusion. That is, when madness has a mental cause, it is always the result of the induration of one or another part of the brain. This induration must be overcome, but in order to overcome it, one must quite employ music, one uses entirely the wrong method, and makes the patient even more unbalanced, even if he seems to be better.“ (Kierkegaard 1971: 81.)

⁴⁷ Tamtéž: 29.

⁴⁸ I podléhání momentálním náladám přineslo v díle S. Kierkegaarda své plody, viz proslulý aforismus: „Nechce se mi absolutně ničeho. Nechce se mi jezdit, jest to pohyb příliš silný; nechce se mi chodit, jest to příliš namáhavé; nechce se mi položit, neboť buď musil bych zůstat ležet, a to se mi

Søren Kierkegaard se projevil jako romantik i v tom, jak promítl své prožívání do tvorby. V roce 1837 se seznámil s přesně o deset let mladší Reginou Olsenovou. Zasnoubili se, ale Søren brzy zasnoubení zrušil. Jeho především rané dílo může být čteno jako dialog s Reginou, jako vnitřní dialog s ní: *Dvě, Tři a Čtyři vzdělanecké řeči* vyšly pod Kierkegaardovým jménem, únorové *Bud' - anebo* „vydal“ Victor Eremita, podzimní *Bázeň a chvění* „podepsal“ Johann de Silentio, Constantin Constantin „se stal autorem“ *Opakování*, pokusu z oblasti experimentální psychologie. V mimořádně plodném roce 1843 vystřídal Kierkegaard několik „ulit“, pokusil se uchopit svoji situaci různými způsoby. V poslední kapitole první části *Bud' - anebo* vystupoval jako svědce, neúspěšně (jak si přiznal do deníku) přesvědčoval Reginu o tom, že je podvodníkem. Z prvotní snahy Reginu – dosti nešetrně – dovychovat, vtisknout jí ideální vlastnosti dívky (tichost, pokoru, schopnost odříkání atd.) zůstala otevřená rána a faustovské stigma vyslovené Goethem i Thomasem Mannem: „(...) to je prokletí, které na mně leží, že nesmím připustit, aby se ke mně nějaký člověk hluboce a vnitřně připoutal.“⁴⁹ Poselství spisu *Bázeň a chvění* je hlubší, Kierkegaard zvažoval dvojedinou úlohu obětujícího (Abrahama) i oběti (Izáka): „(...) sděluje Regině, že ji obětoval z vyššího příkazu, tak jako Abrahám obětoval Izáka. Regina se má dovědět vše: vždyť i on sám je obětí, obětí svého otce a zároveň obětí svých depresí, melancholie.“⁵⁰

Don Juan

Druhý oddíl z první části *Bud' - anebo* (tedy z onoho „Bud'“) inspiroval Mozartův Don Giovanni, neodolatelná postava a její opojné ztvárnění. Dona Juan či Mozartova opera však prošly i jinými Kierkegaardovými úvahami. Tyto zmínky vhodně doplňují hlavní stať a dokládají míru zaujetí Mozartovou hudbou. Definice hudby nebo s hudbou spojených fenoménů (např. hudební dílo) dráždila a dráždí řadu badatelů. Zkouší se

nechce, neb musil bych povstat opět, a to se mi nechce též. Suma Sumarum: nechce se mi absolutně ničeho.“ (Brandes 1904: 117; srov. Kierkegaard 1971: 19–20.)

⁴⁹ Citováno podle Hejdánek 1994: 189. Kierkegaardovo trauma může dokreslit několik ukázek, Svůdcův deník dosahuje kvality Ovidiových rad O lásce a milování, ale je ďábelsky zahrocen: „Je opravdu krásná, dalo by se z ní něco udělat. – Jen co se dostanu k ní do pokojíčku, pak už si ty ohlášky přečtu sám. Vždycky jsem se snažil rozvinout onu krásnou řeckou moudrost ἀὐράκεια, být sám sobě vším, a zvláště pak udělat faráře přebytečným (...). Když totiž vidím, že jsem ve svém boji zvítězil, ale že jsem přitom pokazil její duši a udělal z ní něco, co jsem neměl v úmyslu – pak bych se jí vzdal. (...) Mám na mysli shromáždění materiálu pod názvem: Příspěvek k teorii polibku, věnovaný všem něžně milujícím. Ostatně je zajímavé, že o tomto fenoménu dosud žádná práce neexistuje.“ (Kierkegaard 1994: 140–141.) O manželství napsal: „Friendship is dangerous, marriage still more so; for woman is and ever will be the ruin of a man, as soon as he contracts a permanent relation with her.“ (Kierkegaard 1971: 293.)

⁵⁰ Mikulová-Thulstrupová 1993: 243. Kierkegaardův otec jako dvanáctiletý hoch proklel Boha a celý život se s tímto břemenem nevyrovnal. Vyzpovídal se svému nejmladšímu sedmému dítěti Sørenovi a způsobil tak v jeho životě „zemětřesení“.

aplikace nových podnětů, sémiotika např. rozpracovala zda, jak a za jakých okolností struktura a kinetičnost v hudebních projevech reprezentuje strukturu a kinetičnost vně hudební – vnější a vnitřní – reality. Je symptomatické, že se k zachycení proměnlivosti hudby využívají přírodní disciplíny a jejich modely (např. fuzzy teorie, teorie chaosu).⁵¹ Nebylo (a dosud není) jednoduché prosadit vědomí obtížně zachytitelné živoucí neopakovatelnosti. Kierkegaardovy názory dosahují obecné platnosti, neboť zdůraznil jeden z nejcharakterističtějších stránek hudby – bezprostřednost. Kierkegaard vypustil ryze funkční hudbu (např. hudbu ke stolování), hudbu jako subjektivní projekční plochu nebo jako intelektuální hru s poměry atd. Hudba je zosobněna Donem Juanem, svádí, nastoluje své podmínky, je samostatnou silou, zmocňuje se člověka. Chybí pojmání hudby jako činnosti, Kierkegaard ani nemohl do svých úvah zapojit zkušenost skladatele nebo hráče, o to víc reflektoval sama sebe jako posluchače: „The ear is the most spiritually determined of the senses.“⁵² Vysledoval také různé druhy slyšení. 1/ Spekulativní či intuitivní slyšení („a speculative ear“) spočívá ve schopnosti vnímat a chápat simultánně (např. „vážná“ árie Donny Elvíry s „ironickou“ přítomností Dona Juana v pozadí; tamtéž: 121). 2/ Erotické slyšení („an attentive, an erotic ear“)⁵³ se nebrání tomu, co nečeká. Jde o ucho, jež se nechává překvapovat, svádět, ale může být také dovedeno k náhlým objevům nebo ve své lehkosti skrytým stránkám. Takový přístup Kierkegaard uplatnil v procesu apercepce „of the immortal overture“⁵⁴ a přiznal se k nutné změkčilosti, resp. transformaci: „I always thank the god that I was born a man and not a woman, still Mozart’s music has taught me that it is beautiful and refreshing and rich to love like a woman.“⁵⁵ Právě předehra musí být podle S. Kierkegaarda – a v tom si rozumí s reformátory opery Christophem Willibaldem Gluckem i Richardem Wagnerem – prostoupena hlavní ideou díla. Jestliže se Wagner vysmíval tomu, že většina předeher by měla být hrána až po skončení opery, varoval před podceňováním instrumentálního vstupu do příběhu jako Kierkegaard: „(...) the overture is often a dangerous temptation to minor composers; they are easily seduced into plagiarizing themselves, filching from their own pockets.“⁵⁶

Hudba je pro Kierkegaarda médiem, je nositelkou nějakých idejí, odtud vyplynulo i srovnání hudby s řečí.⁵⁷ Pochopitelně se Kierkegaard ptal, za jakých okolností, v jakých

⁵¹ Viz např. Tichý 2006.

⁵² Kierkegaard 1971: 66.

⁵³ Tamtéž: 127.

⁵⁴ Tamtéž: 29.

⁵⁵ Tamtéž: 127. Na jiném místě přímo napsal, že „the voice of sensuousness (...) we hear (...) through the longing in womanhood“. (Kierkegaard 1971: 95.)

⁵⁶ Tamtéž: 125. Za zmínku stojí ještě jiný dílčí neomylný postřeh. Je známo, že postavy Dona Ottavia a Donny Anny vycházejí ze staré tradice (opera seria); retardují sice děj, ale umocňují kontrast v rámci zvoleného tvaru (drama giocoso). Přes chvalozpěvy na Mozartovu operu, Kierkegaard nezamlčel: „I would willingly keep this a secret, but that would not help, the truth must out. If one takes these two away, then all the rest is perfect. (...) both are really concert numbers rather than dramatic music.“ (Tamtéž: 122.)

⁵⁷ Viz tamtéž: 65.

situacích se projeví „all the essential potency of music“.⁵⁸ Nejlepším pracovním polem se stal Mozartův *Don Giovanni*. Pouze hudba je médiem, schopným se zmocnit „nejabstraktnější“ ideje, již je „sensuous genius“. K dokonalé korespondenci mezi tímto géniem smyslovosti,⁵⁹ námětem a médiem došlo v díle Lorenza da Ponteho a W. A. Mozarta.⁶⁰ Neodmyslitelným znakem, jímž se projevuje, je právě bezprostřednost („an immediacy“), přičemž určuje „the immediate-erotic as identical with the musical-erotic“⁶¹ a nechává otevřený prostor pro tajemství v hudbě – bezprostřední je „the indeterminate“, „the obscure“, „the unexplained“:⁶² „(Music) is an energy, a storm, impatience, passion and so on, in all their lyrical quality, yet so that it does not exist in one moment but in a succession of moments, for if it existed in a single moment, it could be modeled or painted. The fact that it exists in a succession of moments expresses its epic character, but still it is not epic in the stricter sense, for it has not advanced to words, but moves always in an immediacy.“⁶³ Na třech „immediate stages of the erotic“ Kierkegaard ukázal možnosti hudby (dobrý pozorovatel-psycholog spojil postřehy s pohlavního vývoje jedince s hudebními prostředky jakoby říkal, že hudba je vývoj a život). Každou fází zosobňuje jedna postava z Mozartových oper. 1/ Cherubín z Figarovy svatby se ocitá v mlhavém zmatku svého nitra, pohlcuje ho sladkobolná melancholie, snová nálada.⁶⁴ Touží, ale objektem jeho touhy je věčné ženství, navíc on sám je ještě mužem i ženou⁶⁵ (nebo ještě jinak – „the state that precedes the first

⁵⁸ Tamtéž: 72.

⁵⁹ Dánský výraz *sandselig* je možné do angličtiny přeložit jako *sensuous* i jako *sensual*, v češtině tedy obdržíme ekvivalenty smyslový a smyslný. Zatímco Kierkegaard se v rámci jednoho pojmu pohyboval od vnímání po působení na limbický systém, resp. procesy myšlení (zde můžeme využít termínu *apercepce*), čeština nás bohužel jednou vede k prostému čítí (smyslovost) a podruhé k hranici oplzlosti (smyslnost).

⁶⁰ Hudba se zde nechává „nachytat“ obnažená: „There can, of course, be a number of classical works, but there will never be more than the one work of which it is possible to say that the idea is absolutely musical, so that the music does not appear as an accompaniment, but reveals its own innermost essence in revealing the idea. It is for that reason that Mozart's stands highest among the Immortals through his *Don Juan*.“ (Tamtéž: 56.)

⁶¹ Tamtéž: 60.

⁶² Tamtéž: 69.

⁶³ Tamtéž: 55.

⁶⁴ Ve *Svůdcově deníku* Kierkegaard ještě rozlišil dvě stadia snové existence: „(...) první, v němž láska sní o ženě, a druhé, kdy žena sní o lásce.“ (Kierkegaard 1994: 158.)

⁶⁵ Cherubína zpívá mezzosopranistka, což je v souladu s Kierkegaardovým tvrzením. Cherubín se v hegelovské gradaci stane Donem Giovannim: „The Page is really the future Don Juan, though without this being understood in a ridiculous way, as if the Page by becoming older became Don Juan.“ (Kierkegaard 1971: 99, srov. 76.) Kierkegaard se těmito slovy bránil zjednodušujícím interpretacím, kterým se stejně nevyhнул. V jedné črtě z roku 1841 si totiž poznamenal, že Don Giovanni je „like the Page in *Figaro*, but an adult“. (Kierkegaard 1987: 372.) Brigid Brophy interpretovala Cherubínovu árii *Non so più* jako samomluvu na falus a s ní polemizující Margaret Reynolds stále mluvila o Kierkegaardově omylu (Reynolds 2004: 450).

love“⁶⁶). Jinými hudebními konkretizacemi této nezkušené a nezkažené fáze by mohly např. být úvodní části Fantastické symfonie Hectora Berlioze, Zamilování ze Slovácké suity Vítězslava Nováka, Věrné milování z Prodané nevěsty Bedřicha Smetany, Chopinovo dílo nahlíženo z pohledu nokturnových vět (jde o samotným Chopinem kritizovaný efekt „like a water“) nebo Wagnerův Naturmensch Siegfried. 2/ Cherubínovo snění se dostává k plně projevené touze přes hledání Papagena v Kouzelné flétně. Touha a její objekt jsou rozděleny, dochází k prvnímu letmému kontaktu, „the heart beats soundly and joyously“,⁶⁷ hudba je „charming, tempting, entrancing, alluring“.⁶⁸ Jedná se o „cheerfully chirping, vigorous, bubbling with love“.⁶⁹ Papagenův „inoffensive charakter“ vybírá z množství jednu Papagenu, neužívá si, ale vybírá.⁷⁰ Nabízejí se bohaté hudební analogie, kdy se projevuje rozpor mezi někdejší ideál a aktuální skutečností – vážné i komické opery rossinistů, Spieeloper atd. 3/ Don Juan realizuje touhu na jednotlivých objektech touhy a přitom nabývá vyšší platnosti.⁷¹ Obdobně se obecně odkrývá v konkrétních rolích Romea a Julie, Fausta a Markéty, Carmen atd. Od tohoto stádia nelze oddělit démonickou fantastičnost, jež v hudbě 19. století propukla v dílech H. Berioze, Modesta Petroviče Musorgského, Giuseppe Verdiho (viz např. genere fantastico v opeře Macbeth) atd. Don Juan je inkarnací „(of) the essential genius of sensuousness“.⁷² Nepotřebuje čas na přípravu, protože je vždy připraven k útoku, zmocňuje se všech – je vítězí a triumfující, „absolutely musical“.⁷³ Charakteristicky se při pokusu o Juanův popis Kierkegaard opřel o pohybová slovesa.⁷³ Jiná zpracování juanovské látky – Molière, Byron atd. – selhávají, protože ulpívají na komice a nejsou s to vyjádřit „the power of seduction“,⁷⁴ primitivní divokou silou v okamžité akci. Don Juan žije na kraji propasti, a právě život na hraně, život, který si zahrává se životem, se výrazně projevuje jako život, jenž strhává: „Don Juan dances over the abyss, jubilant in his brief respite.“⁷⁵ Totéž se vztahuje na hudbu a Kierkegaard připomněl, že smyslová síla se rodí v hrůze – i Don Juan hrozí svou „intoxikovanou“ silou života.⁷⁶

⁶⁶ Kierkegaard 1987: 42.

⁶⁷ Kierkegaard 1971: 79.

⁶⁸ Tamtéž: 82.

⁶⁹ Tamtéž: 80.

⁷⁰ Tamtéž: 82. Opět je oddělen příkladný a konkrétní Papageno: „The fate of the actual Papageno need not concern us. We wish him happiness with his little Papagena, and we willingly permit him to seek his happiness in populating a primitive forest or an entire continent with nothing but Papagenos.“ (Tamtéž: 82.)

⁷¹ Tamtéž: 83.

⁷² Tamtéž: 99.

⁷³ Tamtéž: 101.

⁷⁴ Tamtéž: 111.

⁷⁵ Tamtéž: 129.

⁷⁶ Srov. tamtéž: 128–129, 133. Ze strany Dona Juana však nehrozí smrtelné nebezpečí („baneful tenderness and sweetness are childish babbling“), to je spojeno s Faustem: „(...) a girl who is seduced by a Faust, for her even that is poisoned.“ (Kierkegaard 1987: 377.) Nepřekvapí, že Kierkegaardův

Tragický osten zamyšlení ve spojení s úžasem nad Mozartovým dílem je Kierkegaardovi společný s mozartovskými badateli.

Opera

Úvahy o nutnosti reformovat operu, ze kterých vyplynul požadavek přiblížení opery k činohře, vedly k prudkým diskusím a experimentům na poli hudebního divadla; nezřídka tyto pokusy v praxi selhaly, protože vzešly z nepochopení specifčnosti opery, eventuelně z nepochopení divadla vůbec. Kierkegaard se nic z toho netýká. Vědomí diderotovského hereckého paradoxu jasně vystupuje z aforismu, ve kterém Kierkegaard líčil hořící divadlo při představení a aplaus pro klauna, jehož varování nebral nikdo vážně,⁷⁷ nebo z ocenění výkonu dánského herce Rosenkilda: „(...) člověk si hned v prvním okamžiku mimovolně řekne: ‚Teda, dneska večer je správně rozjetej‘, a pocítí nepopsatelné uklidnění.“⁷⁸ Kierkegaard nepodceňoval působení scény a rozmístění herců na jevišti,⁷⁹ zdůraznil, že v opeře „everything is big“,⁸⁰ a proto může docházet k adekvátnímu zachycení nejniternějších záchvěvů i rychlých změn, protože „it is right in opera that the situation should be prolonged“.⁸¹ Drama trpí přemírou lyriky, ovšem: „The less action, the more the lyrical element dominates. This quite proper in opera.“⁸² Don Juan je sluncem příběhu a vyzařuje (vzbuzuje) afekty: „(...) the earnestness of the Commandant, Elvira's anger, and Anna's hate, Ottavio's conceit, Zerlina's anxiety, Mazetto's exasperation, and Leporello's confusion.“⁸³ Přes různé možnosti řešení hudebního divadla, stále platí výhodná situace, kdy „the personality is swallowed up in that passion. This is absolutely right, because we are dealing with an opera“.⁸⁴

Pozornost si zaslouží rozlišení – řečeno s Jaroslavem Zichem – přísné časové vazby („Music exists in the moment of its performance“⁸⁵) a nastolování svých podmínek času („a disappearance in time“⁸⁶); je možné využít holistickou představu o úplném zahrnutí celku v části, Kierkegaard se dotkl disociačního pojmání času (receptivní přístup popsany v následující větě se rozvinul při poslechu tzv. Nové hudby, minimal music atd.): „One

návrh druhého dílu *Svůdcova deníku* měl nést následující podtitul: „A Venture in the Demonic by Johannes Mephistopheles.“ (Tamtéž: 409.)

⁷⁷ Kierkegaard 1971: 30.

⁷⁸ Kierkegaard 1991: 78.

⁷⁹ Viz Kierkegaard 1971: 131.

⁸⁰ Tamtéž: 114.

⁸¹ Tamtéž: 133.

⁸² Tamtéž: 117.

⁸³ Tamtéž: 118.

⁸⁴ Tamtéž: 123.

⁸⁵ Tamtéž: 67.

⁸⁶ Tamtéž: 94.

may enter in the middle of the play and instantly be in the center of it, because this center, which is Don Juan's life, is everywhere."⁸⁷ Kierkegaard své závěry čerpal z tematizace opakování, „the improviser, Don Juan, can go on indefinitely“, tvrdil Kierkegaard a pokračoval: „(...) he constantly finishes, and constantly begins again from the beginning, for his life is the sum of repellent moments which have no coherence, his life as moment is the sum of the moments, as the sum of the moments is the moment.“⁸⁸ Zajímavé výhledy poskytuje stať pro skandální dění v dramatické 20. století. Je pravdou, že „devatenácté století nehodlalo už více hrát hru s tenderem“,⁸⁹ zato místo hry s převleky se soustředilo přímo na odtabuizování sexu. I když Kierkegaard rozlišoval mezi pojetím lásky ve smyslu eros a agape,⁹⁰ jednoznačně ho přitahoval eros.⁹¹ Don Juan je prvorozeným synem středověké Venušiny hory. (V jak odlišném světle se jeví Wagnerův Tannhäuser!⁹²) Jeho přímým potomkem, který dokáže opakovat „endlessly“ jedno a totéž, je Nadsamec Alfreda Jarryho, a to i v souladu s Kierkegaardovou poznámkou o nevyhnutelném průniku komiky do činoherního zpracování.⁹³

Rok 2006 slaví 250. výročí narození W. A. Mozarta, inscenace Dona Giovanniho v pařížské Národní opeře (27. 1.–25. 2.) byla pokládána za perverzní, desinterpretující atd. Kierkegaard se podrobněji zamýšlel nad poměrem jednotlivých postav k Donu Juanovi,⁹⁴ umožnil tak srovnání svých „režisérských“ poznámek s „proposals for contemporary

⁸⁷ Tamtéž: 119.

⁸⁸ Tamtéž: 94–95. Tatáž myšlenka probleskuje i z tohoto místa: „To be a seducer requires a certain amount of reflection and consciousness, and as soon as this is present, then it is proper to speak cunning and intrigues and crafty plans. This consciousness is lacking in Don Juan. Therefore, he does not seduce. He desires, and this desire acts seductively. To that extent he seduces. He enjoys the satisfaction of desire; as soon as he has enjoyed it, he seeks a new object, and so on endlessly.“ (Tamtéž: 97.) Kierkegaardova idea nevychází z nekonečného pokračování nových a nových prvků, ale z okamžiku a možnosti jeho opakování. Nekonečno v opakování je pak realizováno jako prosté „da capo“ (viz i ojedinělé skladby „da capo senza fine“) nebo ve změnách určité představy; touto druhou cestou lze přes lisztovské transformace motivu, wagnerovskou nekonečnou melodii (F. Nietzsche nazval Wagnera mistrem miniatury!) či schönbergovské rozvíjející se variace dosáhnout prahu, kdy už nejsme schopni rozpoznat opakování (srov. Osolsobě 1993: 105–106).

⁸⁹ Reynolds 2004: 450.

⁹⁰ Viz Kierkegaard 1987: 32, 317, 473.

⁹¹ Srovnej s podrážděnými reakcemi F. Nietzsche na Wagnerův příklon k námětům vykoupení a křesťanskému konceptu agape.

⁹² Viz tamtéž: 88.

⁹³ Tamtéž: 91, 93.

⁹⁴ Životní situace Zerliny v momentě svatby byla vzhledem ke Kierkegaardově vztahu k Regině obzvlášť citlivá (viz Kierkegaard 1971: 95–96, 100; Kierkegaard 1994: 166). Věřil a snažil se nepodléhat tomu, že svatba dělá z každé obyčejné dívky něco mimořádného. V roce 1845 Kierkegaard uveřejnil – opět pod pseudonymem – článek *Zběžná poznámka týkající se jedné jednotlivosti v Donu Juanovi*, který vyvolal konkrétní zážitek z představení Mozartovy opery. Jádrem úvahy tvoří návrhy k pojímání naivně překvapeného a udiveného selského děvčátka Zerliny a vztah Zerliny především k Donu Juanovi a Donně Elvíře (viz Kierkegaard 1992).

biographies“ Michaela Haneka. Don Giovanni se např. po tzv. šampaňské árii pokusil o sebevraždu, Kierkegaardova úvaha takovou možnost nevyklučuje.⁹⁵ Nápadná shoda panuje v naplnění role Leporella. Haneka vystavěl Leporella jako odraz Dona Giovanniho: „In principle quite similar to Giovanni, only weaker.“⁹⁶ Kierkegaardův názor zní: „Leporello feels himself drawn to him, overwhelmed by him, absorbed in him, and he becomes only an instrument for carrying out his master’s will. This obscure, undefined sympathy is exactly what makes Leporello into musical personality.“⁹⁷ Haneka přistoupil k odvážnému kroku: „(Leporello) admires Giovanni, would like to be just like him. One night Giovanni desires/used him sexually, which to his surprise he enjoyed.“⁹⁸ Kierkegaardova představivost se obírala stejným směrem: „There is always something erotic in Leporello’s relationship to Don Juan; there is a power by which Don Juan captivates him, even against his will.“⁹⁹ Inspirující díla se dostávají nad svoji dobu, a pokud se kulturní prostředí zcela nepromění, jsou stále připravena k aktualizaci. Kierkegaard se opřel o Mozarta, my se můžeme opřít i o Kierkegaarda.

LITERATURA

- Brandes, J.: *Bedřich Nietzsche* (Anežka Schulová – překlad). In: Zlatá Praha, 1894, r. 11, č. 16, s. 187, č. 17, s. 202–203, č. 18, s. 211–214, č. 19, s. 223–226, č. 20, s. 235, č. 21, s. 246–247, č. 22, s. 262–263, č. 23, s. 271–272, č. 24, s. 278–279, č. 25, s. 291–294.
- Brandes, J.: *Søren Kierkegaard* (Anežka Schulzová – překlad). Josef Pelcl, Praha 1904.
- Busoni, F.: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Insel-Verlag, Leipzig 1916.
- Haneke, M.: *Don Giovanni. Proposals for contemporary biographies*. In: Wolfgang Amadé Mozart. *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (Patrick Scemama, red.). Opéra National de Paris, Paris 2006, s. 32–34.
- Hegel, G. W. F.: *Estetika II* (Jan Patočka – překlad). Odeon, Praha 1966.
- Hejdánek, L.: *Svod a světlo*. In: Søren Kierkegaard: *Svůdcův deník* (Radko Kejzlar – překlad). Mladá fronta, Praha 1994, s. 181–190.
- Hoffmann, E. T. A.: *Hoffmanns Werke in drei Bänden*. Erster Band. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1976.
- Kierkegaard, S.: *Either/Or* (David F Swenson, Lillian Marvin Swenson – překlad). Volume 1. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1971.
- Kierkegaard, S.: *Either/Or* (Howard V. Hong, Edna H. Hong – překlad). Part 2. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1987.

⁹⁵ Tamtéž: 133.

⁹⁶ Haneke 2006: 32.

⁹⁷ Kierkegaard: 112.

⁹⁸ Haneke 2006: 32.

⁹⁹ Kierkegaard 1971: 124.

- Kierkegaard, S.: *O krizi a krizi v životě jedné herečky* (Klára Osolobě – překlad). In: Svět a divadlo, 1991, sešit 5, s. 75–85.
- Kierkegaard, S.: *Zběžná poznámka týkající se jedné jednotlivosti v Donu Juanovi* (František Fröhlich – překlad). In: Svět a divadlo, 1992, č.-2, s. 109–114.
- Kierkegaard, S.: *Svůdcův deník* (Radko Kejzlar – překlad). Mladá fronta, Praha 1994.
- Mikulová-Thulstrupová, M.: *Kdo byl Kierkegaard?* In: Søren Kierkegaard: Bázeň a chvění, Nemoc k smrti (Marie Mikulová-Thulstrupová – překlad). Svoboda-Libertas, Praha 1993, s. 234–247.
- Osolobě, P.: *Kierkegaardovo in flagranti. Herečka v krizi*. In: Svět a divadlo, 1991, č. 5, s. 72–75.
- Osolobě, P.: *Kierkegaard's Aesthetics of Music: a Concept of the Musical Erotic*. In: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, 1992–1993, r. 41–42, H 27–28, Masarykova univerzita v Brně, Brno 1993, s. 97–106.
- Reynolds, M.: *Ruggierovo mámení, Cherubínovo bláznění*. In: Hudební divadlo jako výzva (Helena Spurná, ed.). Národní divadlo, Praha 2004, s. 438–461.
- Tichý, V.: *Chaos and Music*. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica 31 – 2006, Musicologica Olomucensia VIII, (Jiří Kopecký, ed.), Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2006, s. 13–42.

SØREN KIERKEGAARD AND SENSUOUS /SENSUAL IMMEDIACY OF MUSIC OF WOLFGANG AMADEUS MOZART'S DON GIOVANNI

Summary

The Søren Kierkegaard's work provides inexhaustible material above all for philosophers, his perfect acquaintance with theatre however left inspirative ideas for the aesthetics of theatre, music etc. This study deals with the essay *The Immediate Stages of the Erotic or the Musical Erotic* from the 1st part of *Either/Or*. For Kierkegaard music represented – as for many other romanticists in the 19th century – a sort of art with extraordinary rich and so far not fully exploited possibilities. In spite of an almost ecstatic admiration of the opera *Don Giovanni* by Wolfgang Amadeus Mozart and thanks to the method, which overcame pitfalls of Georg Wilhelm Friedrich Hegel's dialectics and screened one and the same theme in multiple rotation, Kierkegaard managed to reach conclusions, which are not limited only to Mozart's work but overtook its age and can be applied to music as general. According to Kierkegaard music is determined by „sensuous genius“, which manifests itself in an immediate course in time. Music introduces its own conditions of time (hence the author's notes about the music daemonic), it is able as a medium provide connection with nonmusical phenomena, which are characteristic of its sensuous immediacy. Kierkegaard's deposit touches also contemporary state of music aesthetics (e.g. phenomenology and its finding both the responsive and responsible methodology)

and music practice (e.g. Michael Haneke's performance of Mozart's Don Giovanni in Paris 2006).

SØREN KIERKEGAARD A SMYSLOVÁ/SMYSLNÁ BEZPROSTŘEDNOST HUDBY ANEB DON GIOVANNI WOLFGANGA AMADEA MOZARTA

Shrnutí

Dílo Sorena Kierkegaarda poskytuje nevyčerpatelný materiál především pro úvahy filozofů, jeho výborná znalost divadelního prostředí však zanechala inspirativní myšlenky i pro estetiku divadla, hudby atd. Studie se opírá o text *The Immediate Stages of the Erotic or the Musical Erotic* z prvního dílu Kierkegaardovy práce *Bud' - anebo*. Hudba pro Kierkegaarda představovala – stejně jako pro řadu dalších romantiků 19. století – uměleckou oblast s mimořádnými a dosud ne plně doceněnými možnostmi. Přes téměř extatické velebení opery Don Giovanni Wolfganga Amadea Mozarta a díky metodě, která překonala nástrahy dialektiky Georga Wilhelma Friedricha Hegela a prověřovala jedno a totéž téma v několikérotaci, se Kierkegaard dokázal dostat k závěrům, jejichž platnost se neomezuje pouze na Mozartovo dílo, ale převýšily svou dobu a mohou být aplikovány na hudbu obecně. Podle Kierkegaarda je pro hudbu určující „génus smyslovosti“, který se projevuje bezprostředně v časovém průběhu. Hudba diktuje své podmínky času (odtud pramení i autorovy poznámky o démoničnosti), je schopna jako médium zprostředkovat mimohudební jevy, jejichž doménou je právě smyslová bezprostřednost. Kierkegaardův vklad se dotýká jak současného stavu hudební estetiky (např. nahmatávání citlivého a zároveň zodpovědného metodologického přístupu, který je vlastní fenomenologii), tak hudebního provozu (např. představení Mozartova Dona Giovanniho v Paříži 2006 v režii Michaela Hanekeho).

**VARŠAVA - DARMSTADT VÝCHODU
K REFLEXI VARŠAVSKÉHO PODZIMU
V ČESKÉ HUDEBNÍ PUBLICISTICE 50. A 60. LET 20. STOLETÍ**

Lenka Křupková

Od roku 1956 se v Polsku vytvářela mimořádná situace, kdy se uprostřed řízené kulturní politiky komunistických zemí na platformě festivalu Varšavský podzim vytvořilo fórum moderní hudby, jež bylo cíleně pozitivně otevřené západní Nové hudbě. V tomto prostředí se etablovala polská skladatelská škola, jejíž představitelé dosáhli brzy vnějšího respektu. Vliv na hudební kultury dalších zemí východního bloku byl nevyhnutelný, nicméně ne všude se projevoval se stejnou intenzitou. V tehdejší Československu byla polská hudba poměrně značně reflektována, čehož jsou dokladem mnohé články v dobových hudebních periodikách. Svaz Československých skladatelů každoročně sponzoroval početnou výpravu našich „pozorovatelů“, tedy skladatelů, výkonných umělců, muzikologů vydávajících se na Varšavskou jeseň, která se tak stala jakýmsi Darmstadtem pro lidově demokratické země. Rozsáhlé referáty, které každé návštěvě festivalu následovaly a byly otištěny především v časopisu *Hudební rozhledy*, reprezentují jen zčásti individuální názorové pole jejich autorů. Z dnešního pohledu jsou nejzajímavějšími texty ty, které vznikly v prvních deseti letech existence festivalu, protože je z nich patrné, že podstatným dílem představují také oficiální, svazem prověřená stanoviska k Nové hudbě a současně se v nich řeší i problém soudobé vlastní české či slovenské hudební produkce. Skrze tyto reflektující stati z konce padesátých let a let šedesátých se pokusím ve svém příspěvku ukázat jaké byly základní rysy a specifika české diskuse nejen o polské „nové“ hudbě, ale o hudební avantgardě vůbec a v jaké míře se na ní podílela v tehdejší Československu platná ideologie socialistického realismu.

Pavel Eckstein, tehdejší ředitel aparátu Svazu československých skladatelů, polemizuje ve svém článku nad obsahovým zaměřením právě vzniklého mezinárodního festivalu soudobé hudby.¹ V dramaturgii převládala totiž především díla skladatelů 1. poloviny

¹ Eckstein, Pavel: *Zápisky z Varšavy. Hrst dojmů z I. mezinárodního festivalu soudobé hudby*. In: *Hudební rozhledy*, r. 1956, s. 980–981.

20. století a poněkud nepatřičně byla uvedena i symfonická díla Brahmsova, Čajkovského a Straussova. Pavlu Ecksteinovi vlastně toto stylové zaměření osobně vyhovovalo a takřka s lítostí informuje, že organizátoři festivalu zamýšlí napříště přesněji ohraničit výběr skladeb se zřetelem k době jejich vzniku, tedy především z posledních 15–20 let. Zájem o Schönberga a jeho dodekafonická díla byl hlavním motivem prvního ročníku festivalu, nicméně podle Ecksteinova svědectví zůstala velká očekávání zcela nenaplněna: „S výjimkou malé hrstky mladých extravagantních lidí vytvořila se na varšavském festivalu mezi hudebníky a posluchači všech národů jednotná fronta ostře odsuzující takovýto výtvar.“ Eckstein soudí, že většina posluchačů zůstala nepřesvědčena o přednostech této kompoziční metody, „tato změň zvuků a naprostá beznápaditost neměla s hudbou, jak jí rozumíme, nic společného“. Eckstein si ve svém posudku všímá rovněž polské soudobé hudby a soudí o ní, že hledá svou cestu do budoucna poněkud na jiném základě než česká. To se podle něj projevuje především opomíjením žádoucího spojení s lidovou písní. S potěšením však konstatuje, že „extrémní modernistické směry vykonávaly až dosud žádný nebo pouze nepatrný vliv na polskou hudbu, jejíž jádro zůstalo a je zdravé“. Naopak skladatel Emil Hlobil, ve svém článku o polské hudbě dneška, který byl v témže roce otištěn na stránkách Hudebních rozhledů,² nalézá další využití lidové písně v díle W. Lutoslawského. Hlobil je nadšen „soudobostí“ polské hudby a také tím, jak nedogmaticky a tvořivým způsobem byly v Polsku přijaty teze o národním rázu skladatelského projevu, o navazování na tradici a o zpřístupnění hudby masám. Neopomene ovšem dodat, že ani v Polsku není o správnosti těchto tezí pochybností. Oceňuje technickou vybavenost skladeb polských autorů, jež však není na úkor „realistického vyjádření dnešního života, těch nových pocitů, které přináší doba socialistického rozmachu“. Emil Hlobil ve svém článku přes povinnou „socialistickou“ rétoriku apeluje na překonání vzájemné izolace, teritoriální malosti nejen mezi soudobým uměním států lidových demokracií a byť jen náznakově poukazuje i na potřebu konfrontace se Západem.

Nejucelenější úvahu o Nové hudbě z pozic socialistického realismu představil ve své reflexi na festivalové dění ve Varšavě v roce 1958 Jaroslav Jiránek, muzikolog a v té době velmi vlivný „kulturně politický pracovník“.³ Z celého Jiránkova textu se odráží v podstatě negativní postoj k polskému festivalu, nedůvěra k Nové hudbě a její odsudek zde doznali svého vrcholu. Jiránek zpochybnil základní usilování festivalu v hledání nového. Pojmy experiment a systém se podle něj staly nekritickými fetišemi. V nekritickém pohledu na vzory Západu se v Polsku rodí nový dogmatismus. Podobně jako Ecksteinovi je mu nepřijatelný především Schönbergův dodekafonismus, serialismus a tzv. elektronická hudba, jež jsou podle něj právě pro Poláky nejpřitažlivější. Centrální úvahou Jiránkova textu je jeho ideologická analýza dodekafonické hudby: „Soumrak světového kapitalismu, označovaný dnes již běžně jako epocha imperialismu, přivedl hlubokými rozpory svého nelidského světa nejlepší představitele umělecké inteligence všech národů k různým formám tzv. nonkonformismu. Jedním z projevů (...) bylo záměrné rozbití všech dosavadních

² Hlobil, Emil: *Z cesty do Polska*. In: Hudební rozhledy, r. 1956, s. 674–675.

³ Jiránek, Jaroslav: *Varšavské meditace nad soudobostí*. In: Hudební rozhledy, r. 1958, s. 821–825.

estetických konvencí a norem. Usiluje o osobní občanskou svobodu, vyloženou jako absolutní nezávislost na nenáviděné kapitalistické společnosti, dychtil umělec též po naprosté tvůrčí volnosti a svobodě, vyložené jako absolutní nezávislost na živé umělecké tradici.“ Dodekafonická technika má tedy podle Jiráňka své opodstatnění pouze v případech děl ideově soustředěných na kritiku hrůzných stránek nelidské buržoazní společnosti, nikoli však v soudobé hudbě lidově demokratických společností. Za příklady „zdravého rozvoje polské soudobé hudby“ považuje Jiránek např. Lutoslawského „Smuteční hudbu“, protože svým výsledným dojmem skladba nepůsobí rozkladně, nýbrž vynívá ve zvláštním oproštění a vyjasnění, a také Bairdovy „Čtyři eseje pro symfonický orchestr“, protože i přes imanentní dodekafonismus se v něm lze dobrat „tónů lidsky teplejších“. U nejmladší polské skladatelské generace však existuje podle Jiráňka nebezpečí jistého zmatku. „Zapomíná se pohříchu, že dnes, kdy probíhá rozhodující boj mezi světem socialismu a kapitalismu, je i pojem soudobosti pojmem dvojlomným jako skutečnost, již obráží. Člověk sám cítí buď soudobě socialisticky nebo soudobě kapitalisticky.“ Podle Jiráňka byl festival konfrontací světa Schönbergova, Bergova, Webernova se světem Prokofjeva a Šostakoviče. První z nich cílí od společnosti k jedinci, který zůstane izolován, odtud dále pak už jen k jakémusi pomyslnému a na člověku nezávislému abstraktnímu „estetičnu“. Druhý svět, tedy ten Jiráňkův jedině dnes správný svět, se naopak proboují od tradičního krásna a přes psychologické problémy současného jedince dorazí ke společenskému ideálu budoucnosti.

V okruhu Jiráňkových úvah pokračuje i o rok později Václav Felix, skladatel a současně tajemník skladatelské sekce Svazu československých skladatelů.⁴ Podle Felixe je hlavní otázkou v Polsku této doby problém tvůrčí svobody. Tvůrčí svoboda má podle něj dvě protikladná pojetí, může být buď snahou o svobodné vytvoření pouze svého vlastního fiktivního světa, anebo může pomoci najít v reálném světě správné místo pro svou osobnost. Jen ta druhá tvůrčí svoboda je pro Václava Felixe jedině správná, protože před umělce staví jako nejvyšší metu získat si srdce širokých lidových mas. „Slovy lze těžko vyjádřit hloubku propasti, která dělí tyto výstřelky individualismu od hudby Šostakovičovy, z níž vyzařuje pocit skutečné, pravé lidské svobody.“ Felix mluví v množném čísle, když hodnotí festivalové dění, staví se do role mluvčího československé výpravy, jejíž kolektivní názor nyní čtenářům Hudebních rozhledů tlumočí. Takto vypovídá o tom, že všichni měli možnost se přesvědčit, že seriální hudba zní skutečně nesmyslně a chaoticky a konkrétní hudba nejsou než magnetofonové mixáže různých hřmotů a šramotů, a že naproti tomu „realistická“ hudba slavila takřka manifestační úspěch festivalovým provedením Suchoňovy Krútnavy. Felix je znepokojen situací polské hudby, v níž se stávají módou extrémně individualistické směry, které na Západě rostou z určitých společenských předpokladů a nemají tak v lidově demokratickém Polsku své opodstatnění. Soudobost a tvůrčí svoboda jsou zde jen povrchními hesly a polská hudba si postupně „nasazuje potupnou ohlávku tyranie módy“. Václav Felix považuje za trapné pokusy H. Góreckého a K. Pendereckého a vyjadřuje politování nad tím, že původně „realističtí“ skladatelé T. Baier a W. Szalonek se

⁴ Felix, Václav: *Varšavské meditace nad tvůrčí svobodou*. In: Hudební rozhledy, r. 1959, s. 808–809.

nechali západními vzory rovněž zmást. „Morbidně pesimistický“ text Szalonkovy komorní kantáty Felixe natolik rozčílil, že se skladatele ve svých řádcích táže: „Jakými černými brýlemi se to díváš na svět kolem sebe, mladý člověče?“ Václav Felix podrobuje kritice také nízkou vkusovou úroveň festivalového obecenstva, které věnovalo podle něj velmi nezasloužený zájem především nerealistické hudbě, čímž si prý vysloužilo vysvědčení ignorance a snobství.

Muzikolog a jeden z hlavních svazových představitelů Josef Burjanek zavítal na Varšavský podzim o rok později. Také on se zabývá neuspokojivým stavem polské soudobé hudby.⁵ Většina polských soudobých skladatelů se webernovskými prostředky ubírají k experimentům Bouleze a Stockhausena, což je podle Burjanka „světovost nesprávného typu, uměle roubovaná v jiné společenské skutečnosti a tudíž i v jiném estetické prostředí“. Uznání věnuje pouze dílům Witolda Lutoslawského, díla ostatních však odsuzuje, protože vychází „z formalistní a negativní estetiky“. Dodekafonické a seriální techniky mohou podle Burjanka být použity pouze k vyjadřování děsu a hynutí, nehledě k tomu, jak málo jsou lidem srozumitelné. Táže se: „S jakými životními náměty spojují či hodlají spojit polští skladatele tyto metody?“ Z úvah o polské hudbě odvíjí Burjanek závěry pro českou a slovenskou novou hudbu: „Průměr nesmí být našim programem, toto kritérium nám naše strana připomněla správně a v pravou chvíli,“ říká Burjanek a míní, že s požadavkem nadprůměrnosti se slučuje i možnost experimentu, ovšem takového experimentu, který není určený pro pouhých padesát odborníků. „Základním rysem socialistického realistického umění je fakt nového publika, jeho nesmírného počtu, základní fakt, s nímž musí umělec počítat v té míře, v jaké mu jde o další život jeho myšlenek, jeho citlivosti, jeho tvorby.“

V textech reflektujících Varšavskou jeseň publikovaných v šedesátých letech přece jen ideologické pojmy a kritéria ustupují postupně do pozadí a jejich autoři se víc věnují analýze jednotlivých nastupujících tendencí a směrů. Společným jmenovatelem těchto výkladů je tradicionalistické estetické východisko pisatelů a nepřekonatelná nedůvěra k experimentu. Vilém Pospíšil ve svém článku referujícím dění na festivalu v roce 1961 zpravuje, že dodekafonie byla až na vzácné výjimky prazákadem všeho, co se na festivalu dělo.⁶ Ovšem klasická dodekafonická díla byla vedle „nejnovějších seriálních, punktualistických a jiných výtvorů oázou hudebnosti málem klasické.“ O skladbách tohoto směru hovoří Pospíšil jako o výstřelcích, jež nemohou zajistit hudbě nějaký vývoj. Vymýšlení stále nových a nových technik a stylů je Pospíšilovi důkazem toho, že skladatelé trpí nedostatkem invence, jejich neschopností napsat „kus pořádné, lidské, opravdu krásné a emocionálně působivé hudby“. A to je podle Pospíšila i případem Lutoslawského aleatorních Benátských her, jež zde byly v tomto roce za velkých diskusí poprvé provedeny. Také v úvodu svého rozhovoru s Lutoslawským, jenž byl o dva roky později na stránkách Hudebních rozhledů otištěn,⁷ ještě před vlastním skladatelovým pokusem o vysvětle-

⁵ Burjanek, Josef: *Varšavský podzim*. In: Hudební rozhledy, r. 1960, s. 851–852.

⁶ Vilém Pospíšil: *Varšavská jeseň 1961 – krize invence?* In: Hudební rozhledy, r. 1961, s. 827–828.

⁷ Pospíšil, Vilém: *Tvůrčí hledání Witolda Lutoslawského*. In: Hudební rozhledy 1963, s. 17.

ní kompozičních přístupů nabízí Pospíšil čtenáři své hodnocení aleatoriky: „Ovšem již dnes lze říci, že aleatorismus je sotva cestou, která by vedla k trvalému obohacení vývoje současné hudby.“

Z Varšavské jeseň konané v roce 1962 máme dvě publikovaná svědectví, jež si nejsou názorově nijak zvlášť nepodobná. Bohumil Karásek⁸ snad jako první z českých varšavských pozorovatelů připouští pozitivní možnosti elektroniky v hudbě a poukazuje na to, že je nutno ji brát na vědomí, zkoumat, případně ovládnout. Pod dojmem zkušeností z Varšavy dokonce vyslovuje kritický názor na českou soudobou produkci, když říká, že „konzervující průměr tak zvaného realismu v hudbě nikam nevede“.

Vpravdě „realistický“ skladatel a významný svazový funkcionář Věroslav Neumann v podstatě celý svůj text o Varšavské jeseň směřuje rovněž k úvahám o tom, čím je možno naši realistickou hudbu dneška, která je na rozdíl od mnohého ve Varšavě zdravého jádra, obohatit nebo od čeho ji naopak uchránit.⁹ Přesun hlavního zájmu avantgardní hudby do oblasti zvuku a jeho kvality považuje za sympatický rys aktuální hudby a soudí, že by také naší hudbě neškodila péče o větší smyslovou působivost. Současně však upozorňuje, „že honba jen za zvukovou apartností a výlučností, stane-li se jediným smyslem všeho usilování, je zhoubná“. Jako příklad dává některá díla K. Pendereckého, v nichž skladatel experimentuje s artikulačními možnostmi nástrojů. „Takové zvrácení hodnot na hlavu je pro mne ze zásadních ideových důvodů nepřijatelné, protože vyznávám výchovnou funkci hudby ve společnosti.“ Nicméně připouští, že je možno odsud čerpat a rozmnožit arzenál výrazových prostředků realistické hudby, která mu však stojí hodnotově nejvýše: „(...) rozhodně jsem se nepoučil o tom, že principy realistické hudby, které vyznáváme, je nutno odvrhnout jako přežitě. Je však třeba je neustále konfrontovat s celkovým vývojem hudby ve světě, na Východě i na Západě.“

V roce 1963 zavítal do Varšavy poprvé Jaroslav Volek, o čemž následně přináší poměrně věcný a ideologie zbavený muzikologický rozbor.¹⁰ Hned v úvodu si Volek všímá početně nevyrovnaného zastoupení festivalových pozorovatelů, zatímco z Československa se do Varšavy přijelo podívat několik desítek odborných zájemců, země západního bloku byly zastoupeny vždy po jednom hudebním publicistovi, což komentuje: „Právě složení pozorovatelů mne upozornilo na to, že ta hlavní přehlídka se koná asi v Darmstadtu (kam je od nás strašně daleko) a tak funguje Varšava jako jeho filiálka pro země na východ od Labe.“ Volek ve svém textu nadšeně přivítal aleatoriku, jež pro něj představuje nadějný směr nové hudby, je návratem ze slepé uličky technicistního a jednostranně dezintegračního odcizení k lidskému charakteru hudby. Nejživotnější se mu jeví být zvláště díla polských skladatelů, nicméně pozitivně přijímá aleatorní přístupy i v extrémnějším, dadaističtějším pojetí. Ve svém hodnocení je Volek poměrně shovívavý k hudbě elektronické, když říká, že zvláště ve spojení s obrazem, slovem či jinou hudbou, ve spojení s určitým

⁸ Karásek, Bohumil: *Festival křížovatek a konfrontací*. In: Hudební rozhledy 1962, s. 810–813.

⁹ Neumann, Věroslav: *Doznívání Varšavy*. In: Hudební rozhledy, r. 1962, s. 852–853.

¹⁰ Volek, Jaroslav: *Varšavská jeseň posedmé*. In: Hudební rozhledy, r. 1963, s. 804–807.

prostorem a prostředím, může mít tato hudba velikou a charakterizační sdělnost, třebaže zatím je spíše jakýmsi defilé zvuků a nikoli skladebným rozvojem v čase.

I v následujících letech se čeští komentátoři Varšavské jeseně soustředili především na problém aleatoriky v Nové hudbě a stav české soudobé produkce. Ivan Jirko v roce 1964¹¹ oslavuje ústup serialismu ve prospěch hudby, v níž se určujícím faktorem díla stávají zvukové komplexy, nicméně velkou nadějí tomuto směru nedává. Jirko mluví o mnohých nebezpečích aleatoriky, nebezpečí amorfnosti, diskontinuity a především statičnosti. Informuje o nezdaru českých skladatelů Josefa Kotíka a Rudolfa Komorouse, na jejichž díla obecenstvo reagovalo hvízdáním, dupáním či mohutným smíchem a jejichž vystoupení Jirko nazývá festivalovým skandálem. O rok později však byly Kabeláčovo Eufemias i sbor Marka Kopleneta Matka provázeny dokonce velkými ovacemi. Referent v Hudebních rozhledech Zdeněk Candra¹² z toho vyvozuje závěr, že nastal příhodný okamžik pro českou hudbu: „Čeští autoři, kteří z největší části neměli ctizádost participovat ve sférách krajního experimentu, zatím skromně a bez rozruchu získali značné zkušenosti s využitím nových kompozičních postupů ve prospěch skutečné tvorby.“ Z referátů začínají zaznívat dojmy krize Nové hudby, nedostatku skutečných osobností. Ovšem na závěru festivalu v roce 1966 byly provedeny Pendereckého Lukášovy pašije, které měly také v Mnichově v březnu toho roku svou premiéru. Reakce na Pendereckého byly od počátku velmi výrazné. Vladimír Šefl neskryvá nadšení a úctu k tomuto dílu, když říká, že Lukášovy pašije jsou jediným opravdu silným a plně přesvědčivým dílem, své nadšení však ihned ideologicky koriguje. Filozofické východisko díla je přece velmi problematické a pro umělce socialistické společnosti „mírně řečeno anachronické“.¹³ Problémy v Pendereckého dílech o rok později nalézá i Jiří Fukač, jenž po vyslechnutí jeho Dies irae soudí, „že přes podobné expresivní obrazy další cesta nevede“.¹⁴ Podle Fukače podobných děl vzniká mnoho a existuje v nich značné nebezpečí konvencionalizace, neboť základní model, daný kdysi Schönbergem, je již desetiletí jen dále filtrován či naopak komplikován.

Jiří Fukač se ve svém článku z roku 1967¹⁵ pokouší o resumé dosavadního vztahu české muzikologie k Varšavské jeseni a konstatuje, že lze sledovat spíš vývoj výhrad než krystalizaci pozitivního praktického stanoviska, Varšava zůstává zdrojem pochybností. Kritizuje také samotný stav české soudobé hudby, absenci elektronických studií a těles ochotných realizovat nové partitury. Ani Fukač v roce 1967 nenachází ve Varšavě více výrazných uměleckých činů. „Tendence ještě nedávno ostře vyhraněné rozbředly se v moři syntézy.“ Konstatuje, že stále jsou v popředí otázky zvukovosti a výrazu, skladatelé však hledají jinak než před lety. „Nové prostředky nikoho nešokují a neprovokují.“ Řeší se znovu vztah k tradici a Fukač si není jistý, zda „tento sňatek tradice s novými prostředky“ je nějakým východiskem.

¹¹ Jirko, Ivan: *Co nového na varšavské jeseni*. In: Hudební rozhledy, r. 1964, s. 850–852.

¹² Candra, Zdeněk: *Úvahy na okraj varšavské jeseně*. In: Hudební rozhledy, r. 1965, s. 832–834.

¹³ Šefl, Vladimír: *Varšavské čekání*. In: Hudební rozhledy, r. 1966, s. 632–635.

¹⁴ Fukač, Jiří: *Varšavská realizace*. In: Hudební rozhledy, r. 1967, s. 604–606.

¹⁵ Tamtéž.

Po té česká hudební publicistika na téma Varšavského podzimu několik let mlčí, snad proto, že byla zaujata vlastními problémy akcelerující politické situace konce šedesátých let, možná načas poklesl zájem o návštěvy polského festivalu nebo nebyly ve svazu prostředky pro ně. V sedmdesátých létech se o Varšavském podzimu píše znovu. Nikoli však ve formě každoročních obsáhlých často konfrontačních referátů, z Darmstadtu na lidově demokratický způsob se stává sice renomovaný, ale běžný hudební festival, jehož jednotlivé ročníky udržovaly určitou profesionální úroveň a jehož pikantnost jediného svého druhu v zemích východního bloku postupně vyprchala. Rovněž normalizační představitelé české hudební kultury si stále více uvědomovali ztrátu kontinuity české soudobé hudby se světovým děním a pochopili, že nemá smysl dále ideologicky komentovat dění Nové hudby a naši hudbu „zdravého jádra“ ospravedlňovat před ní.

DARMSTADT DES OSTENS.
ZUR REFLEXION DES WARSCHAU HERBSTES
IN DER TSCHECHISCHEN MUSIKPUBLIZISTIK
DER 50ER UND 60ER JAHRE DES 20. JAHRHUNDERTS

Zusammenfassung

Seit dem Jahre 1956 entwickelte sich in Polen eine außerordentliche Situation, während der sich im Rahmen der zentral gesteuerten Kulturpolitik der kommunistischen Länder auf der Plattform des Festivals „Warschauer Herbst“ ein Forum der modernen Musik bildete. Das Forum war gegenüber der westlichen Neuen Musik gezielt positiv geöffnet. In diesem Milieu etablierte sich die polnische kompositorische Schule, derer Repräsentanten bald von außen mit Respekt wahrgenommen wurden. In der damaligen Tschechoslowakei wurde die polnische Musik ziemlich deutlich reflektiert – als Nachweise können Artikel in zeitgenössischen Musikperiodiken dienen. Der Verband tschechoslowakischer Komponisten (Svaz Československých skladatelů) sponserte jedes Jahr eine zahlreiche Gruppe unserer „Beobachter“, also Komponisten, ausübender Künstler, Musikwissenschaftler, die den „Warschauer Herbst“ besuchten, der auf diese Art und Weise zum Darmstadt für volksdemokratische Länder wurde. Zahlreiche Referate, die nach jedem Besuch des Festivals folgten und die vor allem in der Zeitschrift „Musikalische Rundschau“ (Hudební rozhledy) erschienen, repräsentieren nur zum Teil ein individuelles Meinungsfeld deren Autoren. Aus der heutigen Sicht sind diejenigen Texte am interessantesten, die in den ersten Jahrzehnten der Existenz des Festivals entstanden, weil daraus ersichtlich ist, dass diese zum bedeutenden Teil auch offizielle, seitens des Verbandes überprüfte Stellungnahmen zu der Neuen Musik repräsentierten und gleichzeitig man auch Probleme der zeitgenössischen eigentlichen tschechischen oder slowakischen musikalischen Produktion löst. Auf Grund dieser reflektierenden Aufsätze von dem Ende der fünfziger und aus den sechziger Jahren versuche diese Studie zu zeigen, wie die Grundzüge und Spezifika der

tschechischen Diskussion über die polnische „Neue Musik“ sowie über die musikalische Avantgarde allgemein waren und in welchem Maße daran in der damaligen Tschechoslowakei die gültige Ideologie des sozialistischen Realismus teilnahm.

VARŠAVA - DARMSTADT VÝCHODU.
K REFLEXI VARŠAVSKÉHO PODZIMU
V ČESKÉ HUDEBNÍ PUBLICISTICE
50. A 60. LET 20. STOLETÍ

Shrnutí

Od roku 1956 se v Polsku vytvářela mimořádná situace, kdy se uprostřed řízené kulturní politiky komunistických zemí na platformě festivalu Varšavský podzim vytvořilo fórum moderní hudby, jež bylo cíleně pozitivně otevřené západní Nové hudbě. V tomto prostředí se etablovala polská skladatelská škola, jejíž představitelé dosáhli brzy vnějšího respektu. V tehdejším Československu byla polská hudba poměrně značně reflektována, čehož jsou dokladem mnohé články v dobových hudebních periodikách. Svaz Československých skladatelů každoročně sponzoroval početnou výpravu našich „pozorovatelů“, tedy skladatelů, výkonných umělců, muzikologů vydávajících se na Varšavskou jeseň, která se tak stala jakýmsi Darmstadtem pro lidově demokratické země. Rozsáhlé referáty, které každé návštěvě festivalu následovaly a byly otištěny především v časopisu Hudební rozhledy, reprezentují jen zčásti individuální názorové pole jejich autorů. Z dnešního pohledu jsou nejzajímavějšími texty ty, které vznikly v prvních deseti letech existence festivalu, protože je z nich patrné, že podstatným dílem představují také oficiální, svazem prověřená stanoviska k Nové hudbě a současně se v nich řeší i problém soudobé vlastní české či slovenské hudební produkce. Skrze tyto reflektující stati z konce padesátých let a let šedesátých se pokouší tato studie ukázat, jaké byly základní rysy a specifika české diskuse nejen o polské „Nové“ hudbě, ale o hudební avantgardě vůbec a v jaké míře se na ní podílela v tehdejším Československu platná ideologie socialistického realismu.

ZDRAVICE

pro 4 trubky a 4 trombóny

„...vivat IVAN POLEDŇÁK!..“

Václav Kučera

Con brio ($\text{♩} = 152$)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the trumpets (4 Tr.) and is divided into four parts (1., 2., 3., 4.). It features a melodic line with dynamic markings such as *f*, *sf*, *p*, *f*, and *sf*. The lower staff is for the trombones (4 Trb.) and is also divided into four parts (1., 2., 3., 4.), with all parts currently resting. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

The second system of the musical score continues the trumpet and trombone parts. The upper staff (4 Tr.) shows a continuation of the melodic line with various dynamics and articulations. The lower staff (4 Trb.) begins to play in the second half of the system, starting with a forte (*f*) dynamic. The key signature and time signature remain consistent with the first system.

Handwritten musical score for two systems of piano and violin parts. The first system consists of a violin staff and a piano staff. The second system consists of a second violin staff and a second piano staff. The music features dynamic markings such as *sf*, *p*, *f*, and *sfz*, along with various articulations like accents and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

dim. e rit. — — — Presto (♩=176)

Handwritten musical score for two systems of piano and violin parts, continuing from the previous page. The first system consists of a violin staff and a piano staff. The second system consists of a second violin staff and a second piano staff. The music features dynamic markings such as *sf*, *p*, *sfz*, *mf*, and *mp*, along with various articulations like accents and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *f* and contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff has dynamic markings of *sf*, *p*, and *f*, with accents and slurs. The third staff begins with a first ending bracket and contains a melodic line with eighth notes. The fourth staff has dynamic markings of *f*, *sf*, *p*, and *f*, with accents and slurs. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The first staff has dynamic markings of *ff* and *sf*, with accents and slurs. The second staff has dynamic markings of *f*, *sf*, *fff*, and *pp*, with accents and slurs. The third staff has dynamic markings of *f*, *sf*, *fff*, and *pp*, with accents and slurs. The fourth staff has dynamic markings of *f*, *sf*, *fff*, and *pp*, with accents and slurs. The system concludes with a double bar line.

VÁCLAV TALICH STUDENTEM NA KONZERVATOŘI (KAPITOLA Z PŘIPRAVOVANÉ MONIGRAFIE O V. TALICHOVI)

Milan Kuna

Existenční situace Talichovy rodiny, sídlící v Klatovech, byla v roce 1896 natolik svízelná, že se mladý, nadaný, dokonalým absolutním sluchem obdařený třináctiletý Václav nemohl odebrat do Prahy k přijímacím zkouškám a ucházet se o přijetí na pražské konzervatoři, ačkoli byl již přihlášen a dráha profesionálního hudebníka ho nesmírně lákala. Teprve, když mu pomohli jeho klatovští a pražští přátelé (jejich jména neznáme), mohl v polovině roku 1897 pomýšlet na cestu do Prahy a absolvovat přijímací řízení. Byl smířen s tím, že v případě, bude-li přijat, povede ten nejskromnější život studenta. Ztratil rok, ale ne úplně. Mohl aspoň dokončit nižší gymnázium (tj. kvartu) a jako chlapec dozrát. V Praze se setkal s výbornými pedagogy a do okruhu jeho „hudebních“ přátel záhy vstoupili mimořádně nadaní spolužáci, kteří se později, jako on, uplatnili jako výrazné osobnosti uměleckého světa. Česká metropole mu učarovala. První dojem z tehdejšího Smetanova náměstí (dnešního Palachova) s nádherným výhledem na Pražský hrad ho uchvátil a hluboko se vryl v jeho paměť.

„Praha tehdy vypadala trochu jinak než dnes,“ poznamenal si Talich do konceptu své přednášky v roce 1945, *„zejména ten úsek vedoucí k Rudolfinu. Tam se usilovně pracovalo na asanaci okolí Křížovnického, bylo o nějaký ten metr hlouběji položeno než tomu dnes, a pak ulice pozvolna a nenápadně stoupala, až se setkala s ulicí Kaprovou, odkud po několika nenápadných schůdkách se vystupovalo na zvýšenou rovinku dnešního Smetanova náměstí. Uvědomte si, prosím, co to bylo pro mladého hochu, který upsal svůj život službě umění, vstoupiti na toto náměstí, jehož levá boční strana tvořila vchod do akademie umění, kdežto strana pravá vroubila vstup do Rudolfinu, s úžasným pohledem na malostranské panorama s mohutným vrcholem Hradčan. To byl skutečně mimořádný dojem, předstihující svojí pohádkovitostí daleko veškerou každodennost reálného života a nutící mladého muže, aby přeladil způsob svého nazírání tak, aby viděné v tmy okamžiku bylo provázeno neviditelným, jenom tušeným; hranice mezi skutečností a snem se měnila nedosti určitě znějícím melodickým proudem, kdy si přebohatě uvědomuješ, že pod zdánlivou jednoznačností fakt se skrývá*

*bohatá škála jiného vidění, jiného slyšení, škála známá jenom tobě. Tvoje osobní bohatství. Bohatství nezcizitelné...*¹

Zkušební komise pražské konzervatoře, která rozhodovala o přijetí studentů do různých tříd podle oborů, byla udivena Talichovým neomylným sluchem i výbornými hlasovými dispozicemi. Do své třídy si jej vzal tehdy ještě mladý houslista Jan Mařák (1870–1932), který byl žákem Antonína Bennewitze (1833–1926) a na konzervatoři v Praze jako pedagog teprve začínal. Měl zkušenosti z Městského divadla v Kralovci (Kaliningradu) jako koncertní mistr v orchestru a zejména ředitel orchestru Národního divadla v Praze. Během prvních dvou tří podzimních měsíců práce s Talichem si Mařák povšiml chudoby venkovského mladíka a svou laskavostí a vlídností ho přiměl, aby se mu svěřil, jak vlastně žije. Zle, do budoucna takhle žít nemohl! I Mařák cítil, že chlapci musí pomoci najít řešení. Navštívil proto ředitele konzervatoře Antonína Dvořáka, a požádal ho, zda by se nenalezla nějaká možnost, jak existenčně zajistit nadaného žáka. Dvořák zprvu neřekl nic, jen Talichovi vzkázal, aby ho navštívil, že si s ním chce promluvit sám:

„Je těžko si představití dnešnímu člověku, který nemá ani potuchy o tom, s jakou úctou naše doba vzhlížela ke všemu velikému, v jehož okolí žila, jak mně bylo, když jsem zazvonil v Žitné ulici – u mistrova bytu. Chvilu čekání, a pak se objeví bytost, která prozrazovala svými rysy, že je Dvořákovou dcerou. Třesoucím se hlasem oznámím, že jsem k mistru hlášen, načež tento dobrý anděl zmizí, a za chvíli se objeví znovu s vyřízením, že mám přijít nazítří. Toho slova anděl neužívám nikterak poeticky, poněvadž v okamžiku nesmírného vzruchu, kdy jsem se měl ocitnout tváří v tvář Antonínu Dvořákovi, mně jeho dcera – byla to Anna, pozdější Sobotková – vskutku připadala jako prostředník, který má umožnit styk obyčejného smrtelníka s bohem. – Druhého dne jsem se ocitl tváří v tvář onomu bohu... Byl už napřed připraven, a proto jeho bystré oči, které s oblibou zabodával do svých bližních, aby jim nahnal strach, byly tentokrát dobré a mírné. Což je myslitelné, aby pro bídu svého spolubližního měl kdo větší porozumění než ten, kdo sám prožil bídu ve svých počátcích? Jednání nebylo dlouhé a výsledek se dostavil v několika dnech. Dvořák se za mne přimluvil u našeho největšího mecenáše Josefa Hlávky, s jehož paní jsem na zkoušku zahrál několik houslových sonát a dostalo se mně stipendia, kterého jsem pak požíval až do konce svých konzervatorních studií.“²

Jan Mařák jako začínající pedagog si rychle vytvořil metodu, jak pracovat se svými žáky. Nebyl jen pedagog-praktik, ale též pedagog-teoretik. Vypracoval pokyny pro denní studia houslí, zabýval se systematickým studiem stupnic a akordů, problémem prstokladů, revidoval houslové etudy Kreutzerovy a Wohlfartovy, dueta Mazasova a Pleyelova, věnoval se transkripčním problémům při úpravách nehouslových skladeb atd. Byl i autorem výtečné knihy o houslích, jejich vývoji, dějinách houslařství a houslové hry, která se dočkala mnoha vydání. Tyto jeho práce vycházely tiskem sice až v době, kdy Talich na konzervatoři už nebyl, přesto naznačují, jak silnou individualitou Jan Mařák byl. Na počátku Talichova

¹ Rukopisný koncept přednášky prosloušené v říjnu 1945 v refektáři Dominikánského kláštera v Praze, sešitek malého formátu, v majetku Růženy Cívínové.

² Srov. *Mládí Václava Talicha* (Ze zápisků Václava Talicha a z jeho vyprávění zapsala Herberta Masaryková), in: *Václav Talich. Dokument života a díla*. Praha 1967, s. 12–13.

studia našli k sobě vzájemné sympatie. Mařák záhy vytyčil jak bystrého, pracovitého a hlavně inteligentního žáka má před sebou, Talicha k Mařákovi zase vázala jeho laskavost, přívětivost, s níž ho jeho učitel zasvěcoval do tajů houslové hry.

V průběhu Talichova studia na konzervatoři se náhle na houslovém nebi objevila nová hvězda první velikosti. Byl jí Jan Kubelík (1880–1940). Nikdo z mladých adeptů houslového umění jí nedokázal odolat. I Talich, který byl ve druhém ročníku u Mařáka a Kubelík už navštěvoval šestý ročník u profesora Otakara Ševčíka (1852–1934), byl zasažen jeho bravurním uměním. Byl virtuózem, který zvládal všechny technické problémy a propracovával se k nejvyššímu vrcholu houslové hry. O Kubelíkově mimořádném talentu se vědělo, neboť mladý umělec hrál často na konzervatorních koncertech, ať již jako sólista nebo komorní hráč. Prvou senzaci způsobil na ústavním koncertě ve Stavovském divadle 31. března 1898, kdy jako osmnáctiletý mladík interpretoval technicky obtížný Houslový koncert D dur op. 77 Johanna Brahmsa se svou vlastní kadencí. I ředitel konzervatoře Antonín Bennewitz byl Kubelíkovým výkonem nadšený. Ale teprve po jeho absolventském vystoupení na koncertním pódiu 7. července 1898 v Rudolfinu (s Paganiniho Houslovým koncertem D dur op. 6 s kadencí E. Sauchera) a po obrovském úspěchu ve Vídni (26. listopadu 1899), Budapešti, Záhřebu i jinde se propracovával ke světovému věhlasu, jehož dosáhnout, event. překonat, se nikdy nepodařilo žádnému českému umělci. Václav Talich ho ještě jako student slyšel hrát několikrát.³ Jeho hrou byl natolik okouzlen, že sám zvažoval, zda se nemá vydat jeho cestou. Zejména když se později stal žákem Otakara Ševčíka, který jej vedl k virtuózní hře, Kubelíkovu vzoru aspoň na čas úplně propadl. V té době dokonce přerušil i svá teoretická studia. Ale nikoli nadlouho. Souběžně s poznáním Kubelíkovy neomylné hry poznal hru Českého kvarteta, která mu rovněž učarovala a přivedla ho k myšlence, že samotná virtuóznost, k níž Kubelíkova dokonalost a technická neomylnost sváděla, není v umění prvořadým účelem, ale jen předpokladem k něčemu hlubšímu, závažnějšímu, co umění dává jeho nadčasovou hodnotu. Kubelíkovi se obdivoval, ale nedal se jím zlákat, aby šel v jeho šlépějích:

„Hroznou ranou a neslychanou ostruhou tížadosti mladých adeptů houslového umění se stalo objevení Jana Kubelíka (osmnáctiletého) na koncertním pódiu, počínaje podzimem 1898. Ohňostroj neomylného virtuoství jeho hry jako by na čas zatlačoval závažnost uměleckého projevu Františka Ondříčka, Sarasateho, Isaye aj., a naše horké hlavy poprvé stály před problémem, kterou cestou se dát. V okamžiku těch pochyb slyšel jsem poprvé České kvarteto. (Bylo v té době v šestém roce svého zářivého uměleckého působení.) Jeho vnitřní soustředěnost mně učarovala. Svítalo mně, že je rozdíl, slouží-li umělec obdivu vlastní zběhlosti nebo touze ponořit se v interpretované dílo.“⁴

Ještě před ukončením čtvrtého ročníku konzervatoře se Talich ucházel o to, aby byl přijat do třídy prof. Otakara Ševčíka, jinak pro něho další studium houslové hry u jiných

³ V úvahu přicházely i Kubelíkovy koncerty po absoloriu, například 24. 7. 1898 na Výstavě architektury a inženýrství v Praze, 28. 10. 1898 na 48. populárním koncertu Umělecké besedy, 12. 12. 1898 s Českou filharmonií, kdy interpretoval Ernstův Houslový koncert fis moll op. 23.

⁴ Srov. Dostál, Jiří: *Talichova životní dráha*. In: *Václav Talich. Soubor statí o životě a práci*. Uspořádal Otakar Šourek. Praha 1943, s. 25–26.

profesorů postrádalo smysl. Nemohl mu prof. Mařák po čtyřech letech studijní práce více dát? Talich byl přesvědčen, že nikoli, a pokud by mu nebyla dopřána změna k lepšímu – a tou byl jedině přestup do třídy profesora Ševčíka – byl odhodlán z konzervatoře odejít. Žádal ředitelství konzervatoře, aby mu byl tento přestup umožněn, ale napoprvé mu vyhověno nebylo. Napsal o tom v dopise svému otci, Janu Talichovi, který v té době působil jako sbormistr spolku Kolo v Šibeníku, a který, obávaje se, aby jeho syn houslí vůbec nezanechal, napsal ředitelství konzervatoře. Prosil, aby odpovědní profesori znázili míru talentu jeho syna a pomohli mu pokračovat ve studiu u prof. Otakara Ševčíka. Jan Talich o Václavovi psal: „Jak z listu jeho vysvítá, zamýšlí raději vystoupiti z ústavu a jelikož při jeho poněkud vzdorovité povaze mohlo by se to i státi, a tak oběti naň vynaložené ku žalu rodiny takřka na zmar by přišly, kdyby studie nedokončil – jak jsme od něho všichni očekávali, nutí mne okolnost ta tím více ku přednešení níže uvedené prosby. Onu důvěru mého syna v slov[utného] pana profesora Ševčíka nelze nikterak považovati snad za nedoceňování dosavadního učitele jeho, slov[utného] pana profesora Mařáka, nýbrž jaksí za moment psychologický, tj. on cítí se býti schopným dociliti podobných výsledků, jakých docílili před ním jiní, jako Kubelík, Kocian aj. pod vedením slov[utného] profesora Ševčíka. (...) Jelikož syn můj slibuje, že v případě přeložení zdvojnásobí svoji pilnost i vytrvalost, jest zřejma jeho snaha po dosažení skvělých výsledků. Kdežto v případě opačném, kdyby přeložen nebyl, proměnila by se v lhotejnost a snad i nelibost ku dalšímu vzdělání vůbec a proto jsem přesvědčen, že nikdo za zmaření tohoto vynikajícího talentu odpovídati si troufati nebude. – Proto i já přidružuji se ku prosbě jeho, by slavné ředitelství jak motivy pedagogické, tak i moje rodinné milostivě uvážiti a jej (syna) milostivě do oddělení slov[utného] pana prof. Ševčíka přeložiti ráčilo.“⁵

Není známo, zda mladý Václav Talich znal obsah otcova dopisu, či vůbec věděl o jeho existenci. Vše nasvědčuje tomu, že Jan Talich jej psal v době, kdy jeho syn už byl do třídy prof. Ševčíka přijatý. Tento dopis je mj. významný, že dokumentuje, že i po odchodu Jana Talicha do ciziny zůstali otec a syn ve spojení, byť řídkém a vzácném, ale přece jen. Vyplývá z něho, že Václavovu otci velice záleželo na dokonalém hudebním vzdělání jeho syna, o jehož velkém hudebním talentu ani na chvíli nepochyboval, a nesl by s velkou bolestí, kdyby jeho hudebně nejtalentovanější syn studium na konzervatoři předčasně ukončil.

Naštěstí se tak nestalo. Už v průběhu prázdnin roku 1901, po dokončení čtvrtého ročníku, si Václava Talicha vyžádal prostřednictvím svého asistenta Štěpána Suchého (1872–1920) Otakar Ševčík a vyzval ho, aby vstoupil do jeho třídy. Takovou nabídku nebylo možné odmítnout, tím spíš, že odpovídala splnění Talichova snu. Pro mladého studenta představovala životní křižovatku, novou perspektivu, neboť Ševčík byl uznávanou kapacitou, která své svěřence dokázala dokonale připravit na dráhu houslového virtuóza. Talich se cítil neskonale šťastný; vždyť mnozí čeští i zahraniční studenti by byli ochotni za studium u Ševčíka cokoli zaplatit, kdyby je mistr přijal za své žáky. Žil sice jen z Hlávková stipendia na hranici existenční únosnosti, ale vydržel-li studovat v nejskromnějších pomě-

⁵ Srov. Jan Talich: Ředitelství konzervatoře hudby v Praze, Šibeník 27. 9. 1901, Knihovna Pražské konzervatoře, nález Miloslava Richtera.

rech čtyři roky, vydrží jistě i další dva. Byl přesvědčen, že umělecký výsledek, k němuž dospěje pod Ševčíkovým dohledem, mu tuto dřinu a studentskou chudobu později vynahradí. Odhlédneme-li od toho, že se ani po dvou letech tohoto studia pravým houslovým virtuózem nestal, přece pro jeho pozdější dirigentskou dráhu měla práce se Ševčíkem mimořádný význam. Nejenže Ševčíkovy zásady vstřebal jako houslista, ale dokázal si je později přizpůsobit a aplikovat i na práci s orchestrálními a vokálními tělesy, což byl zisk mimořádný.

„Studoval jsem u něho ovšem jeho nejvlastnější nástroj – housle, ale zásady jeho hudebního nazírání a hlavně zásady, jak se zmocňovat hudebně technických problémů mně zůstaly vůdčími dodnes i v činnosti, která s houslemi už nemá téměř nic společného. Prof. Ševčík nepsal o své metodě, jako o ní nepsal třeba klavírní pedagog Leschetitzky. Byl z rodu těch, jichž ingenium se probouzí nejplněji v praktickém úkolu. – Byl empirik. Dovedl najít pro každý případ speciální lék, dovedl znamenitě zakrývat nedostatky svých žáků, ale dovedl také podtrhnout jejich přednosti. To ovšem mohl činit jenom ten, kdo nevycházal z nějaké předem určené teorie, kterou by násilně očkoval svým svěřencům, nýbrž muž, který především mluvil a jednal s živým člověkem a nacházel pro něho vždy ten způsob výchovy, který jen právě jemu vyhovoval. – Mluvívalo se často o zmechanizování jeho žáků. Ano, vychovával k dokonalosti technický mechanismus, protože ten mu byl předpokladem uměleckého rozvoje a v plném pochopení pro člověka usiloval o to, aby jeho žák dokončil technické školení dříve, než se začal komplikovat jeho duševní život. Řekl mi jednou docela lapidárně: „Pořádně hrát škály se musí mladý člověk naučit dřív, než se zamiluje.“ Současně s technickou výchovou nás vedl k logickému hudebnímu myšlení. V tom ohledu bývalo zejména poučné jeho rozčlenění kadencí. Nenáviděl cikánskou improvizovanost a spájel uvolněné rytmické úryvky řádem vyšší rytmičky. I z tohoto Ševčíkova odkazu jsem stále žil a uplatňoval zejména při studiu recitativů. K největším vymoženostem tzv. Ševčíkovy metody patří ovšem onen způsob, jak rozložit nejdůležitější pasáže na zcela jednoduché prvky, jich součtem se takřka hravě dosahuje řešení problémů, které na první pohled se zdají takřka neřešitelné. Svě žáky naučil, jak se mají učit, a to myslím je jeho největší zásluha; právě tato složka jeho metodiky zasáhla nejhluběji, neboť její zásady lze použít prakticky ve všech oborech instrumentálního i pěveckého studia.“⁶

Otakar Ševčík však dovedl vychovávat i k umělecké skromnosti. Nikdy své žáky nechválil, bylo vzácností, když z koutku jeho úst někdy vyšlo slůvko „dobře“, což znělo jako vrcholné polichocení.

„Tyto blahé chvíle byly však tak inkvizitorcky ničeny za ‚černých pátků‘, kdy se člověk během té půlhodinové lekce nedostal snad ani přes dva takty a slovní doprovod milovaného učitele z nás vyhnal i poslední špetku marnivosti a spokojenosti s tím, co už umíme. Tehdy jsme chodívali z jeho třídy v takové náladě, že nás Vltava přímo lákala, abychom tam hodili pouzdro i s houslemi. I v tom byl blahodárny zámysl Ševčíkův: učil nás skromnosti před velikostí umění, zachraňoval nás od samolibosti a zkoušel sílu naší vůle.“⁷

⁶ Srov. Otakar Ševčík. *Sborník statí a vzpomínek*. Uspořádal Vladimír Šefl, Praha 1953, s. 81–82.

⁷ Tamtéž, s. 82.

Ševčíkova metoda dokonalého zmechanizování i nejtěžších problémů houslové hry, jejímž nejvýraznějším příkladem byl Jan Kubelík, podléhala často nepochopení. I Václav Talich býval dotčen, když Ševčíkovo jméno bylo v duchu tohoto povrchního pohledu a neznalosti znevažováno:

„Je jisto, že každá lidská činnost má své klady i záporny. Bylo by velkou chybou zveličovat záporny v pedagogické činnosti prof. Ševčíka a bylo by to zejména odsouzení hodno, kdyby se za oním kriticismem schovávala snaha zmenšit jeho pozitivní zásluhy. Ty jsou ve skutečnosti tak veliké a dalekosáhlé, že dávno ještě nejsou tak využity, aby zrno Ševčíkem zaseté vydalo už poslední úrodu.“⁸

Nebyly to samozřejmě jen housle, v nichž se mladý Talich vzdělával na pražské konzervatoři. Hudební teorii studoval u Josefa Förstra (1833–1907) a Karla Knittla (1853–1907), na klavír docházel do třídy Josefa Lugerta (1841–1928), do tajů komorní hry ho zasvěcoval Jindřich Káan (1852–1926) a do způsobu hry v orchestru Antonín Bennewitz. Konzervatoristé studium komorní a hlavně orchestrální hry většinou podceňují, neboť při svém soustředění na hlavní nástroj, v němž hodlají vyniknout, se jim pravidelná práce v instrumentálním souboru zdá zbytečná, časově marnotratná. Ne tak Václav Talich. Už z domovských Klatov si odnesl respekt ke komorní hře a lásku k práci v orchestru. Když byl ve druhém ročníku, dostalo se mu té cti, že se spolužákem Milanem Zunou (1881–1960) zasedli k prvnímu pultu prvních houslí Bennewitzova školního orchestru a střídali se ve funkci koncertního mistra. Konzervatorní orchestr za vedení ředitele školy však nebyl obyčejným studentským orchestrem, v němž by se studenti pouze učili hrát instrumentální party, byl tělesem, s nímž se počítalo i v uměleckém životě Prahy. Václav Talich rád vzpomínal na to, jak silně v tomto orchestru na něj zapůsobila Smetanova Vltava, a potom postupně všechny Beethovenovy symfonie, které s nimi jejich ředitel důkladně probíral a z nichž některé hráli i veřejně. Souběžně s touto orchestrální hrou vzdělával se i v komorní hře za vedení profesora Jindřicha Káana. Spolu s kamarády Milanem Zunou, Janem Peštou (1883–1945) a violoncellistou Aloisem Reiserem (nar. 1884) vytvořili školní kvarteto. Václav Talich v něm hrál violu, což se mu později zúročilo při spolupráci s Českým kvartetem. Jediný Reiser mu však zůstal věrný, když si Talich na podzim roku 1902 založil své vlastní kvarteto v obsazení houslistů Václava Talicha a A. Trnky, violisty Karla Lišky (1883–1935) a violoncellisty Reiserera. Toto kvarteto si dalo jméno „Nové smyčcové kvarteto“ a 7. ledna 1903 úspěšně vystoupilo v koncertu spolku Českých žurnalistů. S profesorem Karlem Hoffmeisterem (1869–1952) hrálo klavírní kvintet Emanuela Chvály, Dvořákovy Valčíky pro smyčcový kvartet a polku ze Smetanova kvartetu e moll Z mého života.

Celkově lze říci, že Václav Talich na konzervatoři byl vynikajícím studentem, což dosvědčují i jeho známky z jednotlivých předmětů. Jeho vysvědčení z posledního ročníku (z 10. 7. 1903) vykazuje z hlavního předmětu houslí u prof. Ševčíka výbornou, z povinných předmětů (všeobecná nauka o hudbě, dějiny hudby, hra orchestrální, hra komorní hudby)

⁸ Tamtéž, s. 83.

rovněž výbornou, z vedlejších předmětů, tj. z nauky o harmonii byl také výborný, zatímco ze hry na klavír chvalitebný.⁹

Patřilo k povaze studentského života, zejména studujících na konzervatoři, že kromě občasné návštěvy nějaké té hospůdky, kde bylo možné si zahrát i kulečník, se chodilo hlavně na koncerty a do divadel, samozřejmě s ohledem na stav peněženky. Byla-li chudá, poloprázdná, pak se pečlivě vybíralo, na co jít a co bylo možné pominout. V době Talichova studia na konzervatoři, tj. ve druhé polovině devadesátých let devatenáctého století a v prvních letech století dvacátého, se koncertní život Prahy rychle proměňoval, respektive se dotvářel s konečnou platností. Se vznikem České filharmonie (1896) dochází k jeho úplné profesionalizaci, rovněž tak se vznikem českého a německého Komorního spolku (rozděleném v roce 1894) nabývaly koncerty s komorní hudbou na společenském významu. U dirigentského pultu České filharmonie se kromě Antonína Dvořáka objevili i další dirigenti jako Karel Kovařovic (1862–1920), Oskar Nedbal (1874–1930), Adolf Čech (1841–1903), Zdeněk Fibich (1850–1900), Mořic Anger 1844–1905) a Karel Weis. Také koncerty sólových umělců měly vzestupnou frekvenci. V těchto letech se klasicko-romantický repertoár dostával do povědomí široké veřejnosti, přičemž Praha si nenechala ujít žádné světové novinky z exkluzivního výběru symfonické a komorní literatury. V repertoáru se stále častěji objevují posluchačsky náročné skladby Gustava Mahlera, Richarda Strausse, Arnolda Schönberga i Clauda Debussyho. Také Národní divadlo proměňuje svou tvář. V roce 1900 končí éra dirigentů Adolfa Čecha a Mořice Angra, a namísto nich se taktovky ujímá Karel Kovařovic, dirigent novodobého typu s osobitou dramaturgií a mimořádnými uměleckými nároky na divadelní ansámbly i operní pěvce. Václav Talich si nenechává ujít nic důležitého z toho, co se děje v pražském koncertním a operním světě, navštěvuje populární koncerty Umělecké besedy, které se konaly vždy v neděli odpoledne v budově Rudolfiny, navštěvuje Národní divadlo, aby se seznámil se smetanovskými inscenacemi, sleduje všechny premiéry jako například Kovařovicových Psohlavců, Fibichovy Šárky a Foestrový Evy, které tehdy jakoby soutěžily mezi sebou o přízeň kritiky a obecnstva. Nezdráhal se ani postavit do konzervatorního sboru. Bylo to u příležitosti 70. narozenin dr. Josefa Tragyho (1830–1914), významné osobnosti pražského hudebního života, který se zasloužil o sloučení varhanické školy a konzervatoře a na jehož počest složil Antonín Dvořák Slavnostní zpěv op. 113 na slova Jaroslava Vrchlického. Koncert se konal v malém sále Rudolfiny 29. května 1900, sbor i orchestr byl složen ze žáků konzervatoře, svou skladbu si Dvořák řídil sám. To byl zážitek, na který se nezapomíná. Václava Talicha vzrušoval i způsob dirigování Karla Kovařovice a hlavně úroveň interpretace všech oper, které nový šéf opery uváděl na scéně Národního divadla. Ten posluchače dokázal nadchnout netušenou precizností, dramatičností a technickou náročností uměleckých výkonů.

„Kovařovic byl lákadlem, který shromažďoval na místech k stání na druhé galérii výkvět uměleckého dorostu tehdejší Prahy: tu měli stejná práva muzikanti s ‚umprumáky‘, s ma-

⁹ Srov. Vysvědčení ze závěrečných zkoušek na Konzervatoři hudby v Praze z 10. 7. 1903 TA Beroun, sign. T 213, jeho kopii v německém jazyku si Talich vyžádal z Klatov 17. 9. 1904 už jako koncertní mistr carské opery v Oděse. Bylo mu vystaveno 22. 9. 1904, TA Beroun, sign. T 1942.

lířskou šlechtou či literární bohémou. S ‚Daliborem‘ to začalo, abychom se vkrátku dočkali úplného smetanovského cyklu. Ale dočkali jsme se též divadelní stávky a tím zrození České filharmonie, u jejíhož pultu stál zprvu L. V. Čelanský, později vystřídán Oskarem Nedbalem. Můj hudební zájem se rozdělil. Večery, pokud to kapsa nebo učitelé dovolili, jsem trávil v divadle, nedělní odpoledne v Plodinové bursě, která se stala po začátečním improvizovaném bloudění místem skutečně organizované činnosti České filharmonie. Žil jsem tu v prostředí, které bez zákrutů a zbytečných zacházek mne mělo vésti přímo k cíli – státi se dobrým re-produkčním umělcem.“¹⁰

Mezi Talichovy nejbližší přátele patřili samozřejmě studenti konzervatoře, i když ne všichni byli houslisté a byli orientováni jiným směrem. Ale hudba je sblížovala. K nejbližším patřili již zmínění houslisté Milan Zuna a Jan Pešta, dále Jaroslav Kocian (1883–1950), varhaník František Franěk (nar. 1880), kompozičně orientovaní Rudolf Karel (1880–1945) a Jaroslav Kříčka (1882–1962). Karel, Talich, Kříčka vytvořili nerozlučnou trojici, která se v družnosti společně objevovala na koncertech, činoherních i operních představeních i v hospůdkách, a která si začala dumasovsky říkat „tři mušketýři“. Talich byl Athosem, Karel Porthosem, Kříčka d’ Artagnanem. Jak opravdové, celoživotní přátelství to bylo, svědčí tři fotografie těchto tří věrných „mušketýrů“ z roku 1903, 1923 a 1933.¹¹

Pro Václava Talicha vzpomínky na tento čas romantického mládí, kdy celý svět jakoby stál otevřený před ním, byly nesmírně drahé. I po čtyřiceti letech je z nich cítit jemná nostalgie, stesk po bezstarostnosti studentských let. Ale je v ní i kus hrdosti, že nikdo z oněch mušketýrů se v životě neztratil a naopak zaujal v něm významné postavení:

„Vzpomínám na mladické hovory“, psal Talich uprostřed nacistické okupace Jaroslavu Kříčkovi, „za jichž romantičnost jsme se tehdy ještě nepotřebovali stydět, vzpomínám zejména rád na ty důvěrné schůzky pod mravní ochranou Fraňkovou, na spěch ke Kovardovým představením, kdy často jediný vuřtík zhltnutý jakoby v běhu nahrazoval večere, poněvadž bylo třeba ušetřit dva šestáky na lístek na galerku. A jak nevzpomenout na slavnou Kovařovicovu Louisu, která vlastně byla operou oper našich mladých srdcí. Potom nás už brzy život rozhodil každého do jiného kouta a jestli jsme se po létech zase všichni sešli v Praze, kteří jsme se mívali za mladosti rádi, ta krásná, nadějeplná a bezstarostná neodpovědnost nám dala v ale definitivně a na věky. Kdo by si pomyslel, když jsme tak chodívali ke Zlatému soudku, že já zasednu na trůn Karla Kovařovice, že Ty budeš rektorem našeho nejvyššího hudebního učiliště, a že z Karla bude hrdinný plukovník!“¹²

¹⁰ Viz pozn. 4, s. 24–25.

¹¹ Reprodukce těchto fotografií viz v příloze knihy, cit. v pozn. 4.

¹² Srov. VT: Jaroslav Kříčka z 7. 9. 1942, TA Beroun. Dopis byl psán u příležitosti 60. narozenin Jaroslava Kříčky, které spadaly na den 27. srpna 1942. V letech 1942 až 1945 byl Kříčka rektorem Státní konzervatoře hudby v Praze. František Franěk (nar. 1880) byl ve skladbě žákem Vítězslava Nováka, věnoval se pak pedagogické činnosti. Rudolf Karel byl čs. legionářem v Rusku. Když se stal dirigentem Symfonického orchestru čs. legií, zvolil si za svého zástupce právě svého přítele z mládí, Františka Fraňka. Opera Louisa Gustava Charpentiera se po premiéře v Paříži v roce 1900 stala módním dílem, které uváděly takřka všechny evropské operní domy. Kovařovic měl s ní senzační úspěch v Národním divadle v roce 1903.

Některé vzpomínky jsou humorné, byť zároveň dokumentují, v jaké nouzi a jakých obětí musel mladý konzervatorista podstupovat, aby si dopřál hudebních požitků, po nichž toužil. Na jednu si Talich vzpomněl při návštěvě Valkýry ve stockholmské opeře v roce 1927, kdy kvůli únavě odešel domů, aniž by vyčkal konce. Na rozdíl od pětáctýřicetiletého pána byl jako šestnáctiletý mladík statečnější:

*„Byl jsem ve třetím ročníku na konzervatoři, v mém majetku se nacházely jediné boty, které byly však na neštěstí právě u ševce, kdy mě zlákala Valkýra. Nevím, který už dobrý hoch z mých spolužáků to byl, jenž mně nabídl svoje rezervní perka, aby mi umožnil návštěvu divadla. Byly sice poněkud těsné, ale co pak nelze pro Valkýru obětovat trochu pohodlíčka?! Ještě dnes bych mohl ukázat ono místo na galérii, kde jsem tehdy stál – to prokleté místo, kde v nevýslovných mukách jsem se svíjel 4 ½ hodiny, než naposled spadla opona. Neměl jsem už tehdy ani hlavu, ani krk, tělo a ruce, nýbrž jediným orgánem, jenž mi ještě zůstal, vlastně který se všeho zmocnil, byly nohy, nohy bolící, stisknuté kleštěmi úzkých bot. A přece jsem tehdy vytrval – kdežto teď starý pán roztahující se v křesle parteru se sebere a odejde před koncem.“*¹³

Je pozoruhodné, že Václav Talich při studiu na konzervatoři nikdy nepomyslel na to, aby se stal dirigentem. Nikdy ho nenapadlo, že by mohl vyměnit housle za dirigentskou taktovku. Spíše se zamýšlel nad skladatelskými problémy, a jestliže se někdy zdánlivě pokoušel o dirigování – v letech 1902–1903 byl sbormistrem akademického pěveckého sboru – nepovažoval tyto pokusy, jak sám říkal, nikdy za nic víc než určité zpestření svého hudebního života.¹⁴

V červenci roku 1903, po šestiletém vypjatém studiu, konečně získal absolutorium. Při vystoupení na závěr konzervatorních studií hrál jeden ze tří virtuózních koncertů Josepha Joachima, jehož jméno jako profesora Vysoké hudební školy (Hochschule für ausübende Tonkunst) v Berlíně a světoznámého smyčcového kvarteta je spjato i s kompoziční činností Antonína Dvořáka. Talichovo houslové umění bylo na takové výši, že všechny možnosti jeho uplatnění v hudebním životě – jako sólista, koncertní mistr orchestrálního tělesa nebo hráč komorního souboru – zůstávaly pro něho otevřené. Záleželo na něm samém, jak těchto možností využije a jakou cestou se vydá.

¹³ Srov. VT: Vida Talichová, Stockholm, b. d. (25. 10. 1927, datum určeno podle obsahu sdělení), TA Beroun.

¹⁴ Srov. Talich, Václav: *Mé dirigentské začátky*. Lidové noviny, Praha 5. 5. 1940, též in: Talich, Václav: *Úvahy, projevy a stati*. Uspořádal Milan Kuna. Beroun 1983, s. 65–66.

VÁCLAV TALICH ALS STUDENT DES KONSERVATORIUMS

Zusammenfassung

Kunas Abhandlung über das Studium Václav Talichs (1883–1961) auf dem Prager Konservatorium ist ein Kapitel seiner großen Monographie über diesen Künstler, der sich außerordentlich über die Entwicklung der tschechischen Musikinterpretation verdient gemacht hat. Kuna spricht darin über Talichs Eintreten in das Konservatorium im Jahre 1897 unter Mithilfe seiner Freunde von Klatovy, in die Violinklasse von Prof. Jan Mařák. Ohne Mithilfe des Komponisten Antonín Dvořák hätte er aber als armer Student den Aufenthalt in Prag nicht geschafft. Ursprünglich hatte er über eine Solistenlaufbahn als Violinvirtuose erwogen – unter dem Einfluß Jan Kubeliks. Nach vier Jahren Studium war er aber enttäuscht und wollte das Konservatorium verlassen. Erst ein zweijähriges Studium bei Prof. Otakar Ševčík eröffnete ihm den Weg zu einer höheren Stufe der Violintechnik und musikalischen Interpretation. Für seine zukünftige Dirigentenkarriere hatte gerade Ševčíks analytische Methode bei der Bewältigung der anspruchsvollsten technischen und ausdrucksvollen Musikprobleme auf ihn den entscheidenden Einfluß. Sein Studium am Konservatorium ergänzte Talich mit Besuchen des Nationaltheaters und den nachfolgenden Leistungen Karel Kovařovic, der Konzerte des Tschechischen Quartetts und der Tschechischen Philharmonie. Das Studium endete Talich mit einem Absolventenkonzert im Jahre 1903, auf dem er eines der Violinkonzerte von Joseph Joachim spielte.

VÁCLAV TALICH STUDENTEM NA KONZERVATOŘI

Shrnutí

Kunova stať o studiu Václava Talicha (1883–1961) na pražské konzervatoři je součástí jeho velké monografie o tomto umělci, který se mimořádně zasloužil o rozvoj českého hudebně reprodukčního umění. Kuna v ní hovoří o Talichově vstupu na konzervatoř v roce 1897 za pomoci klatovských přátel, do houslové třídy Jana Mařáka. Bez pomoci Antonína Dvořáka by však jako chudý student pobyt v Praze nezvládl. Původně uvažoval o sólistické dráze hudebního virtuóza – pod vlivem Jana Kubelíka. Po čtyřech letech studia byl však zklamán a chtěl konzervatoř opustit. Teprve dvouleté studium u prof. Otakara Ševčíka mu otevřelo cestu k vyššímu stupni houslové techniky a hudební interpretace. Pro jeho budoucí dirigentskou kariéru měla na něho rozhodný vliv právě Ševčíkova analytická metoda zvládání nejnáročnějších technických i výrazových hudebních problémů. Své studium na konzervatoři doplňoval Talich návštěvami Národního divadla a sledováním výkonů Karla Kovařovice, koncertů Českého kvarteta a České filharmonie. Svá studia ukončil absolventským koncertem v roce 1903, na němž hrál jeden z houslových koncertů Josepha Joachima.

U-MUSIK UND DIE TSCHECHISCHE RUNDFUNKSENDUNG IN DEN JAHREN 1923-1938

Petr Macek

Ende der zwanziger Jahre vorigen Jahrhunderts traten zu den bestehenden Verbreitern der U-Musik (Unterhaltungsmusik) in den tschechischen Ländern zwei ganz neue und sehr wirkungsvolle Massenmedien bei: die Rundfunksendung und etwas später dann auch der Tonfilm. Ihr schneller Aufstieg war fast auffallend im Einklang mit der neuen Umgruppierung der Musik, zu der gerade an der Wende der zwanziger und dreißiger Jahre gekommen ist. Es ging dabei hauptsächlich um das Ausprägen ihrer einzelnen Genres und der Produktionszentren, um den erhöhten Anklang bei der Öffentlichkeit, um die immer zunehmende Nachfrage und daher auch um die Feststellung der überraschenden wirtschaftlichen und finanziellen Potenzialität dieser Musik, die sonst von der zeitgemäßen Publizität bisher unterlassen wurde. Mit Recht kann deshalb angenommen werden, dass vor allem der Anteil der Rundfunksendung in diesem Prozess außergewöhnlich bedeutend war.

Die tschechische Rundfunksendung war von allem Anfang an von der Anzahl der zahlende Konzessionär existentiell abhängig. Wenn man im Jahre 1923 mit lediglich 47 angemeldeten und zahlenden Hörern angefangen hatte, wuchs dann in folgenden Jahren ihre Anzahl heftig und dauernd an und am Ende des Jahres 1937 gab es mehr als eine Million Konzessionäre. Nach den zeitgenössischen Erfahrungen erweiterte sich dabei der Kreis der Zuhörenden gewöhnlich um 2 bis 4 Familienangehörigen, und so überstieg die tatsächliche Anzahl der Hörer mehrmalig die Anzahl der registrierten Konzessionäre.

Deshalb musste das Radiojournal nach Überwindung der elementaren technischen Probleme immer mehr die Bedürfnisse und Interessen der Konzessionäre - Hörer in Betracht nehmen und so ein Programmangebot vorlegen, das ihre Ansprüche berücksichtigen würde. Andererseits bemühte sich die Leitung der Rundfunkgesellschaft vom Anfang an, wenn auch einigermassen idealistisch, für das Rundfunkprogramm anspruchsvollere künstlerische Ziele zu setzen. Die Lösung von diesem Widerspruch in der Programmgestaltung, d.h. zwischen der „billigen Unterhaltung und der hohen künstlerischen Quali-

tät, zwischen den Ansprüchen der Hörer und den Vorstellungen der Rundfunkleitung“ begleitete das Radijournal in der ganzen Vorkriegsetappe seiner Entwicklung.

Nach den Vorstellungen des ersten Programmchefs von Radiojournal Miloš Čtrnáctý sollte das Rundfunkprogramm zwei Grundbedingungen nachkommen: es sollte „für alle“ sein und die Hörer kultivieren, ausbilden, und das vor allem mittels eines anspruchsvollen künstlerischen Inhalts, den er besonders in dem künstlerisch wertvollen Musikbestandteil der Sendung sah:

„Der Hauptkern unserer Programme müssen allerdings ernste, künstlerische Konzerte bleiben. (...) Unser Grundsatz war und bleibt immer, keine billige Beliebtheit in dem Abstieg zu dem breitesten Geschmack zu suchen, sondern die Hörer auf eine höhere Stufe zu erheben, was unvermeidlich ist, wen der Rundfunk zum Gegenstand der Unterhaltung werden sollte und seiner kulturellen Sendung nachfüllen sollte.“¹

Unter den proklamierten Sendungszielen und der Wirklichkeit der Rundfunkpraxis begannen aber bald Widersprüche aufzutauchen. Einerseits wurde hier die Idee eines Rundfunks „für alle“ hervorgehoben, andererseits wurden aus der Sendung im wesentlichen alle musikalische und literarische Genres ausgeschieden, die der Vorstellung eines „hohen künstlerischen Niveaus“ nicht entsprachen.

Allmählich musste man beginnen, in die Sendung immer mehr auch die „Unterhaltungsmusik“ zu zulassen, aber auch hier hat die Leitung des Radiojournals ständig die Anforderung der Qualität betont. Deshalb erklang in der Sendung auch die Unterhaltungsmusik in der Darbietung der besten Musiker, besonders aus dem Orchester der Tschechischen Philharmonie.

Der Rundfunk teilte die Musikprogramme in drei selbstständig betriebenen Kategorien, die von der damaligen Rundfunkterminologie als „ernste Musik, Unterhaltungsmusik und leichte Musik“ bezeichnet wurden. Die Bestimmung dieser Gruppen kann die zeitgemäßen ästhetischen Kriterien und Erziehungsziele des Rundfunks andeuten:

In die Rundfunkkategorie „Unterhaltungsmusik“ wurden einbezogen: beliebte Opern, von den Instrumentalgenres Ouvertüren, Quodlibets, Phantasien und Auszüge aus beliebten Opern, Salonsuiten aus beliebten Balletten, Quodlibets der Volkslieder, kleine orchestrale Formen, instrumentale Kompositionen für Solisten und auch Kammerensembles, Scherzmelodramen; von Vokalgenres weiter Arien aus beliebten Opern, kunstvolle Unterhaltungslieder, beliebte Chöre, die von Künstlern gesungenen nationale Volkslieder, Folklore und ihre Lieder in der Darbietung der Volkssänger.

In die Kategorie „leichte Musik“ gehörten: Operetten und Revuen, von den Instrumentalgenres die Ouvertüren, Auszüge und Phantasien aus den Operetten, Chansons und Lieder, Tramp- und andere Ensembles, humoristische Ensembles usw.

Die beschriebene Rundfunkklassifikation kann heute Staunen erregen, vor allem in der Kategorie „Unterhaltungsmusik“, in die wir heute wahrscheinlich nur einen Teil der damals angeführten Genres einreihen würden.

¹ Čtrnáctý, Miloš: *Naše programy* [Unsere Programme]. RJ. Radiojournal 3, 1925, Nr. 2, S. 1.

Wie es schon gesagt wurde, die Musikredaktion des Rundfunks setzte sich schon vom Anfang ihrer Arbeit als ihr Hauptziel die Ausbildung der Hörer zu den ernsthaften musikalischen Werten. Sie hat vorausgesetzt, dass gerade die mittlere Kategorie der „Unterhaltungsmusik“ eine Zwischenstufe wird, die den Horizont der weniger erfahrenen Hörer mit der Zeit erweitert und allmählich in die bevorzugte Kategorie der „ernsten Musik“ bringt. Solche Erwartung zeigte sich aber zu mutig. Schon aus den damaligen deutschen Forschungen ergab sich die Feststellung, dass das Interesse an der „ernsten Musik“ nicht einmal bei dem längeren Besitz des Rundfunkempfängers steigt. Die Präferenz der „leichten Musik“ blieb jedoch bei den meisten Rundfunkhörern im Gegenteil fest fixiert und auch die wertvollsten Programme konnten daran nicht viel ändern (Hermann Kindt, Walter Hartmann, A. Wulff).

Die Sendungsumfänge aller oben genannten Rundfunkkategorien waren im Jahre 1937 im Rahmen des Musikprogramms der tschechischen Sendestationen folgendermaßen eingeteilt: „ernste Musik“ = 24 %, „Unterhaltungsmusik“ = 36 %, „leichte Musik“ = 40 %. Im folgenden Jahr 1938 blieb der Anteil der „Unterhaltungsmusik“ gleich, der Prozentsatz der „ernsten Musik“ sank jedoch vielleicht in Folge der politisch unerfreulichen Situation auf 18 % und die Programme der „leichten Musik“ stiegen dagegen auf 47 %. Die Notwendigkeit, die umfangreiche Sendezeiten zu füllen, führte dabei zu einem erhöhten Gebrauch der Grammophonaufnahmen, die schon im Jahre 1938 ca. 25% der gesamten Musiksendung bildeten. Dadurch wurde auch der Raum gegeben, schlagfertig die erfolgreichen Lieder und Schlager in die Sendung einzureihen.

Der Rundfunk führte für die Musik eine ganz neue Empfangssituation ein, die Musik verlor ihre damalige Ausnahmestellung und wurde dagegen ein üblicher Bestandteil des Alltages. Die Grundlage der Hörer hat sich jedoch sozial umgewandelt. Während sich der Zustrom der neuen Konzessionäre ca. bis zu dem ersten Drittel der 30er Jahre vor allem von den mittleren Schichten rekrutierte, d.h. von der Intelligenz und verschiedenen selbständigen Gewerbetreibenden und Unternehmern mit einer bestimmten Stufe von kulturellen Bedürfnissen, gliederten sich in den nächsten Jahren und nach der Überwindung der drückenden Wirtschaftskrise in das Rundfunkanhören massenhaft die Arbeiterschaft und die Landwirte ein. Die umfangreichsten Schichten der Hörer orientierten sich natürlich auf die „leichte Musik“, vor allem also auf die Blasmusik, Volkslieder und Operetten. In diesem Sinne begannen die Rundfunkhörer auf die Gestalter des Rundfunksprogramms einen nicht geringen Druck auszuüben: entweder durch Briefe oder Stellungnahmen, die von der damaligen Presse zuvorkommend veröffentlicht wurden. Die Teilanfrage in Mähren vom Mai 1935, bei uns anscheinend die erste in seiner Art bei uns, überprüfte völlig diese Anforderungen und begründete sie zugleich mit einem berechtigten Bedarf an der Erholung und der musikalischen Relaxation, wie Karel Vetterl in seiner bekannten Studie *Zu der Soziologie des Musikorundfunks* feststellt, der auch mit den Ergebnissen der Fragebogenaktion arbeitete: „Der durchschnittliche Hörer aus Volk sucht in dem Musikorundfunk am häufigsten eine klare, melodische Note und einen flinken Tanzrhythmus, die in seine Unterkunft eine sorgenfreie Stimmung hineinbringen, die Nerven beruhigen, trübe Gedanken und die Langweile vertreiben und die Arbeit angenehm machen. Das

Verlangen nach der Erholung ist die Hauptveranlassung zu dem Empfang des Musikrundfunks.“ Der Rundfunk wurde damit auch gegen seinen Willen ein gewisser Indikator, der das wirkliche Niveau des musikalischen Geschmacks und der kulturellen Bedürfnisse der meisten tschechischen Einwohnerschaft sichtbar machte.

Der Schock aufgrund dieser Erkenntnis wurde wahrscheinlich Anlass zu der umfangreichen Diskussion über „leichte und ernste Musik“ in der Musikzeitschrift *Tempo*.² Seinen Beitrag in diese Diskussion leistete auch der Programmchef des Rundfunks der Komponist Karel Boleslav Jirák. In seiner fundierten Stellungnahme schätzte er den Umfang der öffentlichen Aufführung „ernster und leichter Musik“ höchstens im Verhältnis von 10 zu 90 %, im Rundfunk dagegen etwa 65 : 35 %, wobei jedoch zu der ernsten Musik auch jene mittlere, für den Rundfunk spezifische Kategorie der „Unterhaltungsmusik“ hinzufügt. Die Einwendungen Einwürfe einiger Musiker und Kritiker gegen damaligen Anteil der „leichten Musik“ im Rundfunk (dabei den relativ niederen Anteil) schlägt er mit dem Argument zurück, das ganz genau die reale Situation der zeitgemäßen Musikkultur, ihres rezeptiven Hintergrundes erfasst, zugleich auch einer Wende, die auch von dem soziologischen Gesichtspunkt weiterhin die Musikverbreitung mittels der Rundfunkwellen darstellte.

Der Beitrag von Jirák ist wahrscheinlich die erste Überlegung nicht nur über die soziale Funktion des Rundfunks, sondern in seinem Rahmen auch über das offensichtliche Bestehen der unterschiedlichen Hörergruppen, deren Geschmacks und Bedürfnisse. Von diesem Standpunkt zeigen sich die Stellung und die Wirkung der „leichten Musik“ für den Rundfunk als unwegdenkbar und unvertretbar. Der Rundfunk wurde in den dreißiger Jahren fast auf einmal der Hauptvermittler dieser „leichten Musik“. So bahnte er den Weg auch den weiteren Massenmedien, die zu dem Rundfunk in dem Werben und der Distribution der Unterhaltungsmusik bald anzuschließen begannen. Auffallend ist hier besonders der zeitliche Einklang mit der Entwicklung der inländischen Grammophonindustrie und auch des Tonfilms.

LITERATUR

- Ješutová, Eva a kol.: *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu* [Von dem Mikrofon zu den Hörern. Acht Jahrzehnten des tschechischen Rundfunks]. Praha 2003.
- Kotek, Josef: *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1918–1968* [Geschichte der tschechischen Unterhaltungsmusik und des Gesangs]. Praha 1998.
- Patzaková, Anna: *Prvních deset let československého rozhlasu* [Die ersten zehn Jahre des tschechischen Rundfunks]. Praha 1935.
- Vetterl, Karel: *K sociologii hudebního rozhlasu* [Zu der Soziologie des Musikrundfunks]. In: *Musikologie I*, 1938, s. 27–44.

² Jahrgang 15 und 16, 1935–36 und 1936–37.

POPULAR MUSIC AND CZECH RADIO BROADCAST IN THE YEARS 1923-1938

Summary

The study describes the role and the representation of popular music in the pre-war dramaturgy of Czech radio broadcast. Having overcome the elementary technical problems, *Radiojournal* had to consider the needs and preferences of its listeners-licensees and to create a programme scheme that would respect their demands. On the other hand, the management of the radio company from the beginning followed a rather idealistic path of establishing ambitious artistic objectives in the radio's programme. The whole pre-war period of *Radiojournal's* development was accompanied by constant solving of this crucial conflict in the programme's creation – the one “between the cheap entertainment and the high artistic quality, between the listeners' wishes and the radio management's conceptions”.

POPULÁRNÍ HUDBA A ČESKÉ ROZHLASOVÉ VYSÍLÁNÍ V LETECH 1923-1938

Shrnutí

Studie popisuje roli a zastoupení populární hudby v předválečné dramaturgii českého rozhlasového vysílání. Po překonání elementárních technických problémů musel *Radiojournal* stále více brát do úvahy potřeby a zájmy koncesionářů – posluchačů a vytvářet programovou nabídku, která by jejich požadavky respektovala. Na druhé straně se vedení rozhlasové společnosti od počátku poněkud idealisticky snažilo stanovit rozhlasovému programu náročnější umělecké cíle. Řešení tohoto zásadního rozporu v programové tvorbě, tj. rozporu mezi „lacinou zábavnou a vysokou uměleckou kvalitou, mezi požadavky posluchačů a představami rozhlasového vedení“, provázelo *Radiojournal* po celou předválečnou etapu jeho vývoje.

VARHANNÍ TVORBA MARKA KOPELENTA¹

Michal Matzner

Silná tradice literatury klavírní (a zvláště varhanní) bude vždy u autora vycházejícího ze soudobých skladebných postupů hrát významnou roli. Větší experimenty naopak dovoluje tvorba pro „sólové nástroje“, které se samostatně etablovaly později než varhany. Jistá neúměrnost vytane na mysli kupříkladu už jen při letmém porovnání orchestrálních a koncertantních kompozic Marka Kopelenta s jeho varhanními díly. Tato studie směřuje k analýze varhanních kompozic autora a k demonstrování jeho vývoje na daných skladbách, vytvořených pro jeden nástroj v delším časovém odstupu.

Hallelujah

Kopelent se od třinácti let učil hudbě u varhaníka Josefa Kubáně. Je proto nasnadě, že ke konci šedesátých let (začátek února roku 1967) v době, kdy se již jasně vykristalizovala jeho Novou hudbou ovlivněná kompoziční technika, věnoval jednu ze svých skladeb také královskému nástroji.² Podle dostupných materiálů archivu Hudebního informačního střediska Českého hudebního fondu premiéroval skladbu *Hallelujah* Zsigmond Szathmáry v Kasselu dne 12. dubna 1969. Toto provedení se konalo na festivalu duchovní hudby, kde Marek Kopelent vstoupil do později klíčového kontaktu s varhaníkem a sbormistrem Klausem Martinem Zieglerem, kterému dedikoval řadu skladeb, mj. i *Jitřní chvalozpěv* pro varhany.

¹ Tato stať představuje upravenou kapitolu z autorovy diplomní práce Marek Kopelent – nástin života a tvorby, obhájené na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (2006). Diplomní práce kromě rozsáhlejšího životopisného náčrtu přináší rozbor vybraných skladeb, tj. vedle skladeb varhanních ještě skladby *Canto espansivo*, a dále celkový soupis skladeb, diskografii, výběr z článků, rozhovorů a polemik. Autor vidí v Marku Kopelentovi vedle Jana Klusáka, jímž se zabýval jubilující Ivan Poledňák, další z nejvýraznějších osobností české soudobé hudby.

² Podle Marka Kopelenta vzniklo *Hallelujah* v jednom týdnu – začátek února roku 1967 – v Bechyni společně s *Čtvrtým smyčcovým kvartetem* a *Praštěnými písničkami*.

Zápisy v materiálech HIS svědčí o velice četném zahraničním provádění této skladby celou řadou interpretů. Také české premiéry se této kompozici dostalo poměrně záhy – v podání Petera Schwarze zazněla 16. července 1969 v chrámu svatého Mikuláše v Praze. Z tohoto provedení je také zvukový záznam uložený v HIS. Hallelujah bylo vydáno v nakladatelství Gerig Verlag roku 1968. V rámci veřejných koncertů v pražském Domě umělců bylo pro Supraphon v březnu 1970 nahráno Jaroslavou Potměšilovou. Tuto nahrávku vydal v témže roce Supraphon pod názvem XIV. Týden nové tvorby českých skladatelů 1970. Skladba je věnována redaktoru nakladatelství Gerig Verlag Rudolfu Lückovi, který se zásadním způsobem zvláště za doby normalizace zasloužil o vydávání Kopelentovy tvorby.

Popis uspořádání skladby

Devitistránková partitura je na první pohled jasně rozdělena na dvě silně diferencované části. První, záměrně maximálně nevýrazná – Kopelent se v úvodu³ zřetelně vyslovuje k registraci pokynem, že „má být zcela klidná a nebarevná“ – je psána v tradiční notaci. Čtyřčtvrtový rytmus je pravidelný a také registrace se po celou dobu záměrně nemění. Převážná většina not je delší než čtyři doby, přitom se v tempovém označení čtvrtka rovná jedné vteřině. V nazírání tohoto úseku v kontextu Kopelentovy tvorby lze poznamenat, že se nejedná o jedinou plochu v jeho kompozicích, kdy skladatel pracuje s úsekem dlouhých not s minimálním pohybem.

Domníváme se, že je to jeden z jeho charakteristických rysů, kterým zde i později – v konfrontaci s plochou zcela rozdílného charakteru (zde viz druhá část) – skladatel dosahuje překvapivě silného výrazového účinku. Prvek naprostého potlačení rytmického napětí vystupuje markantně do popředí ve srovnání se skladatelovým přiznaným „antipodem“ Janem Klusákem, jehož tvorba je v mnoha periodách naopak charakterizována nervózním rytmickým pulsem. Záměrná monotónnost je podtržena úzkointervalovými postupy a užitím legát a ligatur. Autor zde směřuje od jednoho tónu v *pp* postupným vrstvením hlasů až k zesílenému šestihlasu, který však opět postupně umlká až k závěrečnému dvojhlasu. Hlasy postupují převážně chromaticky. Celková kinetika obměn jednotlivých tónů je téměř pod hranicí možnosti vnímat melodickou linii. Proto se zde dá hovořit o práci s témbrovými postupy, ovšem na minimální rovině. Následující intenzivní kontrast mezi první a druhou částí evokuje tradiční dvojice útvarů známé z varhanní literatury jako preludium a fuga, toccata a fuga, fantazie a fuga apod. Na rozdíl však od těchto způsobů práce, kdy relativní volnost preludia vyvažují závazná pravidla fugy, je v případě Hallelujah druhá část více fantazie či toccata bez patrného formálního řádu. Formální stránka skladby se dá nejlépe chápat jako zřetězení určitých struktur, ploch a obrazů. Oproti zmiňované nebarevné a monotónní části první je druhá část Kopelento-

³ Kopelent, Marek: *Halleluja per organo*. Musikverlag Hans Gerig, Köln 1968, pokyny k interpretaci.

va Hallelujah maximálně kinetická. Nalezneme zde velikou různost rytmu, který sestává především z drobných notových hodnot. Klíčová je zde také barva zvuku, varhaník zde používá postupů ve všech manuálech svého nástroje. Vzhledem k povaze kompozičního uvažování zde autor používá, podobně jako o jedenáct let později v Jitřním chvalo zpěvu, notaci proporční. Místo tradičních dob se zde jako časová jednotka při měření jednotlivých úseků používá vteřina. Při realizaci je však ponechána interpretovi poměrně velká možnost vlastní volby. Autor k tomuto problému ve stručných instrukcích poznamenává,⁴ že „časové údaje jsou jen přibližné a není nutné je přesně dodržovat“.

O drobných aleatorních ploškách, či spíše v tomto případě pouze dvou na sobě nezávislých pásmech, je zde možno hovořit také. Poprvé na straně sedm v polovině druhého systému a pak na straně poslední, kdy autor přímo v partituře předepisuje, aby „levá ruka hrála nezávisle na rytmu ruky pravé“. Tímto prvkem v závěru skladby, jemuž předchází silná akcelerace v posledním systému, dosahuje Kopelent vrcholu skladby právě na základě aleatorní plochy. Toto místo je možno zahustit hrou registrátora na další manuál, jak je předepsáno v partituře.

Opakování materiálových prvků

Pokud bychom se pokoušeli najít pro naši analýzu kompozičně „pevné body“ v této druhé části, je možno poukázat na akord či tónový shluk hned v úvodu druhé části, tvořený tóny *d*, *g*, *gis*, *a*, *cis*. Tento prvek můžeme poměrně snadno sluchově i vizuálně identifikovat s jistými modifikacemi v jejím dalším průběhu celkem sedmkrát. Obměna nejmarkantnější je hned na této první řádce. Potřetí tento prvek zazní ve své původní podobě, nezastřen předcházejícími tóny, ke konci druhého systému též stránky, a to v obou manuálech. Počtvrté ho lze najít na stránce šest na začátku posledního systému. Konečně třikrát za sebou zazní v závěru skladby zahuštěn v pedálu o tón *e*. Páté zaznění tohoto akordu na poslední stránce, které následuje po aleatorické a zároveň i nejhybnější ploše, je zároveň i zřetelným dynamickým vrcholem kompozice (*fff*), zostřeným o skutečnost, že po takto vysoce hybném místě se jedná o prvek statický. Od tohoto místa už má dynamika zřetelně sestupnou tendenci. Kupříkladu náš sledovaný akord je zde na začátku poslední řádky v *mf* a jeho poslední zaznění je v *piano*. I tento prvek zaujímá jistou jednotící funkci v jinak sluchově obtížně uchopitelné, quasi improvizaci struktuře.

Volná dvanáctitónová technika

U analýzy jsem rovněž považoval za nutné položit si otázku tónového materiálu pomocí metody statistického výskytu jednotlivých tónů. Je totiž poměrně zřetelné, že zde, podobně jako v dalších skladbách tohoto období, skladatel pracuje s volnou dvanácti-

⁴ Tamtéž.

tónovou technikou. V Hallelujah je tato technika užitá selektivně: z dvanáctitónového totálu často zazní pouze osm, devět, deset či jedenáct tónů. V dalším výkladu se omezím na místa, ve kterých skladatel použil všech dvanáct tónů.

V první části skladby se tak děje na stránce čtyři celkem třikrát a to od poloviny předposledního taktu prvního systému do poloviny prvního taktu systému posledního. Všech dvanáct tónů je zde použito třikrát za sebou bez vynechání či přebytku tónů ostatních. Autor tak zřetelně podtrhuje výrazový vrchol této části. Na rozdíl od této části užívá Kopelet v části druhé všech dvanácti tónů celkem čtyřikrát, a to hned na začátku (s. 5) – celá patnáctivteřinová strofa druhého systému, dále pak dvakrát za sebou na třetím systému (poprvé se zde zdvojuje *b*, podruhé *b a fis*). Naposledy je použito v úplnosti všech dvanáct tónů před zmíněným vrcholem skladby na straně osm od začátku třetího systému do tónu *g* (tóny *a, b* jsou zde opět dvakrát, ovšem přítomny z předcházející fráze). Na tomto zmíněném řádku je patrná akcelerace, které skladatel dociluje postupným odebráním tónů a tím i zkracováním frází, jež velice působivě ústí do zmíněné aleatorní plochy. Ačkoliv jsem statistickou analýzu rozšířil i o číslování pořadí nástupů jednotlivých not, základní dvanáctitónovou řadu, ze které by se odvíjely ostatní souvislosti, se vyabstrahovat nepodařilo. Je zjevné, že zde takováto základní řada obsažena není a skladatel podobně jako v jiných kompozicích tohoto i následujících období používá dvanáctitónové práce volně.

Ze tří varhanních kompozic Marka Kopeleta je Hallelujah nejkratší – pouze devět stran partitury vyplňuje čas necelých osmi minut. Také co se týče integrování skladebných principů Nové hudby zde Kopelet zašel nejdále. Je zde také pozoruhodně uplatňována práce s témbrem, maximální kontrast obou částí jakož i velký tah a spád části druhé. Je to i jedna z nejradikálnějších skladeb svého autora a to nejen z hlediska kompozičních postupů, ale právě díky ostrému vybočení z idiomatiky nástroje. Varhanní tvorba se už apriori svou liturgickou či alespoň quasi „duchovní“ funkcí nevyznačuje hledáním nezvyklých a inovativních postupů. Ačkoliv mezi klasiky varhanních autorů druhé poloviny dvacátého století patří takové osobnosti jako Olivier Messiaen či u nás Miloslav Kabeláč a Petr Eben, jejich skladatelský výraz v oblasti kompozic pro varhany vychází především z prostředků modálních systémů. V tomto kontextu je Hallelujah třeba nahlížet i ve srovnání s varhanní tvorbou šedesátých a sedmdesátých let, s díly jeho současníků Otmara Máchy, Petra Ebena, Luboše Fišera, ale i starších autorů Miloslava Kabeláče a Klementa Slavického. Na pozadí této dobové tvorby Kopeletovo Hallelujah překračuje zavedené kompoziční normy pro tento nástroj a zároveň ukazuje zcela nové možnosti jeho využití. V intencích Nové hudby hledá neotřelé možnosti v použití nástroje – clustery, drobným způsobem uplatněná aleatorika, jistá volnost zápisu vyplývající z proporční notace atd. V rámci světové tvorby té doby se podobné stylizace varhan objevují ve varhanních kompozicích György Ligetiho, Maurice Kagela či Mortona Feldmana. Ohledně inspiračních zdrojů skladby Hallelujah Marek Kopelet uvedl: „Když jsem s tatínkem chodíval do kostela ke svatému Jakubovi, tak si zřetelně vzpomínám na okamžik vzkříšení na Bílou sobotu. Kostel je nejprve v šeru. Teprve před evangeliem, když se zazpívá Aleluja, se všechna světla rozsvítí. V tom okamžiku mně jde mráz po zádech. Proto je skladba zpočátku tak nebarevná a statická. Šlo mi hlavně o ten zlom – je to jako kdyby tady člověk něco oče-

kával. Po této ploše se má odsadit, počkat a potom to všechno vypukne. Jako zvolání se ozve v prvních tónech ono dlouho očekávané Aleluja jako nahromaděná energie.“⁵

Jitřní chvalozpěv

Okolnosti vzniku *Jitřního chvalozpěvu* (1978) se váží k dlouholetému přátelství Marka Kopelenta se sbormistrem a varhaníkem farnosti sv. Martina v Kasselu Klausem Martinem Zieglerem, jemuž je také skladba dedikována. Premiéra se uskutečnila rok po vzniku skladby v kostele sv. Martina v Kasselu s Klausem Martinem Zieglerem. Jitřní chvalozpěv se v interpretaci Jaroslava Tůmy stal součástí autorova profilového CD, vydaného roku 1997 z podnětu Českého hudebního fondu společností Multisonic.

Oproti ostatním kompozicím Marka Kopelenta, jejichž muzikologická zpracování jsou v současné době nečetná, jsem měl ve své práci možnost navázat hned na dva texty. Velice cenný rozbor skladby provedl Petr Kofroň v knize *Třináct analýz*.⁶ Jelikož je Kofroň nejenom renomovaným skladatelem, ale i Kopelentovým žákem, lze tento text považovat za značně autentický. Kofroň si zde dobře všímá zjevné konfrontace dvou prvků: „Stojí zde materiál vykazující čistotu, jednoduchost, vazbu na tradici, a proti němu materiál tak trochu ‚nečistý‘, složitější, současnější (...). První pól reprezentují: Jeden tón, diatonická melodie, základní akordy klasické harmonie (...). Druhý pól reprezentují: Akord dvanáctitónového totálu, chromatická, téměř dvanáctitónová melodie. Tyto dva póly Kopelent konfrontuje za sebou, následně, nad sebou, simultánně i procesuálně.“

Tuto kontradikci dokládá Kofroň na notových příkladech, jež tvoří tři čtvrtiny celé studie. Analýza materiálu *Jitřního chvalozpěvu* je díky své stručnosti – citovaný úryvek tvoří přibližně třetinu textu celé studie – velice věcná. Patrně by se však dalo polemizovat s konečnou sémantickou tezí Kofroňova výkladu *Chvalozpěvu*, která je obsažena již v názvu analýzy, a kterou také autor svou studií pointuje. Tento výklad bych proto připsal na vrub pro Kofroň typickému vyjadřovacímu způsobu, který je charakterizován vzletností.

Postřehy autora bookletu k již zmiňovanému Kopelentovu profilovému CD jsou také velice trefné,⁷ bohužel však vzhledem k zaužívanému formátu podobných textů až příliš stručné. Na základě těchto skutečností jsem se rozhodl pokusit se v rámci této práce o analýzu komplexnější – a to z hlediska jejího materiálu (v návaznosti na Kofroň), dále popsání skladby z hlediska nástrojové idiomatiky a především nalezení formální koncepce díla. V souvislosti s analýzou Kopelentovy předcházející varhanní skladby *Hallelujah* bych také rád demonstroval technický i stylový vývoj Marka Kopelenta v průběhu jedenácti let, které od sebe tyto skladby oddělují.

⁵ Volný přepis záznamu diktafonu z návštěvy u skladatele 8. dubna 2003.

⁶ Kofroň, Petr: *Nostalgie. Marek Kopelent - Jitřní chvalozpěv*. In: *Třináct analýz*. Jinočany 1993, s. 45–52.

⁷ Matzner, Antonín: *Marek Kopelent*. In: *Mon amour* [booklet k CD]. Praha 1997.

Pro ulehčení orientace jsem se pokusil na základě sounáležitosti užitého materiálu o formální rozdělení makrostruktury skladby na tři následující úseky:

introdukce	+	I.	II.	III.	+	epilog
číslo: 1		2-4	5-13	14-16		17-18

Část materiálu a tónových vztahů, s nimiž Kopelent v průběhu skladby pracuje, expone již během prvních deseti sekund Jitřního chvalozpěvu. Je to za prvé kvartový spodní příraz k vstupnímu trylku. Ze stejného intervalu je utvořena také hlava tématu v části I. (tóny *e h* před číslem dvě). V průběhu celé první stránky, jež by se s výjimkou posledních dvou tónů dala pro naše účely označit jako úvod, tyto ať už spodní či vrchní trylky hrají důležitou úlohu vzhledem k bloku A v části I (viz č. 3-5).

Během oněch prvních deseti sekund je také možno povšimnout si druhého velice významného prvku a sice prodlevy na pedálovém tónu *dis* (snad pro zdůraznění své budoucí úlohy nastupuje ve *fff*). Tato prodleva je ostatně typická i pro jiné Kopelentovy kompozice, například pouze o dva roky mladší *Balladu pro klavír*. V Jitřním chvalozpěvu skladatel hojně využívá tuto prodlevu takřka beze zbytku pro celou plochu díla – zvláště důležitou úlohu zaujímá v závěru kompozice (viz níže). Skladatel prodlevu užívá jako jednotícího momentu ve všech částech v průběhu jinak ostře diferencované skladby a zároveň její přítomnost (podobně jako v klasické harmonii) působí na vyvážení složitého hudebního materiálu.

Také ony trylky hrají později jistou, i když ne tak významnou roli, a to jako kontrapunkt k bloku A v čísle 3. Jinak jich už Kopelent ve své skladbě mimo introdukci neužívá. V druhé polovině třetího řádku dochází ke gradaci pomocí čtyř zdvojených trylků najednou a nechybí ani tonální vyústění introdukce do později klíčové tóniny A dur. Jak už bylo uvedeno – tóny *e h* před číslem 2 bych chápal už jako přináležející k části I. V čísle 2 dochází k postupné anticipaci materiálu bloku A, mimochodem svou rytmickou a artikulační vizí ne zcela nepodobnou některým pasážím Hallelujah. V čísle 3 zaznívá předem nachystaný blok A. Tato diatonická pasáž je tonálně jasně ukotvena v A dur – nechybí ani předznamenání této tóniny a samotnému nástupu A předcházejí čtyři najednou znějící tóny *e* zde jasně ve funkci dominantní. Melodie vykazuje jistou motivickou spřízněnost s hlavou introdukce a dalšími již zmíněnými přírazy. Rytmičtým charakterem je tónový průběh příbuzný příznačnému motorickému pohybu, jaký známe ve varhanní literatuře bachovského okruhu. Pedálová linie také s použitím prodlev zde podtrhuje tonální stabilitu prvku A. Za pozornost stojí trylek a následný zátryl v levé ruce, který je vlastně račím postupem zmíněné hlavy introdukce. V technice převratného kontrapunktu je pak užít i v pravé ruce. Postupným střídáním melodické linky v pravé a levé ruce se narušuje střídání kontinuální barevnosti melodie a dochází k jejímu komplikování. Před číslem 4 již zaznívá dvojhlasně a v této či dokonce v trojhlas podobě je pak používána i v následujícím průběhu skladby. Od č. 4 dochází k její konfrontaci s postupně stále více se zahušťující akordickou sazbou (pouze v pravé ruce), vyúsťující při osmém užití v zahuštěném desetitónovém akordu, který je zároveň díky označení *ffff* také dynamickým

vrcholem celé skladby. Za povšimnutí stojí i skutečnost, že Kopelent využívá konfrontace materiálu tématu A s prvkem jiným i v závěrečné části Chvalozpěvu.

Od echa v čísle 5 je ve formální koncepci díla nejrozsáhlejším úsekem skladby část II. Melodie B, nastupující v č. 7 a využívající chromatiku, má neklidný až těžký charakter. Kopelent ji užívá ve velkých transformacích jako například v čísle 11 po ostře kolorovaném intermezzu: č. 8–10. Ona zmiňovaná pro tuto skladbu charakteristická prodleva je v této části svěřena levé ruce a je povahy akordické (tóny *h d f a*). Za pozornost v č. 11 také stojí pětitónový model v pedálu, který je vzhledem k dalšímu průběhu kompozice (č. 13) ostinátní povahy: objevuje se zde za sebou celkem pětkrát. Rozbíhající se vícehlas je však v č. 12 krátce přerušen návratem tématu A (viz č. 4). V čísle 13 dochází k polyfonickému vrcholu druhé části ve čtyř paralelních pásmech. Pravá ruka hraje variaci melodie B spolu s dalším přidáním hlasem situovaným do sopránu. Ruka levá drží akordickou prodlevu (*h d f g*) a konečně v pedálu je umístěn zmiňovaný ostinátní model.

Jedenáctitónový akord v čísle 14 otevírá poslední – III. část Jitřního chvalozpěvu. Tento akord zazní v III. části celkem čtyřikrát – podruhé před číslem 15 (později dokonce v podobě dvanáctitónového totálu). Jinak je celá následující stránka (č. 14 a 15) složena z pouhého jednoho tónu *b*, zaznívajících postupně v rozmanitých oktávách a rejstřících. Uprostřed mezi čísly 14 a 15 je umístěna pedálová prodleva na tónu *b*, která zní až do konce skladby. Tón *b* je zároveň i základním tónem tóniny, do které Kopelent situoval i náznak nápěvu mariánské písně. Tónina B dur je zde vyznačena předznamenáním. Nad jejím začátkem je připsáno „wie in einer Dorfkirche“ a také označení „simplicissime“. Harmonie písně je v kontrastu s užívanými prostředky Nové hudby velice jednoduchá a prostá. Náznak písně zazní v celé podobě, ovšem píseň je přerušována v polovině frází reminiscencemi na blok A, opět v označené A dur. Ačkoliv mezi základní tóninou B dur a krátce vstupující A dur vzniká v klasické harmonii velice vzácný lydický vztah, zde je to takřka nepostřehnutelný detail. Velice působivé užití koláže v závěru Chvalozpěvu navozuje dojem katarze. V krátkém epilogu (číslo 17 a 18) opět dvakrát zazní dvanáctitónový akord užitý již v začátku III. části. V závěrečném čísle 18 pracuje Kopelent s transformací melodie B.

Autor bookletu ke Kopelentovu CD ve své glose poznamenává: „adekvátně k dispozicím královského nástroje jsou tu vyčerpány jeho bohaté možnosti souboru rejstříků.“ S barevností nástrojové škály se skutečně hojně pracuje prakticky v celém průběhu skladby – jedinou výjimkou může být quasi bachovské téma A a závěrečný náznak písně, kde je však ztišení rejstříků ve spojení s tonalitou o to větším kontrastem a tvoří tak vlastně vrchol celého díla. Nástrojová idiomatika zde však oproti ostatním Kopelentovým vysoce interpretačně náročným skladbám není exponována nikterak virtuózně. Výjimku tvoří jen pro interprety obtížné rytmické komplikace tématu A v čísle 4, jinak je tato skladba i ve srovnání s produkcí ostatních varhanních autorů poměrně jednoduchá. Oproti svým ostatním kompozicím, kde Kopelent nezřídka pracuje s netradičními nástrojovými technikami, mikrointervaly a dalšími vymoženostmi postwebernovského období, je v Chvalozpěvu víceméně vázán velice širokými, nicméně danými možnostmi varhan. K tomu také přistupuje zmíněná silná tradice varhanní literatury, na níž i Kopelent v klíčových místech

(blok A či úprava náznaku písně) očividně navazuje. To však skladateli nikterak nebránilo ve vytvoření osobité, i při užití kolážovitého prvku (quasi mariánská píseň) stylově čisté kompozice, která je absorbováním tonálních postupů také posluchačsky poměrně snadno přístupná, aniž autor musel slevit ze svého obvyklého standardu.

V úvodu podkapitoly jsem citoval ze stati skladatele Petra Kofroně. Rád bych tuto část práce uzavřel opět slovy skladatele – tentokrát autora Jitřního chvalo zpěvu. I když Jitřní chvalo zpěv nebyl hlavním tématem autorova rozhovoru s Miroslavem Pudlákem,⁸ nabízí tento rozhovor možnost pochopit tuto skladbu v širších souvislostech Kopelentovy tvorby.

MP: *Zůstaňme u oné znakovosti. Ve vaší hudbě se objevují místa, která působí jako tajuplné symboly. Skrývají se za nimi pro vás konkrétní významy?*

MK: *Nejde o nějakou programnost v tradičním smyslu. Ale máte zřejmě na mysli citace, žánrové vsuvky nebo názvuky na liturgickou hudbu. Jsou to určité obrazy, vize, které vždy nějak souvisejí s ideou díla.*

MP: *Vezměme konkrétní příklad: varhanní skladba „Jitřní chvalo zpěv“.*

MK: *Ano, tam je třeba místo, kde je v partitūře poznámka: „rejstříkovat jako na varhany v dřevěném kostelíku“, v hudbě je náznak mariánské písně. Evokuje to něco, co mě nejvíce dojmá: prostotu víry člověka v kostele, člověka v houfu věřících. Neznám jímavější obraz, než pohled do tváře modlitelky se člověka v odevzdání. Je to religiozita viděná z méně sofistikované stránky, než jak jsme na to v soudobém umění zvyklí. Považuji tyto věci za zvláště aktuální v dnešní době, kdy je člověk stavěn na piedestal jako centrum všeho.*

Radosti z milosti

Radosti z milosti vznikly v roce 1999 na objednávku Kulturního programu Siemens pro Mezinárodní varhanní interpretační soutěž o cenu Johanna Pachelbela v rámci 49. ročníku Internationale Orgelwoche Nürnberg – Musica Sacra 2000. Předcházející dvě Kopelentovy varhanní kompozice se mohou na první pohled zdát jako interpretačně nepřiliš náročné. Rozhovory s Kopelentovými varhanními interprety přesto ukázaly, že podle obecně shodného názoru nejvydařenější varhanní skladba Jitřní chvalo zpěv se prakticky nehraje, ne však kvůli své esteticko-umělecké hodnotě, která je v tomto případě na první poslech rozpoznatelná, nýbrž hlavně kvůli oné technicky obtížné „bachovské“ pasáži.⁹ Mimořádné technické nároky skladby *Radosti z milosti* jsou pak dány tím, že kompozice byla psána pro interpretační soutěž. Kopelent dal interpretům ke své skladbě jakýsi „Úvod do registrace“,¹⁰ který dává jistou možnost volby rejstříků, ale zároveň metaforicky charakterizuje záměr skladatele – například: B – lehký, kovově znějící odstín;

⁸ Pudlák, Miroslav: *O době a tvorbě*. In: Hudební rozhledy, Praha 1990, s. 213–214.

⁹ Viz výše.

¹⁰ Kopelent, Marek: *Radosti z milosti*. Editio Bärenreiter, Praha 2000.

C - radostně dětský, hravý; J2 - skleněně; N - barva varhan prostého kostela; H4 - zlato, blýskavé, jásavé.

Může se zdát, že takto poeticky formulované registrace jsou příliš nekonkrétní. Avšak pro soutěžní vystoupení jednotlivých kandidátů mohly nabídnout dobrý prostor k jejich vlastní kreativitě. Zároveň je větší možnost interpretace Radosti z milosti na varhanách s menšími dispozicemi. Skvělá realizace autorových záměrů je patrná z nahrávky Antala Váradiho.

Co se týče dosavadního hodnocení této kompozice, výstižné jsou poznámky Andrease Jacoba v bookletu k nahrávce.¹¹ Andreas Jacob si dobře všímá zaměření skladby na tradiční formu variací a tanečních prvků skladby, které skladatel prokládá pasážemi jiného charakteru. K těmto závěrům jsem dospěl rovněž - není ovšem bez zajímavosti, že skladatel sám této souvislosti začal přikládat váhu až při mém konstatování této skutečnosti. To ovšem vysvětluje i fakt, že jsou zde variační techniky užívány nikoliv tak zřetelně, jak popisuje Andreas Jacob, ale pouze implicitně, bez záměrného uvědomění skladatele. Variace je zde tedy možno chápat jako určité stylizační úseky ve smyslu kupříkladu nástrojových variací Beethovenových. Tato teze se dá potvrdit i konfrontací se skicami skladby, jež dobře dokumentují Kopelentův kompoziční proces. Skladatel nejprve nezávisle na několik papírů poznamenal jednotlivé úseky bez tónové fixace a vědomé variační návaznosti a pak teprve tyto úseky spojil a vnitřně propracoval.

Rád bych nyní některé momenty zmíněné variační práce a opakování jednotlivých úseků dokumentoval na vybraných příkladech. Jako nejzřetelnější užití variační práce se mi v tomto ohledu jeví úsek na straně pět v první polovině prvního systému. Tento úsek (dále prvek A) s výrazně tanečním charakterem - jak dobře poznamenává Andreas Jacob¹² - by se dal chápat jako první model k následujícím variacím, ovšem nikoliv jako téma. Druhá část prvního systému je tedy variací tohoto prvku A. Dále nalezneme variaci tohoto prvku na třetím systému téže strany, kde se jasně proměňuje jeho charakter - zvláště v pravé ruce, ovšem basová linie zůstává obdobná. Po čtvrté se prvek A objevuje v levém horním rohu stránky šest. Ačkoli je to naposledy, co v této stylizaci zazní, je zde jeho podoba nejčistší, nejtonálnější, nejprostší. Basová linie v oktávách zdvojuje soprán, který je postupně přizdobován. Tím však vývoj prvku A nekončí. Na straně sedm vpravo dole vyvstává nová variační skupina - prvek B - který je ovšem s prvkem A zjevně příbuzný. Další, a to hned tři po sobě jdoucí variační stylizace prvku B, nalezneme na straně dvanáct v posledním taktu druhého systému, v posledním taktu třetího systému a konečně jeho část na straně třináct v prvním taktu systému prostředního.

Vedle zmíněných variačních souvislostí bych si rád povšimnul opakování některých částí - podobně jak tomu bylo u Hallelujah - zde ovšem častějšího a více zřetelného. V levém dolním rohu první strany poprvé zazní akord *d e fis gis h cis g*. Ten se opakuje na straně deset na začátku druhého systému a na straně jedenáct v systému třetím. A když

¹¹ Jacob, Andreas: *Der Gnade Frede*. In: [booklet k CD] Internationale Orgelwoche Nürnberg - Musica Sacra 2000.

¹² Tamtéž.

zůstaneme na straně jedenáct, můžeme si povšimnout sledu akordů s velice ostrým, až čtvrttóny evokujícím zvukem. Tento sled zazní i v polovině druhého systému na téže stránce. Na stránce poslední onen sled nalezneme opět, pouze s tou změnou, že bas je v duchu kódového závěru simplifikován v obou případech na prodlévající *e*.

Se zřetelnou souvislostí ke Kopelentovu Jitřnímu chvalozpěvu si lze na straně tři (druhý systém) povšimnout reminiscence pravidelného „bachovského“ rytmu, který je v Jitřním chvalozpěvu jedním ze základních stavebních kamenů. Oproti jeho tamní čistě diatonické podobě se zde ovšem tento tónový materiál začíná postupně komplikovat. Důležitým klíčem k skladatelově kompoziční technice je zde – ostatně jako i v dalších Kopelentových skladbách od devadesátých let – metoda intervalového výběru. Autor se totiž při tvorbě jak melodických tak i akordických ploch zaměřuje pouze na některé intervaly: malou a velkou sekundu, malou tercii a tritón. Vedle těchto čtyř intervalů můžeme při analýze občas vypožorovat ještě malou a velkou septimu a velkou sextu, kteréžto jsou obratem intervalů základních. Ostatní intervaly nalezneme jen zřídka – ovšem mimo citaci, viz reminiscence Jitřního chvalozpěvu. Tyto základní intervaly jsou základem jeho techniky a mají apriori daný vliv na konečnou podobu kompozic; příznačná je zde především absence konsonantních intervalů velké tercie, kvinty a čisté kvarty. V Radostech z milosti jsou ale tyto konsonance užívány v charakteristickém basovém modelu variačních ploch A (viz stránka pět a šest), kde poskytují skladbě silně diferencovaný kontrast. Techniku intervalového výběru lze demonstrovat na mnohých místech Jitřního chvalozpěvu. Pro názornost jsem vybral dva dobře uchopitelné úseky této skladby.

Prvním příkladem bude melodie na straně šest v pravé ruce druhého systému. Při zcela jednoduchém pozorování zde nalezneme intervaly: m 2, m 3, m 2, m 3, m 2, v 2, m 3, m 2, v 2, m 3, tritón, m 2, m 2. V taktu druhém téhož řádku následuje skok dolů z d 2 na f 1, což je velká sexta a tím už i zmíněná malá tercie v obratu. Dále následují intervaly: m 3, m 2, m 2, m 3, v 2, opět skok dolů z b1 na c 1 – malá septima – v převratu velká sekunda, m 3, tritón, v 2, v 2, opět tritón, m 2, m 2, v 2, a jako poslední interval malá septima – v obratu velká sekunda.

Tento intervalový výběr má ovšem rozhodující vliv také pro akordickou stavbu. Pro demonstraci jsem vybral dva příklady na straně devět. Nejprve si rozeberme první takt prvního systému. Uvádím intervaly akordů od zdola: tritón, m 2, m 3, tritón – m 3, v 2, a nedoškálná velká tercie – tritón, v 2, a opět nedoškálná v 3 – m 3, m 3, m 3, v 2 – tritón, v 2, v 2, m 2. Druhý příklad uvádím z téže stránky v třetím taktu druhého systému: m 2, v 2, m 2, m 2, v 2 – m 2, v 2, nedoškálná čistá kvarta, v 2, m 2 – v 2, m 2, v 2, m 2, v 2 – v 2, m 2, nedoškálná čistá kvinta, m 2, v 2 – tritón – tritón – etc. I při občasném porušení intervalového výběru je z uvedených příkladů zjevné, že takto stavěné melodie i akordy mají zásadní význam pro konečný charakter kompozice.

Domnívám se, že na tomto místě je možné uvést poznámku týkající se skladatelovy tvůrčí poetiky. Marek Kopelent v této skladbě, podobně jako i v drtivé většině svých prací přibližně od počátků sedmdesátých let, užívá následující postup: Nejdříve vypracuje podrobný plán formálního přehledu nové kompozice. Na několika volných listech vyznačí charakteristické prvky skladby (např. tónové sledy, tonální kadence, charakteristické mi-

mohudební poselství, které nazývá intarze) a tak vlastně dopředu určí základní podobu skladby. Posléze zkoumá určité nástrojové možnosti – například hoboj s harfou, bicí etc.; v tomto případě to byly bohaté nástrojové možnosti varhan. Teprve po této fázi přistoupí ke konkrétnímu vypracování konečné podoby díla – u Radosti z milosti, podobně jako u většiny kompozic poslední tvůrčí etapy, zde hraje klíčovou roli právě volba intervalů, která dává skladbě určitou podobu.

Pro doplnění obrazu o genezi Radosti z milosti je ovšem nutno dodat, že autor na svých skicách této skladby uváděl jednotlivé úseky většinou bez určité notové fixace. Tyto skici tvoří jednotlivé listy, jejichž pořadí bylo také určeno až při rozhodování o konečném tvaru díla. Proto je zde tak dobře patrné myšlení v blocích a prakticky nelze mluvit o tematicko-motivické práci.

Kopelentovy varhanní skladby, i když nepřilíš početné, přece tvoří svým hledáním inovativních postupů v duchu Nové hudby důležitou součást nejenom jeho vlastní tvorby, ale i české literatury pro tento nástroj.

WORKS FOR ORGAN BY MAREK KOPELENT

Summary

The study called Works for Organ by Marek Kopelent is concerned with three composer's pieces for organ, which come from three phases of the composer's work: *Hallelujah* (1967), *Morning Eulogy* (1978) and *Der Gnade Freude* (1999). We can say that in terms of moving towards the stimulations of the New Music Kopelent absorbed in the middle of the 1960's *Hallelujah* for organ is the most radical by any means. The work with the instrument is quite unusual from the point of view of the time period, when it was written and this has also been reflected in the acoustically sharp picture of the composition.

Morning Eulogy may be viewed as a sort of milestone in terms of the crystallization of the composer's personal style. In addition to the New Music elements also the purely tonal planes have been applied here. Due to the intense confrontation of these two worlds the *Morning Eulogy* has a very poetical character. The last composer's piece for this instrument – *Der Gnade Freude*, is "the most classic" one. Unlike his previous compositions the composer returns to the traditional notation rather than using the proportion notations. Even if we cannot speak about a deflection from the avant-garde in the sense of, say, Krzysztof Penderecki development there is a stronger link to the development line of the organ work of the second half of the twentieth century comparing to the first piece by Kopelent composed for this instrument. It is also remarkable that with the exception of four pieces for twelve singers in the "madrigalian" cast and the above mentioned compositions for organ the composer has not written any other pieces for one instrument. The fact that the essay addresses works composed during a relatively long period makes the Kopelent composition development well observable.

VARHANNÍ TVORBA MARKA KOPELANTA

Shrnutí

Studie Varhanní tvorba Marka Kopelenta se zabývá třemi skladbami autora pro varhany, pocházejícími ze tří etap autorovy tvorby: *Hallelujah* (1967), *Jitřní chvalozpěv* (1978) a *Radosti z milosti* (1999). Lze konstatovat, že *Hallelujah* pro varhany je co do příklonu k podnětům Nové hudby, jež Kopelent absorboval v polovině šedesátých let, rozhodně nejradikálnější. Tato v dobovém kontextu neobvyklá práce s nástrojem se promítla i do zvukově ostrého obrazu kompozice.

Jitřní chvalozpěv je jistým mezníkem v krystalizaci autorova osobního stylu. Vedle prvků Nové hudby jsou zde uplatněny čistě tonální plochy. Intenzivní konfrontace těchto dvou světů dává *Jitřnímu chvalozpěvu* velice poetický charakter. Poslední autorova skladba pro tento nástroj, *Radosti z milosti*, je „nejklasičtější“. Skladatel neužívá proporční notace jako u svých dřívějších kompozic, ale navrácí se k notaci tradiční. I když se zde nedá mluvit o odklonu od avantgardy ve smyslu vývoje kupříkladu Krzysztofa Pendereckého, je zde patrná markantnější souvislost s vývojovou linií varhanní tvorby druhé poloviny dvacátého století, než tomu bylo u první Kopelentovy skladby pro tento nástroj. Pozoruhodná je skutečnost, že s výjimkou čtyř skladeb pro dvanáct zpěváků v „madrigalovém“ obsazení a pojednávaných kompozic pro varhany, nemá autor pro jedno nástrojové obsazení či právě jeden nástroj více skladeb. Díky tomu, že stať si všímá prací vzniklých v poměrně širokém časovém rozpětí, lze na nich sledovat Kopelentův kompoziční vývoj.

DIVERTIMENTO, KASSATION UND SERENADE IN DEN BÖHMISCHEN LÄNDERN DES 18. JAHRHUNDERTS

(EINIGE BETRACHTUNGEN DES ÄSTHETISIERENDEN MUSIKHISTORIKERS)

Rudolf Pečman

Divertimento, *Kassation* und *Serenade* waren in böhmischen Ländern wichtige Kompositionsgattungen des 18. Jahrhunderts. Man kann gleich sagen, dass sie sogar auch schöpferische Richtung der neoklassizistisch orientierten Komponisten des vorigen Zeitalters mitgestaltet haben.

Unter *Divertimento* verstehen wir ein spezifisches Genre von Musikkompositionen, die durch unterhaltsamen Charakter und kompositorisch weniger anspruchsvolle Bearbeitung gekennzeichnet wurden. Bereits das eigene italienische Wort, „divertimento“, heißt Vergnügen oder Unterhaltung und es diente seit dem späten 17. Jahrhundert bis zur ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts als Benennung für Sammlungen (Konvoluten) der unterhaltsamen Kompositionen (d. h. Kantaten, Ouvertüren u. a.). *Johann Fischer* (1646– um 1716) schreibt zwischen 1669–1700 seine Kompositionssammlungen, für die er französische Bezeichnung „*divertissement*“ wählt, die als Synonym des Ausdrucks „*divertimento*“ zu verstehen ist. Die ganze Sammlung ist im Lullyschen Stil durchgeführt. In der französischen Theaterschöpfung des 17. und 18. Jahrhunderts wurde das Wort „*divertissement*“ auch für Bezeichnung von Balletteinlagen in den Werken des Typs „*comédie-ballet*“ oder „*opéra-ballet*“ – z. B. bei Lully oder Rameau – benutzt; so wurden später auch Balletteneinschaltungen in Opern überhaupt bezeichnet (bei Gluck, Gounod und bei den jüngeren Autoren bis ins 20. Jahrhundert). Während des 18. Jahrhunderts stabilisiert sich *Divertimento* – besonders in der Wiener Klassik – als eine zyklische Instrumentalkomposition mit vier bis zehn Teilen (wir kennen aber auch *Divertimentos* mit einem Satz oder z. B. mit 12 Sätzen); typisch für das Wiener *Divertimento* ist die Ausnützung der Formtypen, die auch in der *Sonate* oder *Suite* angebracht werden. Neben den Sonatensätzen, Rondos und Variationen erscheinen hier auch Tonsätze, besonders *Menuette*.

Die Besetzung von *Divertimentos* ist unterschiedlich – Solo- und Ensemblebesetzung. In Kammerbesetzungen spielen eine wichtige Rolle *Blasinstrumente*. Praktisch genommen, kann man bisweilen die Typenunterschiede zwischen *Divertimento* auf einer Seite und *Serenade* oder *Kassation* auf der Anderen nicht bestimmen. Im böhmischen Schlossrepertoire des 18. Jahrhunderts und des frühen 19. Zeitalters erscheinen *Divertimentos* sehr oft in Verbindung mit anderen Kompositionstypen, z. B. mit *Partiten* und *Kassationen*. Man sieht also, dass das *Divertimento*-Gebilde eigentlich unbestimmt ist und deshalb kommt es oft zur Verwechslung der Benennung *Divertimento* mit anderen Termini, einschließlich die *Sonate*. Seinerzeit funktionierte das *Divertimento* hauptsächlich als Erholungsgenre im Schloss- sowie im Bürgermilieu. Die Produktion der Kompositionen des *Divertimento*-Typs in den böhmischen Ländern des 18. Jahrhunderts ist ziemlich erheblich. Die Autoren, wie z. B. *František Xaver Dušek* (1731–1799), *Josef Mysliveček* (1737–1781), *Václav Pichl* (1741–1808), *Vojtěch Jírovec* (1763–1850), *Josef Antonín Štěpán* (1726–1797), *Jan Křtitel Vaňhal* (1739–1813) u. a. gehören zu den Produktivsten. Ihre Werke des *Divertimento*-Typs kann man als Vorboten der späteren Salonmusik bezeichnen.

Im Vergleich mit *Divertimentos* funktionieren *Kassationen* hauptsächlich als musikalische Abständchen. Es handelt sich hier um Kompositionen des Suitentyps mit mehreren Sätzen. Ihre Benennung ist vom italienischen Wort „*cassazione*“ (Abschied, Auflösung) abgeleitet. In dem deutschen Sprachgebiet, wo die *Kassationen* sehr verbreitet waren, wurde die Ähnlichkeit der italienischen Benennung mit dem deutschen Ausdruck „*die Gasse*“ ausgenutzt, wobei es zu Deutung kam, dass die *Kassationen* als Kompositionen zu verstehen sind, die eine alte Gewohnheit widerspiegeln, die Wohnstätte zu begehen und vor dem Hause einer Geliebten zu spielen (im Studentenjargon bezeichnete man solche Umgehung und das Abendständchenspielen mit der Phrase „*Gassation gehen*“). Die *Kassationen* des 18. Jahrhunderts waren am meisten für verschiedene, in der Regel solistisch exponierte Instrumente geschrieben. Oft kamen bei den *Kassationen* Blasinstrumente zur Geltung, so dass diese *Blasbesetzung* mit Recht als ihr typisches Merkmal betrachtet wird. Neben den Blasinstrumenten finden wir aber in den *Kassationen* auch andere Kombinationen, z. B. mit *Streichinstrumenten*. Sie wurden unter freiem Himmel gespielt und funktionierten überwiegend als ein Erholungsgenre. Ihr Einleitungs- und Schlusssatz hatte oft ein Marschgepräge, die Reihenfolge der Sätze im Zyklus war sehr unterschiedlich (die einzelnen Sätze ließen sich auch unabhängig von den anderen spielen). Was die Formgestaltung betrifft, standen die *Kassationen* nahe den Suitengebilden, so dass z. B. in der Zeit der Klassik, aber auch später, es zum synonymischen Auftreten der Bezeichnungen „*cassatio*“, „*divertimento*“, „*notturmo*“ und sogar auch „*sinfonia*“ kommt. Die Kompositionen des *Kassationstyp* komponieren vor allem Wiener Klassiker, von den Autoren tschechischer Herkunft z. B. V. Pichl. In den böhmischen Provinzländern entstanden oft *Kassationen* als Anonymwerke, die als rein Gelegenheitsstücke funktionierten. Manchmal wurden die *Kassationen* mit Volksfesten, z. B. mit Handwerker- und Heiligenfesten etc. verbunden. *Jakub Jan Ryba* (1765–1815) komponierte noch im Jahre 1806 das Werk „*Cassation in C für Orchester*“ mit 6 Sätzen, in dem er nicht nur das Festgepräge, sondern auch Tendenzen zum Sonatentyp geltend gemacht hatte.

Im Vergleich mit beiden erwähnten Typen, d. h. mit *Divertimento* und *Kassation*, hat *Serenade* die größte Innendifferenzierung. Wir verbinden sie mit dem Genrebereich der Musikäußerungen, die sich an bestimmte funktional ausgeprägte Lebenssituationen binden. Vom Bereich der sog. *Umgangsmusik* dringt der Serenadentyp am intensivsten in den Bereich der sog. ernsten Musik ein. Die Bezeichnung „*Serenade*“ etn stammt dem französischen Wort „*sérénade*“, der Grund liegt aber im italienischen Ausdruck „*serenata*“, abgeleitet vom Adjektiv „*sereno*“ (klar). Die Bezeichnung „*al sereno*“ bedeutete wahrscheinlich „unter freiem Himmel“ (eine solche Deutung indiziert den Gedanken der Verschmelzung von Bezeichnungen *Serenade* und *Kassation*) – aber bei der Etymologie des Wortes „*Serenade*“ bietet sich auch ein Gedanke der Ableitung dieser Benennung vom Ausdruck „*sera*“ (Abend). Was die *Serenade* betrifft, geht es um eine Promiskuitätsbezeichnung, die allgemein auf die Musikaufführung unter freiem Himmel bezogen werden kann. Es handelte sich am meisten um vokale oder vokalinstrumentale Huldigungskompositionen (die auch als Ständchen funktionierten). Verwechslung der Bezeichnung *Serenade* mit *Divertimento*, *Kassation* oder *Notturmo* war auch sog. Tafelmusik, also Musik zum Festmahl, betrachtet. In musiksoziologischer Hinsicht waren im 17. und auch 18. Jahrhundert die Aufführungen von *Serenaden* und anderen Verwandtschaftswerken eine typische Einnahmequelle für Studenten und Schüler verschiedener Schulen sowie für Kantoren (Schulmeister) und professionelle Musiker. Den Typ der Instrumentalserenade im böhmischen Milieu dokumentiert entscheidend z. B. die Kompositionstätigkeit von *Pavel Josef Vranický* (1640?–1693). *Vejvanovský* bringt in seiner Komposition „*Serenate e sonate*“ das Wiegenlied „*Hajej, můj andílku*“ (Schlaf ein, mein Engelchen) an, das später auch in der Oper *Smetanas „Der Kuss“* erscheint. Ein anderer aus den böhmischen Ländern stammender Autor, nämlich der Deutsche (Österreicher) *Heinrich Ignaz Franz von Biber* (1644–1704) stilisiert in einer seiner Serenaden („*Der Nachtwächter*“ genannt) die Saiteninstrumente. Das Werk rührt aus den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts her und ist im Archiv in Kremsier (Kroměříž) aufbewahrt. Es hat eine interessante Besetzung für Solobass und Streichinstrumente mit Basso continuo (ausnutzend das Pizzicato-Spiel). Im böhmischen Milieu waren in der späten Barockzeit schwungvolle Serenaden mit großer Solo-, Sängerchor- und Orchesterbesetzung komponiert und aufgeführt, wobei es auch zur Bühnenvorführung kam – kostümierte Serenadenaufführung realisierte u. a. *František Václav Míča* (1694–1744), aber auch *Jan Dismas Zelenka* (1679–1745), der, wie bekannt, hauptsächlich in Wien und Dresden wirkte. Im Jahre 1723 wurde in Zaim (Znojmo) *Caldaras serenata „La Concordia di Rispetti“* aufgeführt. Es ging um eine Präsentation auf den Wegen während der Rückkehr des Hofs Karls VI. von der Prager Krönung. Man kann sagen, dass die *Serenaden* mit allerlei Besetzung und Orientierung sich Schritt für Schritt großer Beliebtheit erfreuten. In böhmischen Ländern des 18. Jahrhunderts werden Serenadentypen auch mit hervorgehobener Teilnahme der *Blasinstrumente* aufgeführt. Die Vorliebe für den *Serenadentyp* beweist auch die Honorarhöhe. So z. B. der Komponist *Josef Puschmann* erhielt in Groß Hoschschütz (Velké Hoštice) bei Troppau (Opava) fürs Komponieren einer *Sinfonia* einen Gulden, aber für eine *Serenade* oder ein *Konzert* betrug sein Honorar zweimal so viel. Wie bereits oben gesagt wurde, kommt es auch im Falle von

Serenaden zur Verschmelzung und Promiskuitätsbezeichnung. Die Bezeichnung „*Serenade*“ fällt im Tschechischen mit *Divertimento* zusammen. Als Unterscheidungsmerkmal zwischen *Serenade* und *Divertimento* wird die Orchesterbesetzung auf einer Seite (also für die *Serenade*) und Kammerbesetzung auf der Anderen (für *Divertimento*) betrachtet. Aber unserer Meinung nach ist dieses durch die tschechische Musikwissenschaft proklamierte Unterscheidung nicht ganz überzeugend. Beide Ausdrücke, *Serenade* und *Divertimento*, werden beharrlich verwechselt, und zwar ganz und gar auch bei einem und demselben Autoren. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsteht in Böhmen und Mähren eine Menge von *Serenaden*, geschrieben für die Besetzung von *Blasharmonien*. Wir begegnen hier verschiedener Modifikationen. Eins ist klar: In der heimischen Produktion der Autoren des böhmisch-mährischen Gebiets gehört die *Serende* zu den verbreitetsten und beliebtesten Formen. Schade, dass der *Serenadentyp* bisher nicht ganz durchforscht ist (es fehlen z. B. diesbezügliche Originalmonographien in tschechischer Sprache). Wir wissen aber, dass die *Serenaden* mannigfaltiger Typen und Besetzungen von den heimischen Autoren, sowie böhmischen und im Ausland lebenden Komponisten, geschrieben worden sind, und zwar in solch einem Quantitativbereich, den wir heute als fast Unübersichtlichen betrachten. Für den *Serenadentyp* ist aber nicht nur die hohe Zahl der Werke typisch, sondern auch die Mannigfaltigkeit der Instrumentalbesetzung, der gesellschaftlichen Orientierung u. a. Ein in Italien wirkender Komponist, nämlich *J. Mysliveček*, schreibt Kompositionen des *Serenadentyps* und gelangt dabei in *Nottornos* zur vokalinstrumentalen Besetzung. Seine *Nottorni* sind eigentlich eine Art von Duetten für zwei Frauenstimmen und Instrumente. Der virtuose Gesang wird hier fast eliminiert (*Nottorni* wurden nach italienischen Anneumtexten geschrieben). Ihre Besetzung ist nicht nur in der Form der Kammeraufführung möglich, sondern auch der mehr besetzten Choraufführung (in den Vokalkomponenten). Ähnlich können in den Instrumentalkomponenten nicht nur aus den Tasteninstrumenten (in der Kammerfassung), sondern auch aus einem Streichorchester (in der Chorfassung) Vorteile gezogen werden. Im Falle der angeführten Komposition Myslivečeks handelt es sich um ein typisches Grenzgebilde, das zwischen mannigfaltigen Zugängen und Formen oszilliert. *J. Mysliveček*, der die Problematik der Menschenstimme vollkommen kannte (was er in seinen Opern und Oratorien nach den italienischen Texten bewies), versuchte, in seinen *Nottornos* die Sänger- und Instrumentalkomponente zu verbinden. Gleichzeitig hat er aber inspirativ in weitere Entwicklung eingegriffen, denn um 1800 wird die *Serenade* unter anderen auch als Vokalständchen bezeichnet, also als eine Komposition der Liebhaberliederart und der Art mehrstimmiger Gesänge. Diese Kompositionsart war in böhmischen Ländern sehr beliebt und sogar fand ihre eigene Bezeichnung im Wort „*štrandle*“, das vom Deutschen „*Ständchen*“ abgeleitet ist. Das bekannte Ständchen *J. J. Rybas* „*Spi, má zlatá boubelatá*“ (Schlaf ein, du mein vollwangiger Schatz), fällt schon in das 19. Jahrhundert. Seine Besetzung ist dem Männergesangsquartett gewidmet. Wir betrachten es als ein interessantes Beispiel der Vokalserenade *á cappella*. Der Genreübergang zu reiner Kammeräußerung repräsentiert die Komposition *František Škroup*s (1801–1862) „*Dobrou noc*“ (Gute Nacht) für Gesang, Waldhorn und Klavier.

Wir haben bereits von den einzelnen Formen gesprochen. Nun wäre es zweckmäßig, einige Hauptzüge von *Divertimento*, *Kassation* und *Serenade* des 18. Jahrhunderts in ihrer Beziehung zu böhmischen Ländern zu behandeln.

Es sei mir erlaubt, zuerst eine kurze, sozusagen „soziologische“ Sonde zu machen. Die erwähnten Formen waren eine Wirbelsäule des Musikbetriebs in böhmischen Ländern, und zwar im Schlossmilieu als auch außerhalb Herrenschlössern. In den böhmischen und mährischen Herrenschlössern wurde neben der Oper auch die Instrumentalsinfonie (formenartig identisch mit der Opernsinfonia) gepflegt, es wurden häufig auch andere Instrumentalkompositionen, Gratulationskantaten (die manchmal mit dem Typ der „Vokalserenade“ zusammenfielen), Partiten – und natürlich *Divertimentos*, *Kassationen* und *Serenaden* – gespielt. Alle diesen Formenbildungen gehörten zum festen Repertoire der Musikkapellen. Es hing von den einzelnen Kapellmeistern ab, welchen Formen sie nahestanden, aber die Aufführungshäufigkeit der einzelnen Gebilden war auch von Donatoren (d. h. von den Schlossherren) abhängig und – nicht zuletzt – von den gesellschaftlichen Gelegenheiten aller Art, kirchlichen und irdischen. Es ist allgemein bekannt, dass es in Böhmen und Mähren wortgetreu überall musiziert wurde. Man hat viel gespielt und gesungen. Aber doch konnten sich oftmals Talente entsprechen der Eigenart und Tiefe des „Reservoirs böhmischer Musikalität“ (Vladimír Helfert) nicht entwickeln. Die böhmischen Ländern hatten keine großen Kulturzentren, auch Prag verlor dank der Übersiedlung des Hofes nach Wien an Bedeutung (nach Regierungsbedingung Rudolfs II.). Die böhmischen Länder begannen, ins Provinzialismus zu schmelzen. Herrscher- und Hochadelshof wurde durch den Hof des Landadels ersetzt. Die Musik übersiedelte von Musikzentren aufs Land, und zwar einerseits in die Kirche (d. h. aufs Chor), andererseits in die Schulen. Zum Träger der böhmischen Musikalität wurde der Lehrer (Kantor), der oft mehrere Funktionen leistete, denn er spielte z. B. Orgel auf dem Chor, lernte in der Schule natürlich Musik, bzw. Gesang (in den Trivialschulen nahmen Musik und Gesang viel Zeit und Raum ein), er war die Seele der lokalen Gratulationsfesten usw. Chor, Kirche, aber auch Kloster waren oft die bedeutendsten Vermittler der Werke der sog. ernsten Musik (am Anfang waren das ausdrücklich Religionswerke, in der Zeit der Säkularisation der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts waren es auch diejenigen Kompositionen, die oftmals zwar einen kirchlichen Charakter hatten, aber durch ihre Ausdrucksmittel steckten sie u. a. in der Tradition des Operntheaters). Das wichtigste für unsere Problematik, also für die Produktion und Interpretation von *Divertimentos*, *Kassationen* und *Serenaden*, war aber das legendäre Milieu der Landschlösser, das auch oft zur Aufblüherung eigenartiger Kultur beigetragen hat, durch Unterstützung von Schlossproduktionen und -betrieb in Jaromeritz a. d. Rokytňá (Jaroměřice nad Rokytňou) unter dem Graf *Johann Adam von Questenberg*, der auf seinem Hof den berühmten Maestro *F. V. Míča* freihielt. Es ist möglich, bei anderer Gelegenheit über die Musik- und Theaterkultur am Schloss Jaromeritz zu sprechen; soeben können wir hier nicht alle Schlosszentren in den böhmischen Ländern nennen: das von Jaromeritz soll als Pars-pro-toto-Beispiel dienen.

Allgemein gesagt, war ein Schlosskomponist und -kapellmeister oft durch eine Reihe von anderen Dienstpflichten gefesselt in der Regel musste er jedes Jahr eine bestimmte

Menge von Sinfonien, Kammerkompositionen, Gratulationskantaten, Serenaden u. a. abliefern. Man kann sich nicht wundern, dass zu ihrem Komponieren oft der recht künstlerische Impuls fehlte, und dass sie als typische *Bestellmusik* geschrieben wurden. Dies kann die schwankende Qualität dieser Schlosskompositionen (d. h. der *Divertimenots*, *Kasationen* und *Serenaden*) erklären. Alle diesen *Gelegenheitskompositionen* wurden jedoch zum Entwicklungsmyzelium, aus dem die einzigartigen Pilze der Wiener Klassik gewachsen sind.

Die Musikarchive der böhmischen Adelschlösser sind heute sehr unkomplett (nach dem zweiten Weltkrieg begann man nicht nur mit Zusammenstellung der Musikdokumente auf einer höchst gründlicheren und breiteren Basis als vom Jahre 1945, sondern auch mit Einbringung der Musikalien, so dass wie heute verhältnismäßig genaue Evidenz davon haben, in welchem Schlossobjekt die Kompositionen aufgeführt worden sind und wo sie heute aufbewahrt sind); die wichtigsten Sammlungen befinden sich in der *Musikabteilung des Nationalmuseums* (heute *Das tschechische Museum der Musik*, České muzeum hudby), Prag, und in der *Musikhistorischen Abteilung des Mährischen Landesmuseums*, Brünn (Brno). Von internationaler Bedeutung ist die berühmte *Sammlung von Kremsier* (Kroměříž) usw. Dies alles sind bekannte Sachen. Allgemein kann man sagen, dass die Aufführungen in Schlössern, Klöstern und auf den Kirchenhören zur Verbreitung der Musik unter breitere Bevölkerungsschichten beigetragen hatten. Symbolisch genommen, wirkte der Wiener Hof auf die Adelligen – und die adelige Auffassung der Musikproduktion und des Musikbetriebs blieb nicht ohne einen Einfluss auf die Bürgerschaft und niedrigere Bevölkerungsschichten.

Wenn wir jetzt auf die sog. *Umgangsmusik* zurückkommen und in diesem Zusammenhang wieder eine kurze Aufmerksamkeit dem *Divertimento*, der *Kassation* und der *Serenade* widmen werden, können wir nun versuchen, einige Probleme und Züge hervorzuheben, die die Produktion dieser Formen begleiteten.

Sehr oft, bereits etwa seit der Zeit, wo *Vladimír Helfert die Bedeutung des Herrenscheses von Jaromeritz und des dort wirkenden Maestro F. V. Míča* (1916, 1924)¹ entdeckte, wird unter den tschechischen Musikwissenschaftlern (-historikern und -ästhetikern) das *Volkstümlichkeitsproblem* diskutiert. Dieses Problem ist viel klarer im Bereich der sog. *Pastorellen*,² aber im Falle der *Divertimentos*, *Kassationen* und *Serenaden* ist die Situation ziemlich komplizierter. Vor allem ist es noch nicht gelungen, den Begriff „*Volksmusik*“ (bzw. „*tschechische Volksmusik*“) des 18. Jahrhunderts ausführlich und genau zu definieren. Erst der Musikfolklorist *Jaroslav Markl*³ hat uns in seiner Gesamtausgabe die ältesten Sammlungen der tschechischen Volkslieder, ergänzt durch eine eingeweihte Studie,

¹ Vladimír Helfert: *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku (+1752)* [Musikalisches Barock in tschechische Herrensclössern. Jaromeritz unter dem Graf J. A. von Questenberg]. Praha 1916. *Hudba na jaroměřickém zámku* [Die Musik am Herrensclloss von Jaromeritz]. Praha 1924.

² Vgl. Jiří Berkovec: *České pastorely* [Tschechische Pastorellen]. Editio Supraphon, Praha 1987.

³ Jaroslav Markl: *Nejstarší sbírky českých lidových písní* [Die ältesten Sammlungen der tschechischen Volkslieder]. Editio Supraphon, Praha 1987.

zugänglich gemacht (das Werk wurde aber *postmortal*, 1987, publiziert). Markl verweist darauf, dass ein systematisches Interesse fürs Volkslied man in Böhmen erst seit dem frühen 19. Jahrhundert merken kann, was aber nicht bedeutet, dass es in böhmischen Ländern kein Volkslied eines älteren Datums gab. Tatsächlich reichen seine Wurzeln bis in die Renaissance, oder noch weiter bis ins Mittelalter, aber gerade im Volkslied des 18. Jahrhunderts kann man den ausdrücklichen Anteil von Volkstümlichkeit und Wiederhall der kirchlichen (Chor-) Atmosphäre und kirchlichen Milieus wissenschaftlich nicht genau bestimmen. Und doch sprach man bis unlängst bei uns, d. h. in der Tschechischen Republik, langläufig von „*Volksinspiration*“, von „*Volks-*“, bzw. „*Nationalcharakter*“ der Musik des 18. Jahrhunderts in Böhmen und Mähren usw., usf. Eine Erklärung für diese allgemeine Tendenz können wir im Bestreben der tschechischen Intelligenz und der tschechischen wissenschaftlichen Gemeinde um unaufhörige Betonung des Volks- und National-, d. h. des unabhängigen Charakters tschechischer Musik finden. Diese Betonung kann dadurch erklärt werden, dass die tschechischen Forscher die Entwicklung und den unabhängigen Abstieg der tschechischen Musik vor allem im schöpferischen (und oft scharfen) Dialog mit der deutschen Musikkultur sahen. Deshalb kam das Prinzip der *Volkstümlichkeit* und *Nationalität* auch dort zur Geltung, wo es nicht *ad oculos* beweisbar war. Die eben ange-deutete Tendenz kann man durch die sog. „gegendeutsche“ und „tschechischwehrende“ Haltung erklären, aber man kann nicht übersehen, dass diese Tendenz irrtümlich ist, besonders in faktographischer Hinsicht, denn im 18. Jahrhundert, das sich noch in der Zeit der Gegenreformation entwickelte – als Folge der unseligen politischen und religiösen Einflüsse nach der Niederlage vom Weißen Berg – kann man nicht vom „tschechischen Gepräge“ und „tschechischen Volk“ usw. sprechen, wie es noch in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts üblich war, wenn sich die tschechische Nation im modernen neuzeitigen Sinne kodifizierte. Als sog. volkstümliche Äußerungen wurden u. a. folgende Merkmale betrachtet: klar gegliederte Melodik, Terzen- oder Sextenparallelen, Kadenzgebilden und vereinfachende Tendenzen, besonders in der Harmonie u. a. – also sämtliche Züge, die eben für *Divertimento*, *Kassation* und *Serenade* typisch sind. Heute wissen wir aber, dass es sich hier nicht um eindeutig „tschechisches“ Volksverfahren handelt, sondern um solche, dass wir in ähnlichen Kontexten z. B. in der *italienischen* oder *süddeutschen* usw. Musik treffen. Die Hypothese über einen typisch „tschechischen“ Charakter der eben erwähnten Gebrauchskompositionen brachte also zum Teil zusammen.

Hand in Hand mit den vereinfachenden Tendenzen verfolgen wir in unseren *Divertimentos*, in den *Kassation-* und *Serenadengebilden* auch einen vornüberneigenden Übergang zur *Sonatenform*. Diese finden wir besonders im *Serenadentyp* des instrumentalen Charakters, so dass wir auch nicht unterscheiden können, ob es sich um einen für *Sinfonie* passenden *Sonatenatz*, oder um dieselbe in weniger anspruchsvollen Kompositionengebilden und Art exponierte Form handelt. Das Vornüberneigen und die Oszillation war eine typische Erscheinung des 18. Jahrhunderts. Denn einerseits war bisher der Weg zur Formtiefe und -Wesentlichkeit der Sinfonie, wie sie folglich der späte *Haydn*, der späte *Mozart* oder *Beethoven* entfalteten, nicht betreten und anderenteils kommen wir

auf bewegliche und Promiskuitätsposition der betreffenden *Divertimentos*, *Kassationen* oder *Serenaden*.

Für die von uns untersuchten Formen war weiter typisch z. B. Verändlichkeit der Instrumentalbesetzung. Es wurden hier eigentlich zwei Tendenzen geltend gemacht, die meist durch eine praktische Aufführungsmöglichkeiten diktiert wurden: Unsere Formen wurden entweder mit „Kammer-“ oder verstärkten Besetzung gespielt. Die gegen Kammerlichkeit gerichtete Tendenz war übrigens dominant. *Divertimentos*, *Kassationen* und *Serenaden* standen an der Wiege der *Kammermusik* der klassischen Ära des 18. Jahrhunderts. Allein dem *Haydn* war es ja nicht mehr klar, wie die oder jene Komposition, was die Instrumentenbesetzung anbelangt, zusehen sollte. Auch in seinen typischen *Sinfonien* dringen Soloelemente (bzw. konzertantes Verfahren) ein. Das in Menuettgebilden hat bei *Haydn*, aber nicht nur bei ihm, das Gepräge eines unmittelbaren Musizierens, das wir gerade in den Kompositionen des Gebrauchscharakters finden können.

Am Anfang unserer Erwägungen wurde bereits angedeutet, dass *Divertimentos*, *Kassationen* und *Serenaden* des 18. Jahrhunderts beeinflussten. In der tschechischen Musik, aber auch in der Musik anderer Ländern, trugen die von uns untersuchten Gebilde zur Anbringung der horizontalaufgefassten Melodik und später zu den neoklassizistischen Tendenzen bei. Die Musik *Smetanas* und auch *Dvořáks* sind dessen Belege, aber nicht nur das; auch *Bohuslav Martinů*, oder vielleicht noch ausdrücklicher auch *Iša Krejčí*, hielten es für ganz richtig, in ihren Kompositionen gerade ans Verfahren dieser *Divertimento*-, *Kassation*- und *Serenadenformen* anzuknüpfen. Bei *Krejčí* (1904–1968) geht es um eine programmatische Haltung, während bei *Martinů* (1890–1959) es sich um Moment der „Rückkehr“, um Moment der „Stilsäuberung“, also um Entfernung impressionistischer Einflüsse handelt. So sehen wir, dass die Problematik der *Divertimentos*, *Kassationen* und *Serenaden* über 18. Jahrhundert wächst und bis in heutige Tage hinüberreicht.

DIVERTIMENTO, CASSATION AND SERENADE IN THE CZECH LANDS OF THE 18TH CENTURY

Summary

Divertimento, *cassation* and *serenade* were important techniques of composition within the Czech lands during the 18th century. *Divertimento* is considered to be a specific genre of musical composition, mainly of a purpose of entertainment. It is noted for its undemanding composition style. The Italians understood *divertimento* as a composition for entertainment or amusement purposes. However, they also used the word (till the end of the 17th century) to describe collections of entertaining songs. As for French theater of the 17th and 18th centuries, the word “*divertissement*” was used for the entr’acte compositions in *comédie-ballets* or in *opéra-ballets* (Lully, Rameau). Later on, this term was used for all ballet intermezzos. During the Viennese Classic era, *divertimento* has developed into

a cyclic composition of four to ten movements, which often used sonata form, movements from suite, such as menuet, or even rondos and variations. As we may see, the form of divertimento is quite varied. It is mainly used as entertainment music for the court and the bourgeoisie and we see it as an indication of salon music (later).

Cassation was mainly an evening music, reflecting an old habit of playing in front of the house of a beloved lass. It is a composition of more than one movement, close to a suite. Both wind instruments and string instruments are commonly used in cassation (also in solo parts). These compositions have mostly been played under the open sky and were also a form of entertainment. We may often find cassation been called nocturno or sinfonia etc. Cassations were also often connected with feasts (i.e. craftsman celebrations).

Compared to divertimento and cassation - a *serenade* differs from the former in its inner structuring. It is connected with functionally distinctive situations. The root of the word comes from sérénade (French) or serenata (Italian), meaning a musical production under the open sky or an evening production (from an Italian word “sera” = evening). The music is mainly vocal or vocal-instrumental. Serenade has often been mistaken for divertimento or cassation and sometimes is used as music for the table (“Tafelmusik”).

Among the *Czech lands* the forms of divertimento, cassation and serenade were a backbone of the music production of the 18th century. These forms were often performed both at the court and elsewhere. Vladimír Helfert used to call Bohemia, Moravia, but also Silesia “the spring of music”, namely for the value of music production within these regions. From the cultural centres music soon expanded to the entire country, mainly to schools and churches. We are sure about its presence due to the information in the archives. These forms, however, were often performed in a simplified manner, often influenced by cyclical sonata, and were often quite variable in terms of its instrumental engagement. On the other hand, all these forms had certain influence on so artificial music (Smetana, Dvořák, Martinů and modern authors). Thus the issue of divertimentos, cassations and serenades may be understood as contemporary.

DIVERTIMENTO, KASACE A SERENÁDA V ČESKÝCH ZEMÍCH OSMNÁCTÉHO STOLETÍ

Shrnutí

Divertimento, kasace a serenáda byly důležitými kompozičními druhy v českých zemích 18. století. *Divertimento* chápeme jako specifický žánr hudebních skladeb zábavného charakteru. Vyznačovalo se kompozičně méně náročným způsobem zpracování. Italové považovali pod pojmem divertimento skladbu pro potěšení a zábavu, ale označovali tímto názvem (do konce 17. století) také sbírky skladeb zábavné hudby. Ve francouzské divadelní tvorbě 17. a 18. věku bylo jako divertissement označováno také komponování meziaktních vložek v comédie-ballets nebo v opéra-ballets (Lully, Rameau), později byly pod tímto

termínem míněny baletní vložky v operách vůbec. V okruhu tzv. vídeňského klasicismu (Wiener Klassik) vyvinulo se divertimento v instrumentální cyklickou skladbu o čtyřech až deseti větách. Využívána v něm byla forma sonátová nebo útvar suity. V divertimentu se tedy nyní objevují formové typy vět nejen v tzv. sonátové formě, nýbrž i věty taneční (např. menuet) nebo útvary rondové a variační. Formově je tedy divertimento vlastně rozkošatělé. Plnilo rekreační funkci v zámeckém i měšťanském prostředí, považujeme je za předzvěst pozdější salónní hudby. *Kasace* byla považována hlavně za večerní hudební zastaveníčko. Jde o vícevětou skladbu suitového typu. Odrážela starý zvyk obcházet obydli a hrát dostaveníčka před domem milé. V kasacích se uplatňovaly zejména dechové nástroje (též sólisticky), vedle nich však byly exponovány též instrumenty smyčcové. Hrávaly se pod širým nebem a měly rovněž rekreační funkci. Dochází k synonymnímu označování kasací také názvem notturmo nebo sinfonia apod. Mnohdy byly kasace spojovány s lidovými slavnostmi, např. řemeslnickými. Ve srovnání s divertimentem a kasací je *serenáda* vnitřně nejvíce diferencovaná. Spojujeme ji s funkčně vyhraněnými životními situacemi. Základem pojmenování je slovo sérénade (franc.) nebo serenata (ital.), etymologicky označující produkci pod širým nebem nebo produkci večerní (sera, ital. = večer). Většinou šlo o vokální hudbu nebo o tvorbu vokálně-instrumentální. Serenáda byla zaměňována také s divertimentem nebo kasací, leckdy představovala i hudbu k hostině („Tafelmusik“).

V *českých zemích* byly skladby typu divertimento, kasace nebo serenáda páteří hudebního provozu v 18. století. Pěstovaly se v zámeckém prostředí, ale pronikaly i mimo ně. V Čechách a na Moravě, ale i ve Slezsku se hrálo a zpívalo všude, takže Vladimír Helfert nazval české země „reservoárem hudebnosti“. Z kulturních center se hudba přestěhovala na venkov, a to jednak do prostředí chrámového, jednak do milieu školního. Kůr, kostel, klášter nebo škola byly místy, kde všechny zmiňované hudební formy doslova kvetly. O jejich výskytu nás přesvědčují hudební archívy. Vyznačovaly se mj. zjednodušujícími tendencemi a přechylovaly se i k cyklické sonátové formě, měly proměnlivé nástrojové obsazení diktované praktickými provozními možnostmi. Měly vliv i na umělou hudbu tzv. vážnou (Smetana, Dvořák, Martinů a autoři modernější). A tak problematika divertiment, kasací a serenád *přesahuje* i do 20. a 21. století.

POTŘEBA OSOBNOSTÍ

Jiří Pilka

Chytrých lidí nacházíme kolem sebe hodně, mezi nimi i dost vychytralých. Odborníky na nejrůznější speciality a zvláště jednotlivosti také můžeme potkávat, mezi nimi bohužel i některé zaslepené, postrádající smysl pro celek. Mnozí je nazývají velmi nezdvořile jako „fachidioty“. Dobře víme, že odbornost bez morálního zázemí je lehce zneužitelná. Přesvědčila nás o tom hlavně 2. světová válka, ale ne jeden případ nacházíme i v naší současnosti – konečně v každé době. Jsem přesvědčen, že chytré i specializované lidi nesmírně potřebujeme, netroufám si je odsuzovat. Potřebujeme však jako sůl také jiné typy – osobnosti.

Co charakterizuje osobnost? Pouštěl bych se pokusem o definici na tenký led, je to doména psychologů, psychiatrů, filozofů, estetiků. Mohu se však spolehnout na obecné povědomí, které zvláště u akademické obce bude na značné odborné úrovni. Především však mohu názorně dokumentovat hlavní rysy osobnosti právě na svém příteli, Ivanu Poledňákovi, kterého za osobnost považuji. Zním ho půl století, odvozuji z toho určité právo vědět o něm víc, než je obvyklé.

Poledňák dozajista není úzce specializovaný odborník. Poznal jsem ho nejprve jako pracovníka Výzkumného ústavu pedagogického, sledoval jsem jeho styky s jazzovým klubem, s pražskou Redutou. Redigoval jsem jeho knihu Kapitoly o jazzu, která vyšla v Supraphonu. Prožili jsme mnohá setkání u něj v bytě, kde na tehdy jediném v Čechách dosažitelném magnetofonu Sonet duo jsme poslouchali americké nahrávky z historie jazzu (dodával je Zbyněk Mácha). Hosty u Poledňáků byli tehdy Iva Herciková a její manžel, Pavel Blatný, Jiří Suchý, Jiří Šlitr, J. R. Pick, řada hudebních vědců (Hana Hlavsová, Jitka Ludvová, manželé Pilkovi, Jaroslav Jiránek), mnozí další skladatelé (odpustím si statistické vypočítávání). Nechyběla pochopitelně tehdejší Ivanova manželka, Marie Poledňáková, dnes známá scenáristka a režisérka. Hovory se týkaly hudby, literatury, divadla, filmu, politiky. Byla tu skutečně svého druhu „akademie“.

Brzy na to začal pracovat Poledňák v hudebně-vědeckém ústavu ČSAV. Historie této instituce, úspěšná i smutná, nebude předmětem mého zaostření. Vím jen, že Poledňák tam byl jednou z vedoucích osobností a později dokonce šéfem ústavu. Jeho zájmy se

pak soustředily na otázky estetiky, psychologie, lexikografie atd. Jako člověk enormně činný a aktivní měl i mnoho nepřátel, což je bohužel česká specialita. Prožili jsme také několik krásných dnů ve Francii v Dijonu na setkání hudebních pedagogů, kde vynikl Poledňákův šarm, umění kontaktů i jazykové znalosti. Věděl jsem tehdy, že vedle vyjmenovaných oborů a zaměření, patří k jeho láskám i tvorba Gustava Mahlera, ale současně se intenzivně angažoval v oblasti soudobé artificiální hudby. Výsledkem tohoto zaměření je mimo jiné jedinečná monografie o Janu Klusákovi, nejlepší skladatelská monografie jaká kdy u nás vyšla.

Soupisy oslavencových vydaných děl (jinde otištěné) nejlépe zdokumentují to, co tu jen naznačují. Výrazná osobnost potřebuje přijatelnou míru všestrannosti – tu Poledňák má v plné míře.

K tomu však je třeba doplnit, že není „sucharským“ vědcem. Byl velmi činný sportovně (tenis, lyžování), prožili jsme na jeho chalupě a chalupě jeho bratra i několik zimních lyžařských pobytů. Jazz mu „zajistil“ rovněž několik dramatických situací, což není divu, komunistický režim se na tento druh hudby díval s největším podezřením. Pomáhal jsem kdysi při koncepci výstavy Jazz a výtvarné umění, která byla připravena pro výstavní síň pražského Divadla hudby a v den vernisáže zakázána. Poledňák byl jedním z hlavních iniciátorů této výstavy.

Snad se to bude zdát marginální anebo samozřejmé, ale Poledňák vyniká pracovitostí, až sveřepou, hraje dobře na klavír, nechybí mu gurmánské sklony a především – má smysl pro humor.

Doufám, že vedle jistě vysoce odborných pohledů bude moje osobní vzpomínání jakousi třešničkou na dortu, která má posloužit k vytvoření plastického pohledu na osobnost.

V hudební vědě nechybí pilní muzikologové, chytří, pracovití. Ovšem osobnost, alespoň podle mého, potřebuje všestrannost, odborný zápal blížící se nadšení z práce, smysl pro všechny chutě života – tedy i ty prostírající se zcela mimo odbornou sféru. Pak jistá velkorysost, nadhled. Také kladný vztah k lidem, vytváření tvůrčího prostředí. Konečně intuice, která se blíží oblasti nazývané talent. To je umění volby témat, umění otázek, schopnost kombinace praktického i abstraktního myšlení, pochopení nejen věcných, ale i tajemných koutů lidské duše, odvaha občansky se angažovat, zůstat relativně mladým v myšlení.

Považuji Ivana Poledňáka za osobnost, která je našemu současnému nejen muzikologickému dění velice potřebná. Doufám, že navzdory úctyhodnému jubileu, šediny budou zdobit jen jeho hlavu, ale ne jeho myšlení.

BEDARF AN PERSÖNLICHKEITEN

Zusammenfassung

In jedem Bereich bewegen sich viele sehr eng spezialisierte Fachleute, die manchmal außergewöhnlich vollkommen sind, andersmal stehen sie am Rande der „Fachidiotie“. Sehr erforderlich sind breit fachorientierte Persönlichkeiten. In diese Gruppe zählen wir auch Ivan Poledňák, den ich mehr als 50 Jahre kenne. Er widmete sich der Musikpädagogik, Ästhetik, Psychologie, Lexikographie, Organisation der wissenschaftlichen Arbeit (als Leiter der Forschungsabteilung der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften) auch dem Jazz. In allen diesen Bereich gab er interessante Publikationen heraus. Er kann ein schöpferisches Arbeitsmilieu erstellen, dazu widmet er sich auch Sport, ist ein guter Klavierspieler und gesellschaftlich charmanter Mensch. Ich hoffe, dass in seinem beachtlichen Lebensjubiläum seinen Kopf graue Haare schmücken werden, aber sein Nachdenken und Arbeitsergebnisse bestimmt nicht grau werden.

POTŘEBA OSOBNOSTÍ

Shrnutí

V každém oboru se pohybuje mnoho úzce specializovaných odborníků, kteří jsou někdy výjimečně dokonalí, jindy na pohraničí „fachidiocie“. Velmi potřebné jsou osobnosti širokého odborného zaměření. K nim počítám právě I. Poledňáka, kterého znám více než 50 let. Věnoval se hudební pedagogice, jazzu, estetice, psychologii, lexikografii, organizování vědecké práce (jako šéf ústavu v ČSAV). Ve všech těchto oborech vydal zajímavé publikace. Dovede vytvářet tvůrčí pracovní prostředí, navíc se věnuje i sportu, je dobrým klavíristou a společensky šarmantním člověkem. Doufám, že při úctyhodném výročí budou zdobit jeho hlavu šediny, ale rozhodně nebude šedivé jeho myšlení a pracovní výsledky.

NĚKOLIK POZNÁMEK K ENHARMONICKÝM ZÁMĚNÁM V KRITICKÉM VYDÁNÍ JANÁČKOVÝCH HRADČANSKÝCH PÍSNÍČEK¹

Karel Steinmetz

Když se koncem sedmdesátých let minulého století rozhodovalo o zahájení supraphonské edice: *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka* (dále jen SKVLJ),² byly pro editory stanoveny závazné jednotné a pevné zásady, kterými se museli při své práci řídit.³ Po vydání prvních svazků na začátku osmdesátých let však začala v hudebním tisku polemika, kterou „nastartoval“ Kunův článek v *Hudebních rozhledech*.⁴ V ní zvlášť vyhocené stanovisko přinesl příspěvek Tomislava Volka.⁵ Jednalo se hlavně o dva zásadní problémy podoby grafického zápisu Janáčkovy hudby, jednak její metroritmické složky, jednak enharmoniky. V té době také promýšlel významný český muzikolog, hudební teoretik a estetik Jaroslav Volek své koncepty modalit, flexibilní diatoniky, „zahušťování“ akordů i tzv. časové artikulace hudby.⁶ Ačkoliv úvahy Jaroslava Volka byly širšího rázu, neboť

¹ Tato krátká studie do sborníku k 75. narozeninám profesora Ivana Poledňáka vznikla vybráním několika pasáží dotýkajících se tonality, modalit, flexibilní diatoniky a tzv. zahušťovacích tónů u Janáčka z dosud nevydané rozsáhlejší autorovy práce o cyklu ženských sborů *Hradčanské písníčky*.

² Od Burghauserova článku v *Hudebních rozhledech* v roce 1964 a pak dvou pracovních porad o problémech edic děl L. Janáčka v Praze (1965) a v Brně (1972) i sérii článků Jiřího Vyslouzila, Bohumíra Štědrone a Aleny Němcové, uvedených většinou ve Sborníku prací filozofické fakulty brněnské univerzity, začal Supraphon v koedici s německým Bärenreiterem na konci sedmdesátých let vydávat první svazky SKVLJ (jako první byl 1. svazek řady F – Klavírní dílo, Praha – Kassel – Basel – Tours – London, 1978).

³ Šolc, M., Burghauser, J.: *Ediční zásady a směrnice k notační problematice klasiků 20. století*. Supraphon, Praha 1979.

⁴ Kuna, M.: *Neodkladně k diskusi*. In: *Hudební rozhledy* 33/1980, č. 1, s. 34–42.

⁵ Volek, T.: *Janáček neuměl zapsat své skladby?* In: *Hudební rozhledy* 34/1982, č. 3, s. 136–139.

⁶ Srv. zvl. Volkovy studie *Modalita a její formy z hlediska hudební teorie, Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartoka, O zahušťování akordů* v souhrnně vydané v antologii: Volek, J.: *Struktura*

vycházel z materiálu nejen skladatelů 20. století, zvláště z terénu tzv. „spontánní hudební tvořivosti“ (B. Bartók, I. Stravinskij, K. Szymanowski, B. Martinů, A. Hába apod.), ale vždy měl při nich na mysli hlavně Leoše Janáčka. Jaroslav Volek – pokud se týkalo notační problematiky edice – se samozřejmě stavěl na stranu Jarmila Burghausera, Milana Šolce a potažmo Jiřího Vysloužila, Jiřího Fukače a všech editorů SKVLJ, tedy Ludvíka Kundery, Jana Hanuše, Leoše Faltuse, Miloše Štědrone a dalších.

Od vzniku Edičních zásad a směrnic k notační problematice klasiků 20. století (dále jen EZ) uplynulo téměř 30 let a za tu dobu se rozrostla souborná kritická edice Janáčkových děl – mimo jiné i díky vstupu specializovaného nakladatelství *Editio Janáček* (dále jen EJ) do celého projektu – o desítky svazků.⁷ Jak se při jejich vydání uplatňovaly Burghauserovy a Šolcovy EZ? Všimněme si nyní z tohoto pohledu alespoň několika míst v cyklu ženských sborů *Hradčanské písničky*.

Všechny tři části cyklu spojuje výrazně modální melodika a také to, že jsou Janáčkem notovány v tóninách převážně s více „be“ (ces moll, Ces dur, Ges dur, es moll apod., to však s výjimkou závěrečných 10 taktů *Zlaté uličky* a první části *Belvederu* – takty číslo 1 až 88 z 180 taktů celé skladby – bez uvedeného předznamenání na začátku notových osnov, tj. pouze s posuvkami u jednotlivých not platných jen pro jeden takt). Melodie na začátku prvního sboru *Zlatá ulička*⁸ je v Janáčkově autografu notována tóny náležejícími výhradně do ces moll (takto lze celou dvacetitaktovou plochu chápat i harmonicky a to v ces moll harmonické, v postupu melodie však také vzestupné – melodické) sestavené do řady začínající 5. stupněm (spodní kvartou) jako hypo-moll (melodická), tj. *ges - as - hes - ces - des - eses - fes - ges*. Zde v prvních dvou taktech zaujme charakteristický interval zvětšené frygické kvarty *fes - hes* (odkazující na Janáčkův oblíbený modus aiolsko-frygický, jehož spodní tetrachord tvoří tóny *fes - ges - as - hes*, horní pak *ces - des - eses - fes*) a zvláště pak flexe *ges - g*

Žlu - tý, mo - drý še - dý do - mek, ja - ko hrač - ka dět - ská

ces: D^9 T

Příklad č. 1

a osobnosti hudby (Panton, Praha 1988) a vybraná Volkova hesla v *Slovníku české hudební kultury* (Supraphon, Praha 1997), např. „diatonická flexe“, „modalita“, „čas v hudbě“, „zahuštěný akord“.

⁷ Supraphon a pak jeho nástupnické vydavatelské organizace, např. Bärenreiter Praha, vydal od konce sedmdesátých let do dneška téměř 15 svazků; od roku 2001, kdy vzniklo z podnětu Nadace Leoše Janáčka specializované nakladatelství Editio Janáček v Brně, se rozšířil počet vydaných svazků na osm.

⁸ Dvaasedmdesátitaktový ženský sbor je a capella.

(tón *g* na 4. šestnáctinu v prvním taktu je jednoznačně zamýšlen jako flexe a Janáček ho správně takto notuje, nikoliv jako *asas*, jak by vyplývalo z vertikálního chápání dominantního nónového akordu *ges - hes - des - fes - asas* / či u melodické *ces moll as/*).

V roce 2002 vyšly podle Burghauserových EZ Hradčanské písničky v specializovaném brněnském nakladatelství Editio Janáček v rámci SKVLJ, řada C, svazek 3. Podle EZ se editoři⁹ snažili Janáčkův zápis co nejvíce zpřehlednit. Nejnižší tón v prvním souzvuku *Zlaté uličky* malé *hes* pokládají v modálním prostředí za tón základní (v modu $\underline{e} - fis - g - a - \underline{hes} - c - \underline{d}$) a tedy začátek skladby je postaven na terckvartakordu *hes - d - e - g*, jenž je tóny *fis* vlastně „zahušťován“¹⁰ a nikoliv jako dominantní zvětšený kvintakord *hes - d - fis*. Tento způsob výkladu odstraňuje Janáčkem zamýšlenou flexi *ges - g* a jednoznačně navozuje představu tóniny H dur,

4/4 Žlu-tý, mo-drý še-dý do-mek, ja-ko hrač-ka dět-ská

EJ

Žlu - - - tý še - dý do - mek, ja - ko hrač - ka dět - ská

Příklad č. 2

ve které pak po opakování tohoto prvního pětiktaktí sboru, jež je zapsáno s „místními“ posuvkami, platnými vždy jen v jednom taktu, skutečně nastupuje H dur s předznamenáním pět křížků na začátku každé notové osnovy.¹¹

⁹ Vydání k tisku připravili Miloš Štědroň junior a Jiří Zahrádka; supervizorem edice byl Leoš Fal-tus.

¹⁰ Jedná se o Janáčkův termín. Srv. v poznámce č. 6 citované Volkovo heslo v *Slovníku české hudební kultury* (Supraphon, Praha 1997) a studii téhož autora *O zahušťování akordů*. Zahušťující tóny vůbec nemění funkční vztahy akordů (původní akord se mění pouze po stránce sónické) a jako diso-nance se nerozvádějí. Problematické však zůstává takto chápané první *fis*, které zaznívá samostatně v prvním sopránu a jako „zahušťovací tón“ může být nasvětleno až dodatečně v průběhu hudební myšlenky, v níž se začne vlastně projevovat její latentní harmonie.

¹¹ Notové ukázky musely být z technických důvodů zjednodušovány. Jsou vynechávány některé hlasy (mj. jiné ve sborech *Plačící fontána* a *Belveder party* doprovodných nástrojů) a také funkční značky akordů jsou v jejich základních tvarech a nikoliv v obrazech a septakord DS^7 je v H dur na mixoly-dické septimě od *a* (*a - cis - e - g*).

EJ

Prou-žek ne-be v dom-ků tlu-my pro-bles-ká-vá še-ře

V dom - - - ků tlum ne-be pro-ble - ská-vá še-ře

V dom - - - ků tlum

H: D° SF DS^7 D°

Příklad č. 3

Pravda, tento zápis je mnohem přehlednější než zápis Janáčkův – srovnajme např. s pokračováním podle autografu taktů č. 21–26, modulujících do tóniny Ges dur:¹²

Ms

Ni - kde ne-by-lo zde nik-dy zla-ta a jen

Ne-by-lo zde nik-dy zla-ta v stí-nu těch dvou vě-ží

Ces: D° T S S^7 D° F^7

Ges: SF^7 T

Příklad č. 4

Z psychologického hlediska však právě u Janáčka, který jednak inovuje své harmonické (a konečně i melodické) myšlení užíváním tzv. zahuštěných tónů a také flexemi v diatonice, jež vycházely z modálních „modulací“ (střídáním různě utvářených modů v rámci jedné tóniny) a jednak přikládal právě „měkčí“ barvě tónin s větším počtem „be“ velký význam, není – podle našeho názoru – tento způsob zápisu zrovna nejvhodnější.

Povšimněme si ještě závěrečných taktů prvního sboru s otázkou v textu: *že jsou ještě chudší?* Opakované pětitaktí je v Ges dur a v posledních třech taktech zní dominantní terckvartakord *as - ces - des - f*, jenž je zahuštěný na první době předposledního taktu tónem *es*¹ a na první době posledního taktu tónem *hes*². Tímto zahuštěním závěrečného dominantního septakordu (a nikoliv tóniky) je mistrně vystižena otázka v Procházkové textu.

¹² V ní pak skladba (po několika vybočeních většinou do příbuzných tónin) končí.

Melodie druhého sboru cyklu nazvaného *Plačící fontána*,¹³ Janáčkem notovaná v Ces dur (ale bez předznamenání, jen s „místními“ posuvkami u jednotlivých not), začíná tónem na sedmém stupni *hes* (jedná se o řadu tónů: *hes - ces - des - es - fes - ges - as - hes*, tedy hypo-frygický modus této struktury: 1 - 2 - 2 - 1 - 2 - 2 - 2).

Ms

K slad - ké pís - ni sla - ví - ka

Ces: T D⁹

Příklad č. 5

V devátém taktu však dochází k vybočení do *Ges dur* a odtud pak do *des moll*, neboť septakord na tónice *ces - es - ges - heses* je přehodnocen na dominantní septakord v *E dur*: *h - dis - fis - a*; po něm následuje v této tónině subdominantní septakord *a - cis - e - g* a v jedenáctém taktu dominantní nónový akord z *Ges dur*: *des - f - as - ceses - e*. Ačkoliv Janáček zapisuje celou tuto část sborového cyklu v tóninách s „be“ a jen občas vybočuje do „vzdálenějších“ tónin s více jak se sedmi „be“, takže je sám skladatel raději zapisoval s křížky, domníváme se, že volba editorů jednoduššího zápisu (právě s křížky), je zde tentokrát zcela na místě.¹⁴

EJ

K slad - ké pís - ni sla - ví - ka

H: T D⁹

Příklad č. 6

Také nejrozsáhlejší sbor cyklu *Belveder* s harfou je Janáčkem notován v tónině s „be“ (*Ges dur*) a je cítěn výrazně modálně, v hypo-frygickém modu od *hes* struktury: 1 - 2 - 2 - 1 - 2 - 2 - 2): *hes - ces - des - es - fes - ges - as - hes*, tj. řada od tónu *ges*: *ges - as - hes - ces - des - es - fes (e) - ges*:

¹³ Tento druhý ženský sbor z cyklu *Hradčanské písničky* je za doprovodu flétny.

¹⁴ Samozřejmě, že výjimka v taktech 63–73 zapsaných v tónině se sedmi „be“ (*Ces dur*) má svou logiku.

EJ

Ka - men-ná bá - seň v kvě - tné hou - ští
 Ka-men-ná bá - seň v kvě - tné hou - ští ze - le - ný sma - ragd v pr - ste - nu

Ges: T D♯7 D⁹ T D♯7 D⁵

Příklad č. 7

Zde také, podobně jako v předcházejících částech cyklu, zaujmou zvláště interval zvětšené (lydické) kvarty *hes - e* a časté flexe např.: *ges - g*, *es - e* nebo *as - a*.

Závěrem:

Ačkoliv dáváme editorům za pravdu v tom, že jimi zvolený zápis je přehlednější a občas i srozumitelnější (a konečně též, že v temperovaném ladění v podstatě není rozdíl mezi enharmonicky zaměněnými tóny), musíme však konstatovat, že v Hradčanských písničkách jsou místa, kde Janáček cítil (buď ve smyslu svých někdy více či méně jasně formulovaných poznatků,¹⁵ nebo spíše intuitivně), že jím použitý způsob zápisu je jediné možné a nelze ho měnit. Z příkladů, zvolených v této studii, je z tohoto pohledu jednoznačně sporný začátek prvního sboru *Zlatá ulička*.¹⁶

A FEW NOTES ON ENHARMONIC CHANGES IN THE CRITICAL EDITION OF THE SONGS OF HRADČANY BY JANÁČEK

Summary

The article deals with issues concerning music notation in a *Complete Critical Edition of the Works of Leoš Janáček*. He examines the Female choruses *Songs of Hradčany* bearing on modality, flexible diatonic and so-called Chords with added dissonance.

¹⁵ Na některá poněkud neujasněná (a někdy dokonce si protirečící) Janáčková konstatování, která Mistr užil při výkladu určitých teoretických problémů - například právě při objasňování zahušťovacích tónů - poukazuje Jaroslav Volek na začátku své výše citované studie (v poznámce č. 6) *O zahušťování akordů*.

¹⁶ Srovnej druhou notovou ukázkou.

NĚKOLIK POZNÁMEK K ENHARMONICKÝM ZÁMĚNÁM
V KRITICKÉM VYDÁNÍ JANÁČKOVÝCH HRADČANSKÝCH PÍSNÍČEK

Shrnutí

Autor se v krátké stati zabývá problematikou notového zápisu hudby v *Souborném kritickém vydání děl Leoše Janáčka* – ženských sborů *Hradčanské písničky* z pohledu modalit, flexibilní diatoniky a tzv. „zahušťování“ akordů.

**CANTILENAE DIVERSAE PRO DISTRACTIONE ANIMI ADHIBENDAE
DESCRIPTAE ANNO 1745 – NOVA, PAREGRA ET PARALIPOMENA...
(20 JAHRE NACH)**

Miloš Štědroň

Die handschriftliche Liedersammlung CANTILINAE DIVERSAE PRO DISTRACTIONE ANIMI ADHIBENDAE DESCRIPTAE ANNO 1745 entstand um 1745 in Brünn. Der Autor stammte entweder aus dem Studentenkreis des Brünner Jesuitenordens, oder absolvierte hier sein Noviziat. Von seiner Herkunft zeugt das Lied Nr. IX mit der Betitelung *Der unüberwindliche Ingolstath* (!) – zur dortigen jesuitischen Hochschule in dieser süddeutschen Stadt führte nämlich im 18. Jahrhundert aus Brünn eine kulturelle Spur und es bestand eine feste Bindung zwischen beiden Institutionen. Von einer starken lokalen Angehörigkeit zeugt auch das Lied Nr. XI – *Das schoene Lob des Dorfs Hussowitz*, eine vortreffliche Satire an das Dorf der Brünner Jesuiten.

Dieses Büchlein, eine handschriftliche Liedersammlung, war noch in der Mitte des XIX. Jahrhunderts in der Klosterbibliothek in Raigern bei Brünn (Rajhrad) zugänglich. Hier studierte die Sammlung der Philologe und Historiker Julius Feifalik (1833–1862), worauf seine kurze Studie *Spottlied aus Hussowitz*¹ hindeutet.

Zurzeit befindet sich die Sammlung *Cantilinae diversae* im Privateigentum des Brünner Violinisten Pavel Fajtl, der das Buch während der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in einem Brünner Antiquariat gekauft hat.

Die ursprünglich völlig unbekannt Quelle gehört zur Zeit zu den wichtigsten Materialien für das Studium der profanen Musik im frühreresianischen Brünn. Das Werk brachte zur ersten kritischen Herausgabe die Redaktion Miloš Štědroň, Zdena Frýdková, Petr Peňáz in der Revue „Opus musicum“ zuerst als Anlage im Verlauf des Jahrgangs 1992 und 1993, gleichzeitig dann in der Bibliothek derselben Revue als Band VIII in den

¹ In: *Notizen-Blatt der historisch-statistischen Sektion der k.k. mährisch-schlesischen Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskund.* Redigiert von Christian d'Elvert, 1858, Nr. 10, S. 87–88.

Jahren 1992–93. Diese Edition verwendete und praktisch identisch kopierte nochmals in ihrer Herausgabe Erika Smith-Froňková.²

Der Autor der Sammlung war seit den 80-er Jahren des XX. Jahrhunderts so gut wie unbekannt – erst jetzt zeigt es sich, dass es sich fast bestimmt um Wilibald Gumpensberger, SJ. handelt. Dieser jesuitische Laienbruder kam nach Brünn evident aus Ingolstadt, um dort sein Noviziat zu verbringen. Später als SJ reiste er nach Südamerika. Alle bisherige Informationen haben wir aus dem Buch Josef Koláček *200 let jezuitů v Brně*.³

Im Laufe der Zeit wuchs die Bedeutung der Sammlung *Cantilenaе diversae* (weiter nur CD). Heute ist schon eindeutig, dass diese Quelle ein wertvolles Bild des Lebens in der Stadt Brünn im früheresianischen Zeitraum wiedergibt. Die Bedeutung dieser Quelle wurde sehr positiv im Buch *Dějiny hudby na Moravě*⁴ konstatiert.

Die CD besteht aus 23 Liedern, 5 Lieder sind ohne Melodie. Die Spottlieder der Sammlung in der Zahl 5 sind: IV *Vezirus turcicus*, VIII *Cantus, in quo procrastinatur Poenitentia vitae*, XI *Das schoene Lob des Dorfs Hussowitz*, XVII *Von Martin Luther*, XIX *Verliebttes lutherisches Gesang...*

Das Bild der Stadt auf der CD ist gleichzeitig ein Bild der damaligen Welt, der Zusammenhang des Regionalen mit Universalem. Das also zeigt die Betitelung von allen 23 Liedern, die wir mit der möglichst kürzesten Charakteristik liefern:

I *Der wehem der Abreis sohnes Benjamin betruebte vatter Jakob*. Eine lange deutsche Lamentation des Jakob „wegen der abreis sohnes Benjamin“.

II *Cantilena post obsidionem Pragenam composita*. Das lateinische politische Lied feiert den kaiserischen Hof, die katholische Kirche und ihre Institutionen. Sehr interessant ist hier die Beschreibung der gegenhabsburgischen Opposition in Prag, die für den Autor des Liedes die Hussiten sowie die Juden repräsentieren.

Zitat: „*Excipio Hussum
Qui gaudio Prussum
Judaeum hic non numero
Qui amplexante numero
Hostem hunc coluit*“

Zum Schluss des Liedes kommt die Huldigung der Kaiserin und der Kirche: „(...) *Dic pro ecclesia, vivat Theresia (...)*.“

² *Cantilenaе... 1745. Zpěvy rozmanité. Světský zpěvník z poloviny 18. století a jeho místo v kultuře a písňové produkci klasicismu*. Gloria, Rosice u Brna 2003.

³ Koláček, Josef: *200 let jezuitů v Brně*. Velehrad 2002.

⁴ Sehnal, Jiří – Vysloužil, Jiří: *Dějiny hudby na Moravě*. Vlastivěda moravská, Země lid, nová řada, svazek 12, Muzejní a vlastivědná společnost v Brně 2001, S. 72 und 284.

III *Der Wahrsager der Welt*. Ein deutsches Lied mit der Thematik Vanitas vanitatis, et omnia vanitas – die Welt ist falsch, die Macht triumphiert...

Zitat: „Verfluchte Weltthū sagen, was hat dich so verkehrt, die trey sich thut beklagen, die wahrheit sich beschwerth: die hoffarth jetzt florirt, das laster ist ein zierdt, die tugend nehmet ab, das gwissen liegt in grab“

IV *Vezirus Turcicus*. Das lateinische Spottlied bringt ein Monolog des türkischen Wesirs. Die Rede ist dem Prinzen Eugenienus adressiert. Der Wesir wiederholt und steigert die Drohungen. Damit kontrastiert die Niederlage der Türken im Schluss des Liedes. Bei diesem Lied kennen wir auch den Autor dank der Vorbemerkung: „(...) Cantilena hoc est composita tam quo ad textum quam quoad melodiam ab Admodum R[everendo] P. Guenthero Jakob, Ord. S. Benedicti Veteroprag. Ad S. Nicolaum Professo.“ Jan Trojan identifizierte diese Cantilena gleichzeitig im Manuskript des Premonstratensieners Kloster zu Teplá (Tepl), wo die anonym figuriert.

V *Cantilena pro Pachanalibus*. Dieses lateinische Karnevallied knüpft an eine fruchtbare und ergiebige Tradition an. Die musikalische Besetzung in der 12. Strophe unterscheidet sich vom üblichen Klischee.

Zitat: „Dat sonum musica, tonum dat classica, fides, tubae, cum basso sunt gratae cordi laso. Dat robur musica“

VI *Von den kleinen und grossen*. Das deutsche Lied beschreibt die Begegnung von zwei Kameraden, eines Grossen und eines Kleinen. Das Ästhetische Resultat des Treffens.

Zitat: „Ich die langen wenich achâte,
Sag es rundt aus animos,
nach den kleinen ich nur trachte,
klein ist fein und cratios“

VII *Cantus, in quo procrastinatur Poenitentia vitae*. Das lateinische Lied ironisiert jede Absicht sittlicher zu leben mit dem Schluss-Satz jeder Strophe: „Decretum est pro cras“ – das alles gilt heute noch nicht, aber erst vom Morgen an... Die Verbindung „pro cras“ figuriert im Lied in der Form des Verbs „procrastinare“ – auf Morgen übertragen. Die 11. Strophe bringt den Text: „(...) Cras b(u)rczak plus non bibam, sed solam aquam lingam (...)“. Das onomatopoetische Wort „b(u)rczak“ wirkt in diesem Kontext und Zusammenhang erstaunlich. Man dachte, das Wort kam erst im XIX. Jahrhundert vor als das tschechische Äquivalent der deutschen Bezeichnung „der Sturm“, im Sinne der jüngsten Form des Weins.

VIII *Pauper Studiosu petit eleemosinam Lateinisches Studentenlied*, ein dringende Bitte um „Eleemosinam“ – um das Almosen...

IX *Gesang der Wachtel auf dem felde*. Deutsches Lied vom Wachtel im Feld. Der Vogel lebt aus den Resten des Feldes genauso wie der arme Mensch. Das Rufen des Vogels stilisiert das Lied in der Form der Gruppe von 6 Achtel: „Wollte Gott, wollte Gott – Liebet Gott, liebet Gott.“ Im Tschechischen ruft die Wachtel mehr pragmatisch: „Pět peněz, pět peněz“ – „Fünf Münzen, fünf Münzen.“

X *Die unueberwindliche Ingolstath von koeniglichen foelgern eingenommen* (...). Nur der Autor oder Inhaber des Gesangbuches aus Ingolstadt konnte als Lokalpatriot dieses Lied einreihen – nota bene im Jahr des Jubiläums des schwedischen erfolglosen Angriffs gegen Brünn im Jahre 1645.

XI *Das schoene lob des dorfs Husowitz*. Der Autor(?) des Liedes kennt die dortige Situation sehr gut. Er kritisiert Allen im jesuitischen Hofe, der die Brüner Jesuiten verproviantieren soll – Schlendrian, Dieberei der Bauern, die Frauen als Schlampen und ihre Koketterie, bzw. Hurerei, Käuflichkeit...

XII *Die Bekehrung des Weltlichen* stanz in den geistliches Deutsches Lied mit der damals oft aktuellen Thematik der Veränderung – des Weltlichen stanz in den geistlichen. Jede Strophe beginnt mit der Figur „Gute Nacht“: „Gute Nacht, o weldt, gute nachte, dein Freunde ich nicht mehr achte.“ Der Autor nimmt Abschied von den Eltern, Brüdern und Schwestern, Freunden, dem Kartenspiel und Musikinstrumenten... Diesmal wirkt die Instrumentenwahl ganz Konventionell: „Gute nachte, meine instrumenten, bass, geigen, auch Trompeten.“

XIII *Schoeffer-gesang*. Deutsches Lied mit der Schäfer-Thematik scheint sich jünger zu sein. Das Lob des Lebens in der Natur korrespondiert gut mit den Vorbereitungen des empfindsamen Stils sowie des „Naturalismus“ im Rahmen der damaligen Bewegung Sturm und Drang. Die junge Schäferin in diesem Lied lehnt scharf jede weltliche Macht ab:

Zitat: „wechsle meinen huerten-staab
Nicht mit gron und scepter ab“

XIV *Ein schoenes neyes gesang* zugleich auch ein Deutsches Lied-Rätsel. Das Enigma ist der Buchstabe A, der Autor exponiert die Synonyme mit oder ohne A.

Zitat: „Ein ding ist ueberall, doch ist nicht in der weldt“

XV *Cantus Vaedictorius*. Lateinisches Abschiedslied des Studenten, der die Schule verlässt...

XVI *Cantus de honesto Amore*. Lateinisches Lied von der „wahren“ und „unechten“ Liebe. Das Lied beruht auf der alten zu den spanischen, ozzitanischen und mittel-hoch-deutschen Einflüssen führenden Tradition – Siena Juan Ruiz und sein Libro de buen Amor mit den Gegenbegriffen „buen amor“ und „mal amor“.

XVII *Von Martin Luther*. Luther-Kritik reflektiert sich in diesem Lied in einer groben Form des Spottes – man kritisiert Luthers Gefräßigkeit, seine vermutliche „Betrun- Kenheit“, seine Liebe zu Katharina von Borra, seine Faulheit, die Vernachlässigung des Gottesdienstes usw.

XVIII *Das aufrechtige woertlein du*. Deutsches Lied von der damaligen Bedeutung des Wörtleins DU – „in liebes sachen“ – also in der Liebe der Geschwister, der Eltern und Kinder und Geliebten.

Zitat: „Wie komet das in liebes sachen
daß wertlein du so suesse klingt
daß wort muß die Vergnigung machen,
was Velus zady zusammen bindt“

XIX *Verliebttes lutherisches gesang*. Zweites deutsches Spottlied über Martin Luther – diesmal in der Form des Dialogs, den Luther und seine zukünftige Ehefrau Katharina von Borra führen. Vortrefflich wirkt die refrainartige Formel: „Er? Du? Ich? Ja, ja, ja.“

XX *Das annehmliche Kanape*. Deutsches Lied – das Lob des Lebens auf einem Kanapee. Ein Beweis vom Zerfall der früheren VANITAS-VANITATIS – Thematik in dem Milieu des beginnenden Rokoko.

Zitat: „sol ich auf diesen Laager sterben,
so lieg ich wie ein Loemlein still,
gewies mein geist kann nicht verderben,
wann ich sbrich Herr es geschehe dein will,
die seele schwingt sich in die hlene,
der leib bleibt auf den Cannape“

XXI *Cantilena bonae noctis*. Lateinisches Lied steht nah zu dem Lied Nr. XII, wo es sich um „die bekehrung des weltlichen stantz in den geistlichen“ handelte. Es ist ein großer Abschied der Welt, dem Leben...

XXII *Bettler gesang*. Die Liebe eines Studenten zu einer hochgestellten Dame bringt das Gefühl der Ungleichsamkeit – man bettelt um die Liebe.

Zitat: „deinen hochmuth muß ich lachen
dieser korb taugt mir zum brodt
du vermeinst mich poeß zu machen
nein ich sag vergeldt dirs got“

XXIII *Ein gesang, wie man dennen Bonnem der Korb giebt*. Die Ablehnung der Liebe zu einer Nonne – zu diesem Positron der Autor muss sich noch zwingen.

Zitat: „ich befehle mich, ich bin nicht mehr verliebt,
ich leb der skrben frey, ihr nicht mehr trey“

1. Diese Liedersammlung reflektiert außerordentlich interessant das Weltliche sowie das Geistliche im Leben der damaligen Studenten (Jesuiten).

2. Wörter und Gegenwörter vieler Lieder sind zum Beispiel: Gott und Welt, das Weltliche und das Geistliche, der Reiche und der Arme, der Grosse und der Kleine, der Christ und der Heide, bzw. Christentum und Islamismus oder der Katholizismus und das Luthertum, satt und hungrig, die Stadt = die Macht und die Natur.

3. Der Autor dieser Liedersammlung (Wilibald Gumpensbrger, SJ) ist vielmehr ein Sammler – die Mannigfaltigkeit der Sammlung spiegelt jedenfalls die verschiedensten philosophischen Positionen und viele Schichten des Denkens. Von einer Einheit kann hier keine Rede sein.

4. Die Sammlung reflektiert gleichzeitig die Beziehung vieler Arten von Milieus – große politische Szene von damaligen und vorigen Europas, die alltäglichen Ereignisse der Stadt, die Szenen aus dem Studentenleben, Kritik betreffende die evidenten politischen Gegner und Feinde der Monarchie – den preußischen König, die türkische Großmacht, Martin Luther und die lutherische Kirche und gleichzeitig auch die Spannung zwischen der Stadt und dem Kloster... Die Bindung Stadt – Kirche – Kloster – Monarchie – Studium – Schule – geistlich – profan – Weltlich – geistlich bildet eine spezifische sich permanent variierte Struktur.

Conclusio: Wilibald Gumpensberger, SJ, als der Autor oder der Sammler von CD ist erst von 2002 bekannt dank dem Buch von Josef Koláček,⁵ wo er in der Zeit der Entstehung von CD figuriert. Seine Herkunft aus Ingolstadt gibt starke Argumente für eine Hypothese ihn mit dem Autor oder Sammler von CD zu identifizieren.

20 Jahre nach der Entdeckung der wichtigen Quelle zur profanen Musik bei den Jesuiten und in der Stadt Brünn ist die Bedeutung von CD evident und bewertet.⁶

In der Anlage faksimilieren wir das Lied *Die unueberwindliche Ingolstath von koeniglichen foelgern eingonhmen* mit der Transkription und einer Übersetzung.

⁵ Koláček, Josef: *200 let jezuitů v Brně*. Velehrad 2002.

⁶ Siehe J. Sehnal – J. Vysloužil: *Dějiny hudby na Moravě*. Vlastivěda moravská, sv. 12, Brno 2001, S. 72 und 285.

X. Die unüberwindliche Ingolstath von königlichen
fölgern einige nohmen

Nepřemožitelný Ingolstadt vzat královským lidem.

Oplakává poprvé své panenství. *(melodie+text)*

Faksimile

X

Die unüberwindliche Ingolstath
von königlichen fölgern einige
= nohmen. bewirbt zum ersten
= mal ihre Jüngfräulichkeit.

1.

Ergebe dich mit mir, dein

77

hasten liegt in eigen, ist
 will mir überlingen, ist
 Jungfrauenhaft und zucht:
 Ist züßer als Honig der süß,
 ist süßer als Honig der süß,
 ist süßer als Honig der süß,

91

78

wird nicht mehr lange süß,
 gibt mir ein gutes Nacht.
 Dem hasten goldenen sand, set
 sich mir wollen sagen, mit
 qualdt Salton zu tragen, mein
 süßer süßer süß: ja süß
 der süßer Dorenen, du so die welt
 gebildet, ist discutiert worden,
 als Dorenen mich verblüht.

76

Ungleiches süßer mehr, die nicht
 = zu wideren willen, wenn sie
 wolten züßler, Händchen ist
 gewiss: zuau ist sich zu legen,
 süßer ist die süß, danach
 wußt mit gelogen, jauch ist die
 wideren süß. 4
 Ich bin nicht süßler davon,
 das süß der süßer süß,
 süß süßer süß süß, süßer
 süß der süß: das süß süß

92

79

Dorenen, wenn man sich süßer
 süß, und süß süßer süßer, wenn
 man den süßer süß.
 Die aber kann süß süß, süß
 süßer süßer süß, die süß
 süß süßer süß, die süß
 süß süßer süß: ich süßer süß
 süßer, und süßer süßer süß,
 die süßer süßer süßer,
 zu süßer süßer süßer.
 süßer dem süßer süßer süß,

Transkription I

Ev - ro - pa wein mit - mir, dein
 toch - ³ ter liegt in zi - gen, eßt will
 nun un - ter - lie gen, Ihr Jung - frau -
 schaft und zirdt: Ihr rühm ihr krantz der Eh - ren ihr
 schön - heit und ihr pracht, wir nicht mehr lan - ge
 woh - ren, gibt nun ein gut - te nacht.

**Finale*

Transkription II

Ev - ro - pa wein mit - mir, dein
 toch - ³ ter liegt in zi - gen, eßt will
 nun un - ter - lie gen, Ihr Jung - frau -
 schaft und zirdt: Ihr rühm ihr krantz der Eh - ren
 Ihr schön - heit und ihr pracht, wir nicht mehr lan - ge
 woh - ren, gibt nun ein gut - te nacht.

CANTILENAE DIVERSE PRO DISTRICTIONE ANIMI ADHIBENDAE
DESCRIPTAE ANNO 1745 - NOVA, PAREGRA ET PARALIPOMENA...
(AFTER 20 YAERS)

Summary

Cantilenaе diversae pro Distractiоne Animi adhibendae descriptae Anno 1745 is a manuscript songbook that appeared in Brno in 1745. After the abolition of the Jesuit Order these valuable resources for the study of early Theresian Brno history, found themselves in the Benediktine monastery of Raigern (Rajhrad). Here, in the 1850s, the well known philologist and literary critic Julius Feifalik studied them and analyzed one of the songs of the collection in a short essay (in: Notizen-Blatt... - editor Christian d'Elvert). The author brings further additions and remarks to his 1991-1992 critical edition and makes the first attempt at identifying the so far anonym author of this collection (Wilibald Gumpensberger, SJ, from Ingolstadt).

CANTILENAE DIVERSE PRO DISTRICTIONE ANIMI ADHIBENDAE
DESCRIPTAE ANNO 1745 - NOVA, PAREGRA ET PARALIPOMENA...
(PO 20 LETECH)

Shrnutí

Cantilenaе diversae pro Distractiоne Animi adhibendae descriptae Anno 1745 je rukopis zpěvníku, který vznikl v Brně okolo roku 1745. Po zrušení Jesuitského řádu byl tento důležitý pramen ke studiu dějin raně tereziánského Brna uložen v Benediktýnském klášteře v Rajhradě. Zde jej v roce 1850 studoval známý filolog a literární kritik Julius Feifalik, jenž provedl analýzu jedné písně zpěvníku (in: Notizen-Blatt... - editor Christian d'Elvert). Autor tohoto příspěvku vnesl další dodatky a poznámky do kritické edice zpěvníku (publikována v letech 1991-1992) a pokusil se identifikovat dosud anonymního autora (Wilibald Gumpensberger, SJ, z Ingolstadtu).

KAM SE 7. TÓNEM?

Vladimír Tichý

Studii, věnovanou 7. tónu alikvotní řady, uvádíme touto otázkou poněkud „nerudovskou“. Skutečně se totiž zdá, že jakmile v hudebně teoretických úvahách i v živé hudebně interpretační praxi jakkoli narazíme na sedmý tón alikvotní řady, vždy znovu a znovu dochází k situaci, že se nám jaksi nehodí, vnáší do hry cosi nemístného, rušivého, že se nám jeví jako jakýsi „omyl“ přírody – alespoň „přírody hudební“. Jako bychom si s ním nevěděli rady, buď jej obcházíme, nebo přímo ignorujeme, jako kdyby neexistoval.

Paul Hindemith, rozhodnut nalézt „kámen mudrců“ nejen moderní harmonie, nýbrž obecné hudební harmonie vůbec, opírá se ve svých úvahách a postupech v proslulém spisu *Unterweisung im Tonsatz* – věren tradici pythagorejské i keplerovské – o intervalové a kmitočtové poměry alikvotní řady a opíraje se o její zákony buduje (způsobem poměrně komplikovaným, někdy až příliš komplikovaným) svůj systém tonálních vztahů, odvoditelný od dvou řad: první – tzv. melodické, a druhé – harmonické. Při budování systému usiluje o exaktnost – vychází přece z objektivně zjistitelných fyzikálních faktů a ty si takovéto zacházení zaslouží! Přitom však občas, vždy ve chvíli, kdy se ideální exaktně budovaný systém rozchází s praktickou zkušeností, podnikne Hindemith nesystémový krok, bez vysvětlení učiní výjimku, případně za zákon prohlásí něco, v čem chce zákon nalézt (zminěné „útkroky“ nakonec inspirovaly např. Emila Hradeckého ke kritickému vyjádření ve spisu *Paul Hindemith. Svár teorie s praxí*). Hned prvním takovýmto Hindemithovým nesystémovým krokem je výchozí rozhodnutí odvozovat systém výhradně a pouze od prvních šesti tónů alikvotní řady. Proč? Existuje nějaký důvod, privilegující prvních 6 tónů řady, v celkovém úhrnu nekonečné? Nachází se snad mezi 6. a 7. tónem řady nějaká racionálně zdůvodnitelná hranice?

Hudební praktik by odpověděl (a byla by to asi též odpověď Hindemithova), že prvních 6 tónů vyčerpává tu část řady, která je tvořena pouze tóny durového – tedy konsonantního – trojzvuku. Vše další, co následuje – tedy další tóny řady – to vše, překračujíc uvedený rámec, může zaujímat pouze disonantní vztah jak k základnímu tónu řady, tak mezi sebou navzájem, a přirozeně tedy tvoří kvalitativně odlišnou kategorii souzvukových vztahů. V této odpovědi by tedy mohl Hindemithův obhájce nalézt argument pro volbu

právě a pouze šesti prvních tónů alikvotní řady jako základu celé jeho hudebně teoretické koncepce tonální harmonie.

Hudebně teoreticky uvažující perfekcionista by však s takovouto odpovědí nebyl zcela spokojen. Ze všeho nejdříve by se zřejmě totiž tázal, kde se vůbec vzalo pravidlo, že od 6. tónu výše začíná oblast disonantních intervalů? A pokud ano, můžeme vůbec ony intervaly neurčitého rozměru, obklopující 7. tón řady – tedy onu „o něco menší“ malou tercii mezi 6. a 7. tónem a onu „o něco větší“ velkou sekundu mezi 7. a 8. tónem – zařazovat do „rodiny“ disonantních intervalů? Vždyť je vůbec nepovažujeme za hudebně použitelné, náš evropský tónový systém je nezná! Interval, který není součástí systému, nemůže pak být ani konsonancí či disonancí! Čím tedy – v takovémto úhlu pohledu – vlastně je?

A nyní hledisko horizontální, melodické: aniž zkoumáme psychologické důvody dále uvedeného faktu, můžeme konstatovat, že v diatonicky založené hudební řeči považujeme za přirozené vnímat sekundové melodické postupy (ať už jde o sekundy malé či velké) jako „kroky“ po bezprostředně sousedících stupních, zatímco terciové postupy (opět v případě tercií malých i velkých) – jako „obkroky“, tedy postupy „ob stupeň“: terciový postup vynechává mezi zúčastněnými stupni nezaplňenou, avšak zaplnitelnou mezeru, sekundový krok nikoliv, diatonické stupně v sekundovém vztahu spolu (alespoň pro naše „evropské“ ucho) sousedí těsně, jakoby „nadoraz“. Jak vlastně v tomto směru vnímáme ony výše komentované intervaly v kmitočtových poměrech $7/6$ a $8/7$? Jsou to stále ještě ony „obkroky s mezerou“, nebo již ony „kroky“ mezi bezprostředně sousedícími stupni? Pokud bychom hodlali tuto otázku např. intonačně ověřit, zjistili bychom navíc, že jde o intervaly velmi nezpěvné, nesnadno intonovatelné (alespoň, pokud jde o nás – „uživatele“ tónových systémů, zakotvených v evropské hudební tradici). Jak je to však vůbec možné, když přece jde přímo o přírodní danost, akustický model, vzor těch nejpřirozenějších intervalových vztahů?

Není pro nás zcela bez zajímavosti, že Leonard Euler (1707–1783), švýcarský matematik a fyzik, srovnáváje kmitočty strun, zastával názor, že stupeň konsonantnosti souzvuku je tím vyšší, čím jednodušší je kmitočtový poměr zúčastněných tónů. V rámci takovýchto úvah (příznejme – primárně aritmetických) vyvozoval pak mj. též závěr, že tvrdě malý, tzv. dominantní septakord je konsonantním(!) čtyřzvukem, protože je dán jednoduchým kmitočtovým poměrem $4 : 5 : 6 : 7$ (např. durový trojzvuk je dán kmitočtovým poměrem $4 : 5 : 6$). Zdánlivým praktickým argumentem podporujícím takovéto přesvědčení byla Eulerovi i skutečnost, že dominantní septakord byl v hudební praxi jeho doby jedním z nejméně frekventovaných čtyřzvuků, a sluchová zkušenost svědčila ve prospěch jeho nepochybně jisté charakteristické libozvučnosti (záměrně se vyhýbáme výrazu konsonance, protože o té v tomto případě nemůžeme mluvit, pokoušíme-li se konsonanci a disonanci rozumět nejen ve smyslu akustickém, ale – a to především – ve smyslu hudebně-psychologicko-dynamickém). Co je však pro nás důležité: uvedený Eulerem stanovený kmitočtový poměr rozhodně neodpovídá skutečné hudební praxi: počítá totiž s onou „nižší“, alikvotní malou septimou, odlišnou od oné v hudební praxi užívané a slyšené skutečné „správné“ malé septimy (rozdíl mezi oběma činí cca 27,3 centu při přirozeném ladění, 31,2 centu při ladění temperovaném). S tímto rozparem se ovšem Euler vyrovnával přesvědčením, že

jeho aritmetická spekulace vyjadřuje správnou, ideální podobu systému, zatímco hudební praxe je jeho nedokonalou napodobeninou, že tedy problém rozporu je v „chybné“ praxi, nikoli v „dokonalé, elegantní“ teorii. Nezbyvá než konstatovat, že v uvedeném případě jde o projev osvícenského racionalismu, hledajícího rozhodující oporu v exaktních argumentech založených na hmatatelných empirických důkazech, v tomto případě fyzikálních, resp. akustických, a odsouvajícího prostou praktickou hudební zkušenost do oblasti nespolehlivé, subjektivní a tedy neměřitelné „dojmologie“. (Mimochodem – paradoxním úkazem např. byl fakt, že z takto postavených a porovnávaných kmitočtových poměrů vycházel Eulerovi dominantní septakord jako souzvuk konsonantnější, souladnější, než mollový trojzvuk!) Stanoviska podobná stanovisku Eulerovu zastávali i někteří Rameauovi následovníci ve Francii.

K uvedenému nutno říci:

Alikvotní řada nám poskytuje přírodní model, vzor, cosi jako „pařížský metr“ pro odvozování, poměřování, spolehlivou kontrolu intervalových vztahů, organizujících naše tónové systémy, jakousi přírodně danou, nezpochybnitelnou jistotu. I když v hudbě – jakožto produktu lidské kreativity, jež nezná hranic – platnost všech pravidel nutně musí být vždy relativní (nikdo samozřejmě nemůže hudebníkovi zabránit v libovolném uspořádání hudební struktury, již vytváří, rozhodne-li se jakkoli), přesto zde – v modelu alikvotní řady – zůstává ona nezpochybnitelná přírodní jistota oktávy, kvinty, kvarty a dalších intervalů, reprezentovaných konkrétními kmitočtovými poměry a hlavně – existujících reálně v přírodě, a to i tehdy, kdyby snad vůbec žádná hudba neexistovala.

Je samozřejmé, že tónový systém nekopíruje alikvotní řadu (bylo by naivní domnívat se, že by tomu tak mělo být). Hudbou užívané tónové systémy, byť hudební teorii reflektované ve smyslu analytickém i systematickém, vznikaly ruku v ruce s hudební praxí, vycházejíce vstříc především potřebám a požadavkům hudební kreativity člověka, a to jak v případě jejich spontánního vzniku a následné teoretické reflexe, tak i v případě jejich „umělé“ teoretické konstrukce a teprve následného uplatnění v hudební praxi. Nic z toho, co bylo řečeno, však nevylučuje rozmanité, někdy náhodné, jindy méně náhodné možnosti vzájemných průniků tónových systémů s alikvotní řadou. Jako pravděpodobné se jeví (a naše běžná zkušenost a informace nám to potvrzují), že nejsilněji se v tomto směru – jako možné zmíněné průsečíky tónových systémů s alikvotní řadou – jeví nejnižší tóny řady a jimi tvořené intervaly; směrem vzhůru pak jejich vliv postupně klesá. Opět – s jistotou měrou pravděpodobnostního uvažování a s přihlédnutím k praktické zkušenosti – lze usuzovat, že případný vliv tónů páté oktávy je již v tomto ohledu zanedbatelný, prakticky nulový. Uvedená úvaha nás tedy svádí k představě zákonitého a reálného faktu postupného poklesu konsonantnosti (resp. postupného nárůstu disonantnosti) jednotlivých intervalů, svíraných bezprostředně sousedícími tóny alikvotní řady, úměrně s narůstající vzdáleností od základního tónu řady.

Ze zkušenosti z pozorování tónových systémů a práce s nimi (alespoň, pokud jde o tónové systémy evropské hudby) nám však vyplývá jiný obraz. Zmíněný pokles vlivu, projevující se spíše odstupňovaně, než kontinuálně, lze pozorovat pouze u některých tónů řady a jimi tvořených intervalů: konkrétně – u 2., 3., 4., 5., 6., ...8., 9., 10., ...15., 16., 17.

tónu řady (dále, počínaje pátou oktávou, již uvedený vliv nebudeme – z výše řečených důvodů – sledovat). Odstupňování míry vlivu se nám pak projevuje v několika kategoriích, popř. zónách: nejsilnější vliv představuje kategorie intervalu oktávy jako (zároveň s unisonem) intervalu identického, daného 2. tónem řady; dále tóny 3., 4., 5., 6., podílející se na vzniku, resp. existenci konsonantních intervalů kvinty, kvarty, velké a malé tercie, dále pak zóna celotónových intervalů (8., 9., 10. tón), nakonec pak zóna intervalů půltónových (od 15. tónu). O další oktávu výše bychom mohli konstatovat zónu čtvrttónů i dalších mikrointervalů. Mezi těmito „efektivními“ zónami, obsahujícími akustické modely nám známých intervalů se pak nacházejí jakési „hluché“ zóny, „země nikoho“, s oněmi pro nás neurčitými tónovými výškami tónu 7., 11., 13., 14 (popř. jejich násobků).

Ve světle naznačených úvah lze položit otázku, jak vysoko, ke kterému až tónu alikvotní řady jít při vyhledávání případných akustických modelů pro správné, akusticky „přirozené“ vyladění konkrétních hudebních intervalů. Kdyby se této rozpravě zúčastnil Alois Hába, nepochybně by plamenně obhajoval i pátou, popř. vyšší oktávy, resp. 30. tón řady a tóny následující. Zcela opačně radikální je pak klasický postoj pythagorejský, redukující množinu přírodních akustických intervalových modelů na nejnutnější možné minimum, tedy na jediný model čisté kvinty, definovatelný pouhými prvními třemi tóny alikvotní řady (resp. prvními dvěma různými, vezmeme-li v úvahu oktávovou identitu 1. a 2. tónu). Jde nepochybně o řešení svou koncepcí krystalicky čisté, avšak problémy s ním spojené – opět charakterizovatelné jako rozpor aritmetické úvahy s praktickou zkušeností – jsou historicky známé; nebudeme se zde zdržovat jejich komentářem – pouze připomínáme známé pythagorejské kóma jako diferenci mezi 12. kvintou a 7. oktávou, a též didymické kóma jako diferenci mezi 4. kvintou a dvouoktávovou transpozicí velké tercie. Jak je též všeobecně známo, novodobá hudební praxe si našla pragmatické řešení uvedených rozporů v rovnoměrně temperovaném ladění. Historický pokus o teoreticky podložený kompromis pak představuje řešení aristoxenovské, odstraňující rozpor didymického kómatu rozšířením množiny přírodních akustických intervalových modelů o velkou tercii, resp. rozšířením okruhu tónů řady, z nichž lze oba takto stanovené intervalové modely (čisté kvinty a velké tercie) odvodit, na počet prvních pěti tónů. Zde však aristoxenovský kompromis končí a 7. tón je ponechán volným úvahám a spekulacím kohokoli, včetně výše zmíněného Leonarda Eulera – a koneckonců i autora této studie. Jsme tedy opět u výchozí otázky – „kam se 7. tónem?“

Zde nebudeme znovu klást dotazy, již jednou v tomto textu v nějaké formě položené, např., zda „větší velká sekunda“ nebo „menší malá tercie“, vymezené v alikvotní řadě jejím 7. tónem, jsou či nejsou rovnoprávnými členy „rodiny“ hudebních intervalů. Soustředíme se však ještě na otázku jednoho intervalu, o němž dosud nebylo řeči, a to tritonu. Můžeme totiž konstatovat, že jsme s to nalézt v alikvotní řadě akustické modely pro veškeré přirozené intervaly čisté, malé i velké, jež diatonický tónový systém obsahuje. S jediným rovněž v diatonice obsaženým intervalem – tritonem – v tomto ohledu vznikají jistě problémy. Ptejme se: existuje přirozený triton?

Pokud jde o hledání akustického modelu, občas se setkáváme s tendencí předkládat v této roli interval mezi 5. tónem a naším tónem 7, daný tedy kmitočtovým poměrem

7:5. Vzhledem ke všemu, co zde dosud na adresu 7. tónu zaznělo, máme za to, že tato varianta je velmi sporná. Další přímý výskyt tritonového intervalu v alikvotní řadě bychom mohli konstatovat mezi 8. a 11. tónem řady, popř. 9. a 13. tónem, tedy v intervalových poměrech 11 : 8, popř. 13 : 9. I zde se však na zrodu intervalu tritonu podílejí „podezřelé“ tóny z oněch „území nikoho“, lze tedy předpokládat podobně sporný výsledek. Ještě zkusme posoudit možný triton mezi 12. a 17. tónem alikvotní řady. Dále již nemá smyslu pokračovat, dostáváme se do oblasti již neefektivní 5. oktávy, nehledě k tomu, že nemá též smysl brát si za reprezentativní akustický model interval ze zóny, kde se nalézá již úplně vše. Pro zajímavost ještě můžeme ke každému objevenému intervalu tritonu pro srovnání vyčíslit i hodnotu jeho doplňku do oktávy (převratu). Získané hodnoty můžeme porovnat též s hodnotou tritonu temperovaného, danou intervalovým poměrem $2 : \sqrt{2}$. Zároveň však nutno upozornit, že ani temperovaný triton nemůže reprezentovat akustický model tritonu, protože z principu žádný temperovaný interval (samozřejmě kromě oktávy) nemůže sloužit jako akustický model. Jediná jistota, která je v tomto případě nepochybná a dává temperovanému tritonu jistou legitimitu, je fakt, že temperovaný triton a jeho doplněk do oktávy jsou identické (jinak řečeno – zvětšená kvarta a zmenšená kvinta jsou rozměrem rovnocenné).

Vrátíme-li se k otázce hledání akustického modelu tritonového intervalu, zdá se, že nejvhodnější bude zkoumat jej v kontextu, v němž se opravdu v rámci hudebně se uplatňujícího diatonického systému nachází, tj. jako interval mezi 4. a 7. stupněm tonality dur – tedy zvětšená kvarta, anebo opačně mezi 7. a 4. stupněm tonality dur, tedy zmenšená kvinta. Budeme-li chtít být opravdu důslední, dáme přednost zvětšené kvartě (výraz „tritonus“ – přísně doslova vzato – označuje interval tvořený třemi celotónovými rozeztupy). Vycházejíce z živé praxi více odpovídajícího systému aristoxenovského, získáme triton – jako zvětšenou kvartu – součtem intervalů velké tercie a velkého celého tónu, tedy součinem kmitočtových poměrů 5 : 4 a 9 : 8, jako zmenšenou kvintu pak součtem velké tercie a dvou ji obklopujících půltónů, tedy součinem kmitočtových poměrů 5 : 4 a $(16 : 15)^2$, anebo jinak (a s jiným výsledkem) – součtem dvou malých tercií, resp. druhou mocninou poměru 6 : 5. Pokud bychom chtěli (spíše pro zajímavost) doplnit své výpočty i o údaje poměrů pythagorejských a vycházeli bychom ze součtu intervalů (resp. součinu intervalových poměrů) pythagorejské velké tercie 81 : 64 a intervalu limma 256 : 243, odpovídajícího zřejmě naší ideji diatonického půltónu spíše než interval apotomé, došli bychom k další možné hodnotě kmitočtového poměru tritonového intervalu, v tomto případě však předem rezignující na nalezení akustického modelu (pythagorejský systém se rozchází s akustickou realitou – jak je všeobecně známo – již mnohem dříve: v případě intervalu velké tercie).

„Přirozené“ tritony (přímo v alikvotní řadě)

	<u>Kmitočtový poměr</u>	<u>Rozměr v centech</u>
	$7 : 5 = 1,4$	582,5
doplňěk do oktávy	$10 : 7 = 1,428571429$	617,5
	$11 : 8 = 1,375$	551,3
doplňěk do oktávy	$16 : 11 = 1,4545454545$	648,7
	$13 : 9 = 1,4444444444$	636,6
doplňěk do oktávy	$18 : 13 = 1,384615385$	563,4
	$17 : 12 = 1,4166666667$	603,0
doplňěk do oktávy	$24 : 17 = 1,411764706$	597,0
Temperovaný triton		
	$\sqrt{2} : 1 = 1,414213562$	600,0
doplňěk do oktávy	$2 : \sqrt{2} = 1,414213562$	600,0

Triton odvozovaný v rámci harmonického (aristoxenovského) systému

	<u>Kmitočtový poměr</u>	<u>Rozměr v centech</u>
tritonus (zvětšená kvarta)	$v2 + v3 \dots (9 : 8) \times (5 : 4) = 1,40625$	590,2
dtto s uplatněním malého celého tónu	$v2 + v3 \dots (10 : 9) \times (5 : 4) = 1,388888889$	568,7
doplňěk do oktávy (zmenš. kvinta)	$\check{c}4 + p\check{u}lt\check{o}n (4 : 3) \times (16 : 15) = 1,422222222$	609,8
dtto jako dvě malé tercie	$2 \times m3 \dots (6 : 5)^2 = 1,44$	631,3

Triton odvozovaný v rámci kánonického (pythagorejského) systému

	<u>Kmitočtový poměr</u>	<u>Rozměr v centech</u>
tritonus (zvětšená kvarta)	$v2 + v3 \dots (9 : 8) \times (81 : 64) = 1,423828125$	611,7
dtto jako 6 čistých kvint	$6 \times \check{c}5 \dots (3 : 2)^6 = 1,423828125$	611,7
doplňěk do oktávy (zmenš. kvinta)	$v3 + 2 \times p\check{u}lt\check{o}n \dots (5 : 4) \times (256 : 243)^2 = 1,387322393$	566,6

Jak je patrné, dospěli jsme k 15 různým možnostem výpočtu hodnoty kmitočtového poměru tritonového intervalu. Kterou z nich bychom mohli přijmout jako akustický model? Zřejmě bychom měli hledat v kategorii oněch „přirozených“, v alikvotní řadě bezprostředně slyšitelných intervalových poměrů (v tomto ohledu zaujímáme postoj, podobný postoji aristoxenovskému, upřednostňujícímu rovněž znějící realitu před aritmetickou spekulací). V předchozích úvahách jsme však již zpochybnili legitimitu prvního z těchto poměrů – v souvislosti s účastí „nespolehlivého“ 7. alikvotního tónu. V naší pochybnosti nás zároveň utvrzuje i sluchové zkušenosti odporující fakt značné difference mezi samotným takto zjištěným tritonem a jeho doplňkem do oktávy (rozdíl 35 centů). Uvedené důvody pak zároveň zpochybňují i další potenciální kandidáty na akustický model tritonu, zjištěné rovněž v rámci této kategorie: i na jejich vzniku se totiž podílejí další z oněch „nespolehlivých“ tónů alikvotní řady – 11. a 13. Temperovaný triton též nepřichází v úvahu: již dříve jsme jej z principiálních důvodů jako možný akustický model rovněž vyloučili. Zdá se však, že jako určitý kompromis by se nám mohl jevit poměr 17 : 12, a to ze dvou důvodů: difference mezi jeho základním tvarem a doplňkem do oktávy je nepatrná (pouhých 6 centů), a zároveň (a to je důležité!) je reálně slyšitelný v alikvotní řadě! I zde však nelze zamlčet jistou problematizující skutečnost, a to, že svým 17. tónem již zasahuje do páté oktávy, jejíž průkaznost jsme výše rovněž zpochybnili.

Ještě posuďme možnost hledání akustického modelu tritonu odvozováním, a to součtem jiných známých a v této roli osvědčených intervalů v rámci aristoxenovského systému. Již sám fakt odvozování cestou kumulace více intervalů (nikoli tedy přímého nálezu v alikvotní řadě) zpochybňuje takto případně stanovený akustický model (tímto postupem bychom pak analogicky mohli zpětně legitimizovat i pythagorejskou kumulaci 4 čistých kvint jako metodu odvození akustického modelu velké tercie!). Další potíž je pak i ve dvojnásobné hodnotě poměru zmenšené kvinty dané součtem čisté kvarty a půltónu, a zmenšené kvinty jako součtu dvou malých tercií.

Je zřejmé, že skutečný rozměr tritonového intervalu v živé hudební struktuře je dán konkrétním kontextem (o tom nás přesvědčuje zejména poslední jmenovaný příklad) a že vždy při konkrétním výskytu vyplývá tritonus jako jakýsi zbytek, rezultat z intervalových poměrů dalších jej obklopujících souzvukových poměrů. Veškeré uvedené varianty (paradoxně – s výjimkou oněch „aliquotních“) jsou tedy možné – včetně onoho temperovaného. Ten zcela logicky pak vstupuje do hry v hudební struktuře, počítající se zcela již na diatonickém původu nezávislým tónovým systémem dvanáctitónové rovnoměrně temperované chromatiky, ať již jde o hudbu Druhé vídeňské školy a jejich následovníků, anebo např. Messiaenovu modalitu či jiné hudební od diatoniky osvobozené hudební projevy. V této souvislosti pak lze připomenout termín, ražený např. Hannsem Jelinke, vhodný pro vystižení podstaty námi posuzovaného intervalu v kontextu takovýchto hudebních struktur, a to – *půloktáva*. Tím je také vystižen primárně konstrukční, nikoli primárně akustický původ tohoto intervalu, a my jsme zároveň osvobozeni od svých mučivých dilemat. Nehledejme tedy akustický model tritonu, neexistuje!

Vraťme se v závěrečné úvaze k našemu 7. tónu s otázkou: proč se přirozený 7. tón v našem tónovém systému neprosadil? Lze usuzovat, že každý tón našeho systému je po-

depřen a spoluurčován vždy několika vztahy zároveň: např. 9. tón je – kromě své přirozené pozice v alikvotní řadě – zároveň podporován i kvintovým vztahem k 6. tónu, celotónovým vztahem k 8 tónu, celotónovým vztahem k 10. tónu, kvartovým vztahem ke 12. tónu. To zcela odpovídá i Hutterovu komentáři vzniku evropského tónového systému: Hutter jej nevidí jen jako prostý souhrn několika tónů, nýbrž jako organismus, mnohonásobně vnitřně propojený bohatými strukturálními vztahy. A v tomto kontextu je nutno vnímat 7. tón jako zcela zvláštní singularitu: žádný z oněch jednoduchých kmitočtových poměrů, jež protkávají celý diatonický systém, vůči ostatním tónům systému 7. tón nezaujímá. Je tedy na svém 7. místě v alikvotní řadě naprosto osamělý, ojedinelý, opuštěný, zároveň pak výjimečný i tajemný ...

A přece: rozměr intervalu oné „větší velké sekundy“, svíraný 7. a 8. tónem alikvotní řady, vyjádřitelný kmitočtovým poměrem 8:7, činí 231,2 centu, a povážlivě se tedy blíží rozměru rovněž pro nás Evropany nepochopitelného základního intervalového kroku známého javanského tónového systému slendro: jako pětina oktávy měří krok slendra průměrně 240 centů, při detailnějším proměření pak lze zjistit rozpětí rozměrů jednotlivých intervalových distancí podílejících se na uspořádání slendra od dvou distancí o rozměru 225 až 230 centů až po největší – 260 centů! Náš interval 8:7 se nalézá kdesi ve středu tohoto rozmezí, kolem něj oscilují rozměry všech pěti intervalových distancí slendra, největší cca o 30 centů větší než interval 8:7, dvě nejmenší cca o pouhých 5 centů menší anebo dokonce shodné s naším intervalem! Při tomto konstatování se do naší mysli může vkrádat otázka, zda náhodou kdysi u zrodu slendra nefiguroval jako „kmoťr“ – akustický model – námi zkoumaný interval 8:7? I když to nemůžeme s jistotou dokázat, alespoň nás může hrát u srdce pomyšlení, že snad ani onen 7. tón alikvotní řady není tak úplně sám, opuštěný, že by se i pro něj přece jen mohly někde ve světě najít blízké bytosti, „přátele“, s nimiž si rozumí, společenství několika tónů, které jsou mu opravdu blízké ...

LITERATURA

- Hindemith, Paul: *Unterweisung im Tonsatz I., theoretischer Teil*. B. Schotts Söhne, Mainz 1940.
- Hradecký, Emil: *Úvod do studia tonální harmonie*. Vyd. I., SHV, Praha 1960, vyd. II., Supraphon, Praha 1972.
- Hradecký, Emil: *Paul Hindemith, svár teorie s praxí*. Supraphon, Praha 1974.
- Hutter, Josef: *Hudební myšlení*. V. Tomsa, Praha 1943.
- Jelinek, Hans: *Anleitung zur Zwölftonkomposition* (český překlad *Uvedení do dodekafonické skladby*, přeložil Eduard Herzog, Supraphon, Praha–Bratislava 1967).
- Messiaen, Olivier: *Technique de mon langage musical*. Paris 1966.
- Syrový, Václav: *Hudební akustika*. AMU, Praha 2003.
- Špelda, Antonín: *Hudební akustika*. SPN, Praha 1979.
- Tichý, Vladimír: *Modalita*. In: *Živá hudba VIII*. SPN, Praha 1983.

WHAT TO DO WITH THE SEVENTH TONE?

Summary

The music theory endeavoring for interpretation of the origin of tone systems as derivation of the harmonic series collides to the problem of the 7th tone of the series. The theory evades this tone or ignores it directly, as if it wouldn't exist. Already Pythagoras has deduced the tone system only from the first three tones of the series. Aristoxenos included in his consideration even the 5th tone. This starting point was binding for many generations of music theoreticians. Leonard Euler tried to substantiate the sound structure of the dominant seventh chord with the 7th harmonic tone. But the question of this consideration was evident from a contradiction of the theoretical hypothesis and the aural experience. Paul Hindemith built his system of tonal relations on the base of the first six tones of the harmonic series entirely. He didn't try to overcome the limit between the 6th and the 7th tone. It seems that the problem consists especially on unidentified interval relations between the 6th and the 7th tone and between the 7th and the 8th tone of the harmonic series. The further zone of the identified intervals begins newly after the 8th harmonic tone.

It is evident, that the harmonic series gives us the natural model for a derivation the perfect octave, perfect fifth and fourth, major and minor third and major and minor second. But it fails as a model to derivation the triton. Interval between the 5th and the 7th tone is in conflict with the aural experience. It seems that it is an urgent need to look for the origin of triton in the tonal harmonic context, not directly in the harmonic series.

Interval between the 6th and the 7th harmonic tone greatly approximates coincidentally to the measure of the basic step of the Java's tone system *slendro*. Would it be possible to consider about the acoustic model in this context?

KAM SE 7. TÓNEM?

Shrnutí

Hudební teorie snažíc se o výklad původu tónových systémů jako odvozenin řady vyšších harmonických, tzv. alikvotních tónů, naráží vždy na problém 7. tónu řady. Bezradně jej buď obchází, nebo přímo ignoruje, jako kdyby neexistoval. Již Pythagoras vycházel pouze z prvních tří tónů řady. Aristoxenos zahrnul do svých úvah i pátý tón. Tato východiska byla závazná pro celé generace hudebních teoretiků. Leonard Euler se pokusil 7. tónem řady zdůvodnit zvukovou strukturu dominantního septakordu. Pochybnost této úvahy byla však zřejmá z rozporu mezi teoretickým předpokladem a sluchovou zkušeností. Paul Hindemith postavil ve 20. století svůj systém tonálních vztahů výhradně na základě prvních šesti tónů řady, hranici mezi 6. a 7. tónem se ani nepokusil překročit. Zdá se,

že problém spočívá zejména v neidentifikovatelných intervalových vztazích mezi 6. a 7. tónem a mezi 7. a 8. tónem řady. Až 8. tónem řady začíná zóna opět identifikovatelných intervalů.

Je evidentní, že řada alikvotních tónů nám poskytuje přírodní model pro odvození čisté oktávy, kvinty, kvarty, velké a malé tercie, velké a malé sekundy. Jako model pro odvození tritonu však selhává. Interval mezi 5. a 7. tónem řady je v rozporu se sluchovou zkušeností. Ukazuje se, že původ tritonu v hudbě je nutno hledat v tonálně harmonickém kontextu, nikoli přímo v samotné řadě.

Interval mezi 6. a 7. tónem řady se shodou okolností velmi blíží rozměru základního kroku javanského tónového systému *slendro*. Bylo by možné v této souvislosti uvažovat o akustickém modelu?

REFLEXIONS AND THEIR ACTULIZATION: MUSICAL MANIFESTATIONS ON THE BRINK OF THEIR DEVELOPMENT

Jozef Vereš

Although we are living in a digital era, our thinking constantly returns to the distant past. From this point of view, this study takes a positive approach to such returns to the past and presupposes that newer elements of activation help to deepen our knowledge about the development of man and society in their relation to manifestations of early music. Such links help to explain the most recent activation elements. We presume that these help to deepen our knowledge about the evolution of man and of society in connection to manifestations of early music. Research into them is complicated not only by the obscurity and complication of historical phenomena in individual parts of the world, moments of relativity that can be found in processes reconstructing thoughts, but above all by the deficit or absence of sources leading directly to a satisfactory knowledge of their origin, creation and development.

Attempts to remedy this deficit can be traced back to the second half of the 19th century. Several hypothetical theories were gradually deepened through gathering information from the process of human evolution as well as from experimental research in different sciences. Sciences in such cases not only exchange knowledge, but also conceptions and methodological stimuli to help clarify the problem.

The process of human evolution is not easy to outline, especially since findings from the Early and Middle Stone Age are fragmentary and patchy (and also by the fact that these ancient ancestors of modern man were most probably not buried). The beginning of this process is connected to the end of the Tertiary (the age of the pleistocene-diluvium 1.8 million - 10.000 B.C.) when the development of higher hominid forms (*Dryopithecus*, *Pliopithecus*)¹ began. This is attested also by archeological findings of the English anthro-

¹ Hominids belong to the class of primates to which we assign semi-monkeys, monkeys and apes. They are two-legged creatures, a feature which enables them to walk upright. Two families of hominids are recognized, *Australopithecus* and *Homo*. From the parentage of *Australopithecus* the *Homo* branch separated about 2.5 million years ago, coexisting with *Australopithecus* for another

pologist Louis Leakey.² According to him, the first humans did not appear 800 000 years ago, but already 1 800 000 years ago (*in the early pleistocene*). Leakey, in the Olduvai ravine in northern Tanzania, found fossils of a being which he named *Homo habilis*, “handy man” (because of his long hands).³ This creature lived before the well-known *Homo sinanthropus*, which lived in Africa approximately 1 750 000 years ago, and which is believed to have died out by the year 800 000 B.C. *Homo habilis* was more mobile, and used tools, as verified by findings in the early layers at Olduvai. These findings have made it possible to trace the development of tools made of pebbles. *Homo habilis* is nowadays believed to be a direct ancestor of modern man. Fossils of hominids (ancestors of modern man, not of modern species of monkeys) have been found also in Soane in India, in Tschou-khou-tien, close to Beijing, and on the island of Java.

The evolution of modern man (i.e. of his ancestors from the class of hominids) was closely related to his acclimatization and adaptation to the changing conditions of fauna and flora (a severe decrease of temperature, when part of the rain forest was replaced by a landscape without forests), the way of obtaining and keeping food (transition from collecting of bark, roots and grass into hunting) and positional changes of the body (motion began to be connected primarily to the ground). The development of the physiological functions of primaeval man did not happen in supposed isolation, or aimlessly, but in cooperation with his life practice, psychological sphere, and a process of adaptation which mutually stimulated the development of higher neural and cerebral activity (in basic cognitive relations, primaeval man began gradually to orientate himself from subconscious reception of stimuli, to distinguish between identity and difference, and to apply ingenuity to performed activities – e.g., when hunting animals, he began building traps such as pits, which inevitably required organizational capacities).

The oldest texts concerning music are often connected with different divinities, which are found in myths, legends, tales etc. Musical performances are described in these as things finished or added. For historical cognition of phenomena these are insufficient, for they do not solve the puzzle of music’s origin (however, they may have a certain foundation as stimuli for understanding the beginnings of man’s process of cognition). Further, we can mention attempts to explain the birth of music by primaeval man attempting to copy the sounds of nature that surrounded him (animals, birds etc.), and supplement them with the following explanations.

We assume that primaeval man himself made sounds before he began to imitate them. In the first stages he was enabled to do so with his larynx, a simple respiratory organ (he emitted so-called distinct sounds). The palette of sounds he heard was probably wider than the group of sounds which we most often take to be the stimuli he was led to imitate. He must have heard the rustle of the forest, the murmuring of the wind and streams,

1.5 million years. The most evident differences lie in Homo’s larger brain, more delicate jaw, and his differently located vocal cords that permitted the birth of language.

² See: Mary Leakey’s Works (1979), including Olduvai Gorge: *My Search For Early Man*.

³ Fossils are absent from the period between 10 million and 5 million years ago.

waterfalls and the splashing of waves on the seashore. The sounds of nature activated an instinctual increase of his auditive impressions, enabling individuals to gain new acoustic experiences of life, and their “storage” gradually became an ever more vital source of hearing activation, enabling him to make distinctions of intensity, dynamics, colour and motion. This helped to form his signal and audial palette in general.

After all, the human auditory organ is not different in principle from the same organ which we find in so called higher animals. However, compared to man, these often have a far finer auditive sensitivity at their disposal, which serves their survival. This was manifested e.g. in the Indonesian tsunami cataclysm of 2004, when the majority of animals fled to security (though 300 000 people died). Neither should we omit the fact that the beginnings of auditive manifestations are most often observed in the male population (this can be linked with the role of primaeval man making his living by surviving the pitfalls of life, and by the former important role they played in ancient communities-which still can be seen in some current cultures), although the newborn infant communicates through his cry with his mother, and she replies with communication and care.

It is a known fact that some current cultures and tribes (e.g. Tierra del Fuego, Vedds) living in primitive conditions have no musical instruments though music exists amidst them. This fact, although in a different transformation and context, is reflected also in “Stomps” - a current music-dance-performance group, having been taken up through its performance in many of the world’s musical centers.⁴ The musical instruments of this group are represented mainly by everyday items: at their performances the group uses brooms, shovels, different kinds of PVC bottles, lighters, foldaway chairs, pot-lids, newspaper, sand and rubber hoses, as well as their own bodies. Their programmes are built on the rhythmic component of music and on features of theatre performance. Their stimulating rhythms, creativity in motion, and the joy of the performers of the group in presenting these rhythms on simple instruments diffuse a pleasant “opium” from the stage which immediately affects the audience, even though they do not use any sound system.

Man has not reached his current place in evolution through his physical capacities, but through his sociability. The only way for him to survive and be protected against the attacks of carnivores was to live in community and in cooperation within this community. During the stages of evolution, man was obviously not only a hunter but also a hunted prey. Robert W. Sussman, an anthropologist at the University of Washington, arrived at this theory at the beginning of the 21 century. He claimed that this theory is supported by many fossils which scientists have not been able to make correspond with the theory of man as hunter. Sussman and his team studied 7-million-year-old fossilized deposits, comparing these to modern theories of the evolutionary progress. For their more detailed research they chose *Australopithecus afarensis*, a predecessor of man living 5-5.5 million years ago. *Australopithecus afarensis* was a so-called border specimen, able to live in trees as well as on the ground. This was also the first argument of Sussman, since primates which are border specimens are prey, not predators. Another argument which supports

⁴ On 12 May 2005 they appeared also in Bratislava at the Istropolis theatre.

the hypothesis that man was once a prey and not a predator – a hunter – are the teeth of Australopithecus. They were not suited to the consumption of meat (herbivores have more robust grinding teeth enabling them to grind herbs effectively). Ancient humans were simply unable to eat meat. Ancestors of modern man were not able to eat meat in larger quantities until they explored the possibilities of fire and cookery. In the times of *A. afarensis* there were many more predators living on the planet than today. People protected themselves only by their wits, their nimbleness and their life in groups (in communication they used simple visual mimics, gestures, sound signals: it was the time of the origins of abstract thinking). This is supported by the research of James Rilling of Emory University (Atlanta), who by observing cerebral activity came to the conclusion that people consider cooperation to be beneficial, and react negatively to reluctant cooperation. In this lies the difference when comparing to the chimpanzee – when in need of help, chimpanzees do not seek it among their group.⁵

One of the goals of genetics is to find those DNA sequences which are specific to homo sapiens, or at least those sequences that are very different from the corresponding sequences among other primates and mammals – in other words, the sequence which makes man the most intelligent of the primates. Scientists at the University of California at Santa Cruz have been very successful in demonstrating these differences. An international scientific team (USA, Belgium, France) under the leadership of David Haussler has successfully sequenced the DNA of a chimpanzee, and compared it with the corresponding sequence in the human gene. The researchers found a DNA sequence in which we differ from chimpanzees (and other primates) in the rate of changes, which occurred after the separation of our evolutionary stems. The identified area in human DNA develops unusually quickly when compared to that in other primates, where it has remained the same. This gene has been labeled HAR (*human accelerated regions*). The function of this sequence obviously contributes to the development of the human brain in embryos between the 7th and 9th week of pregnancy. The scientists have also discovered that HAR is a part of a larger DNA sequence which is transcribed into RNA in the brain. According to the scientists this protein helps in the development of the embryo to found the architecture of the brain, which basically indicates that these dramatic changes do not occur only with the above-mentioned gene but also with the cerebral cortex. The cerebral cortex controls some complex functions of the brain such as language or information processing.⁶

Some of the theories mentioned above are connected with the imitation of sounds from nature (especially of birdcalls and birdsong). Since the 1960s these reflections have to a certain extent been supplemented by the results of the research performed by the Hungarian ornithologist P. Szöke, who has studied the acoustic communication system of animals and man. In his experiments he has focused on the acoustic communicational manifestation of birds (as well as on other sound sources), and has recorded them on

⁵ See: Rilling, J. K: *Allogometric departures for the human brain provide insights into hominid brain evolution*. In: Behavioral and Brain Sciences 2001, 24: 292–93.

⁶ Haussler, D.: *Har 1: brain gene that evolved rapidly in humans*. In: Nature, Aug. 16, 2006.

specially designed devices. He has further recoded the recordings via sound techniques as sound signals at a pitch audible to the human ear. This has enabled him to differentiate the sounds in more detail and code them as notes. Szöke's experimental results can be viewed as a certain proof of a non/differentiation of the interval movements in the acoustic performance of birds by the human ear (our hearing organ is not fine-tuned to perceive and differentiate between all acoustic signals). However, these findings do not render invalid ideas connected with the notion of imitating birdsong (questions linked to the origin of music were not the principal interest of the researcher).⁷ This problem is from time to time deepened by new stimuli and new predictors, strengthening the view that birdcalls might in some individuals have activated unconscious "protoaesthetic" impetuses. The instinctive hearing of sound signals and a peculiar "self-observation" may obviously have stimulated the increase of impulses and impressions in a human subject, particularly when an individual was unable to imitate the given sound model. We encounter similar phenomena in some individuals nowadays who cannot imitate even simple melodies they hear, despite the fact that these attract their attention.

The English amateur musician, poet and priest John Frederic Rowbotham⁸ found inspiration in the music of the aboriginal inhabitants of Tierra del Fuego, and the songs of the Samoancou, which still remained in a monotonal and bitonal period. He held the opinion that music is based on rhythmical sound "the one who as the first ever beat two pieces of wood penetrated the greatest mystery of nature. He discovered rhythmical sound, a mighty mystery, the root of the whole art of music."⁹ The ideas of this English thinker strongly influenced the music pedagogy of the late 19th century, and were introduced into teaching mainly by Satis N. Coleman, Robert W. Claiborne and Fannie R. Buchanan.¹⁰

Presenting these problems leads us to presume that so-called short repeated signals continuously developed into so-called "shout" parlanti, recitation or declamation, and were one of the important milestones on the way to the origins of music (we cannot pinpoint their place of origin, even today). Such sounds were probably emitted with strengthened exhalation through an open mouth, or through wailing, shouting etc. To such crucial signs, there were later added accented sounds, changes of time interval, excited expression, improved pitching etc. Repeated acoustic performance may also have helped to create stimuli for group semantic meaning in the subconscious of human beings in distant antiquity. This was deepened by miming, by gestures, etc. This helped to express more effectively desires, emotions, in efforts that were probably made even before the establishment of language (experiences from motoric activities – from performed working

⁷ See: works of P. Szöke.

⁸ Rowbotham, J. F.: *A History of Music to the Time of the Troubadours*. 3. vol. London 1885–7, 2. edition. New York 1893.

⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰ Works by the authors here cited: Coloman, Satis, N.: *Creative music for children: a plan of training based in the natural evolution of music, including the making and playing of instruments*. New York 1922, 1928. Claiborne, Robert, W.: *The way man learned music. I*. New York 1927. Buchanan, Fannie, R.: *How man made music*. Chicago 1936.

acts, from life practice and dance were projected; but also those from reflective activity and heart rate). Among other things, their manifestation brought to the fore human playfulness,¹¹ which was applied more distinctively in different magic rituals often connected with motion, dance etc. From the point of view of processes of communication, one can observe more distinctively the reality in which acoustic and motion performances are perceived not only as supporting means of expression, but also as representing signs and gestures, mediating information which finds its final and perfect form in language.¹²

Short acoustic expressions obviously also became impulses for contemplating more powerful sound sources. In ancient times these were not only different types of pipes, but also drums acoustically capable of transmitting agreed meanings over larger distances (approx. 90 minutes on foot). As drum signals we can also categorize drum tonal languages, created by opposing two sounds of distinguishably different pitch (for example high, medium, low, combined from high and low etc.). These express the difference in pitch between syllables (presumably known if a mutual comprehension of tone signals is to occur). Tone drum language is more colourful in expression than simple drum sound signals, and when transmitting semantic meaning, it requires at least 2 instruments of different tonal pitches. The distinguishing feature is the tonal pitch (and not temporal durations; we can find analogies also in languages that exploit different tonal pitches of vowels, e.g. among African tribes, in the languages of Native Americans, etc.), which becomes the vehicle of semantic information in an acoustic form. Drum tone language is basically a stylized musical sound, which can be seen as a parallel to stylized paintings in the Magdalenian era. Drum signals mediate certain messages to the addressee, manifestations of intergroup communication. In ancient times they also served the whole society as communication, being accessible to all members of the community, a society which we nowadays call its medium. This stage of development can be also termed a “prototonal communication”, which was used along with protomusical signals and prearticulational ways of mediating information.

Inchoate manifestations of music at the same time importantly indicate a certain level of relational thinking where identity and difference coexist. The fact that we can speak about elements of contradiction already at this stage of the evolution of human society, in the process of distinguishing musical signs and meanings, is by no means exceptional, because man recognized the signaling functions of sounds from the early prehistoric levels of his evolution. However, rational awareness of this, and its cultivation, most probably intensified in later periods – more distinctively in the time of the onset of clan-based societies. In these, people strived to emphasize their typical sound attributes, melodies, musical instruments, tone colour, etc. They greatly treasured their accepted musical attributes

¹¹ Defenders of game theory included H. Home, A. Pope, Plato, F. Schiller, W. Wundt and others.

¹² Scientists assume that language and thinking developed mutually. Language originated about 100 000 years ago when *Homo sapiens* left Africa. The first written evidence of language dates from 5000 B.C. The oldest graphically recorded messages took the form of pictures. These gave birth to pictograms – systems of picture writing – abstract illustrations of objects.

against “foreign” musical sound values,¹³ which they considered not only strange but even hostile, owing to the collective consciousness of clan-based societies and their avoidance of secondary characteristics. Examples are offered by the well known names of scales in antiquity, named after particular Greek tribes (*Dorian, Phrygian, Lydian etc*).

Although nowadays we consider music to be a universal means of communication, one should perceive music in the context of the conditions at particular levels of evolution, within coordinates (so as a diachronic-synchronic continuum and discontinuum) showing the development of customs, and their relative simplicity. Nor should we omit the fact that musical activities were not perceived as activities different from any other human activity, but formed an integral part of them. Primitive music obviously had certain social functions, but it served primeval man not solely for amusement, nor was it something elite, especially when he had to battle for everyday survival, merely to live. It is also true that when overcoming some problems of everyday life, and in satisfying the inevitable needs of the people of those ancient communities, miming was dominant, but evolving forms of observation and thought were also inseparably united with it, as were ways of passing on acquired skills, which are manifestations verified through the practical experience of a member of the community.

This finding is supported also by investigations into the cave paintings made by primeval man, which reached their peak about 12.000 B.C., as well as by archeological findings. They provide evidence of our ancestors and their symbols as well as of basic conceptions of human evolution. Understanding of their importance increased only after the middle of the 19th century when the first scientific researches were made into man, his origins, etc. The results of this research are represented especially in museums, where a great many collections are filled with ancient manifestations and signs, reflecting the work of people from primitive cultures and from the primitive tribes of the whole modern world.

To compare the level of cave paintings with sound signals of the people from remote antiquity is obviously unrealistic, even nowadays. We can only make assumptions about the sounds actually made by people in antiquity (as we have mentioned above) since there were no means available then to record sounds. The dissemination of sound was passed on only by auditive and visual “observation” (the coding of music into more permanent signs progressed via a long and intricate evolution: the oldest notation was probably created by the Chinese and Indians, and for us it is the notation of ancient Greece that has practical importance). At this level of human communication one obviously cannot speak about the existence of autonomous artistic creation, about aesthetic consciousness, or about specific artistic experiences and educated reflection, etc. But a certain justification can more or less result from the passing on of acquired skills from generation to generation, which is most probably reflected in representations of “devotions” or of observed activities, etc. To judge by the cave paintings that have been found – caves were, more or less, the dwellings of these ancient communities – but also to judge by the level of

¹³ Szabolcsi calls them “national coats of arms”. See Szabolcsi, B.: *Dejiny hudby*. Bratislava 1962, p. 9.

their artistry (although it is not easy for contemporary man to understand the mentality of primeval man and his rock paintings), we can to a certain extent speak of a specific “aesthetic consciousness” and perhaps even “experience” (also due to the fact that we know nothing about their thought or their attitude to their creations). They mainly reveal illusion mingled with observation, and miming with an awareness of the magic powers that enriched the world of human ideas.¹⁴ In the last analysis, humans have an innate desire for gaining knowledge. In the evolutionary process in which modern man observes and listens to the sounds of his environment, miming and so on has played an important role. We might even say that the ability to distinguish sounds must have played a vital role in the life of primeval man, and thus had existential value. We know today that sound arises through vibrations in matter, and is subordinated to the laws of physics. Music is primarily a phenomenon of sound, a sound shape that is generated and then ceases to exist. Its track in our memory remains incomplete, because perception of sound is determined by the subjective ability of each individual as well as by different perceptual dispositions. Its perception is thus not only unreliable but also short-term, especially if it is not stored in the memory of the interpreter or the recipient. To overcome this problem, men in antiquity were seeing different forms of notation (almost since the time of birth of literature: the oldest notation was most probably created by the Chinese and Indians) for recording and thus preserving sound shapes which is, even today, recognized as only partial, and not wholly equivalent to sounding music. But despite this admitted deficiency, there is an important point of difference from oral tribal culture (characterized by perception via hearing, described as the world of the ear) and the material fixation of creation (in which acoustic perception is broadened by visual perception). This new actuality gradually stimulated both the invention of printing and the creation of musical notation. Step by step, this reality has changed the world completely in which now there is available for use the long efforts of very many human beings in antiquity, communities seeking to pass on their experiences, knowledge and values via gestures, miming, signs and acoustic signals, up to their modern permanent form. They represent an important line in the history of interhuman communication, in seeking ways of mediating information, and developing them further via multiple modern sources.

¹⁴ Andres Lommel in his work (*Prehistorické primitívne umenie*. Bratislava, Pallas, 1972, p. 19) stated: “Nobody denies that cave paintings are great, unique works of art and yet very many of us do not want to admit that those who created them were people of outstanding intellectual capacities, that they were great artists comparable to artists of historical times.”

DIE REFLEXIONEN UND IHRE AKTUALISIERUNG: ANBRÜCHE DER ENTWICKLUNG DER MUSIKKULTUR

Zusammenfassung

In den ausgewählten Zusammenhängen werden die neueren Aktivationsfaktoren dargestellt, die uns helfen, die Erkenntnisse über die Entwicklung des Menschen und über die Entwicklung der Gesellschaft in Bezug auf die anfänglichen musikalischen Ausdrücke zu vertiefen. Die Reflexion orientiert sich auf die alte Kultur in der Entwicklungsbeziehung Mensch, Musik und gesellschaftlicher Fortschritt.

REFLEXIE A ICH AKTUALIZÁCIE: POČIATKY VÝVOJA HUDOBNEJ KULTÚRY

Zhrnutie

Vo vybraných súvislostiach sú vykladané novšie aktivačné činitele, ktoré napomáhajú prehľbovať poznatky o vývine človeka, vývoji spoločnosti vo vzťahu k prvopočiatočným hudobným prejavom. Reflexia je orientovaná na dávnu kultúru vo vývojovom vzťahu človek, hudba a spoločenský rozvoj.

METODA „HÁKU“ ANEB JAK SE TAKÉ KOMPONUJE

Jan Vičar

Při výuce teorie melodiky na HAMU znázorňuji bohaté spektrum pojednávané problematiky pomocí vzájemně se křížících os, naznačujících hudebně estetické polarity. Například hudba jako tónové umění versus netónové (zvukové) umění; hudba jako sociální jev versus radikálně individualizovaný projev; hudba jako spontánní výraz emoce versus hudba jako důsledek intelektuální konstrukce; hudba jako zábava či hra versus hudba jako výzkum fyzikálních a matematických vztahů; hudba tradiční versus soudobá; hudba umělecká versus populární; hudba funkcionální (užitková) versus estetická (sama o sobě); hudba vokální versus instrumentální apod. A potom vymezuji nazírající stanovisko. Určení úhlu pohledu, pozice skladatele, či pozorovatelný analytikovy je totiž důležité, abychom se vůbec se studenty domluvili. V dnešní mnohosti paralelních paradigmat každý hudbou a její teorii rozumí něco trochu jiného, a to z historického, společenského, žánrového a stylového, směřového a přirozeně i osobního hlediska.

Živý ohlas u studentů nedávno vyvolala informace o jednom způsobu taky-komponování v oblasti populární hudby, který jsem pracovníčně nazval metodou „háku“. Že nás takové věci nezajímají, neboť my jsme „vášní“ hudebníci a zabýváme se jen „seriózní“ tvorbou? Domnívám se, že i takové kuriozity by nás zajímat měly, neboť paradigmat a zvukové struktury z oblasti populární hudby vstoupily do posluchačské recepce. Formují individuální posluchačské povědomí i „celosvětový“ hudební názor a stále více vytěsňují melodické struktury hudby klasické i avantgardní.

Teorie Stephena Citrona

Jak tedy někteří úspěšní autoři muzikálové a hitové produkce komponují své melodie? Pohlédněme do knihy *Songwriting* (= psaní písní), kterou publikoval v Londýně v roce 1986 Stephen Citron.¹ Podle textu na přebalu se tento „úplný průvodce řemeslem“ za-

¹ Citron, Stephen: *Songwriting. A complete guide to the craft*. London 1986.

bývá převážně „uměním vytvořit píseň“. To spočívá v průzkumu možných námětů písně a nalezení toho vhodného námětu, dále ve vyextrahování „háku“, ve volbě hudební formy, napsání textu, vytvoření rýmů, konstrukce melodie, přidání harmonie a výběru rytmu. V apendixu se navíc uvádí jak píseň zapsat do not, natočit, autorsky ochránit a prodat.

Při komponování Citron zdůrazňuje význam řemesla a nepředstírá nějaké vyšší poslání hudby. Naopak, píše: „Každý sní o tom napsat a prodat hit, který se dostane na vrchol žebříčků a vydělá skladateli i textaři hromadu peněz. Pravdou je, že z doslova milionů písní, které jsou každoročně napsány, přibližně jen pět set písní vydělává peníze, a téměř všechny z nich jsou produkty písničkářů, kteří píší již po delší dobu. To není řečeno proto, aby vás to odradilo, ale aby vás to povzbudilo psát, psát a ještě hodně psát předtím, než budete chtít prodat.“²

Obsáhlá Citronova příručka je směsicí informací a zkušeností nestejného významu, včetně elementárních banalit. Nemůžeme jí však upřít to, že své (někdy sporné) závěry vyvozuje na základě analýzy bohatého materiálu z oblasti populární hudby. Proto lze konstatovat, že kniha opravdu přináší jakousi teorii populární písně a z ní odvozené návody, jak ji komponovat.

Klíčový výraz publikace je anglické slovo “hook”, které překládám jako „hák“. Mohli bychom jej také přeložit jako chyták, vějíčka, udice, úder v boxu, past, léčka, nástraha apod. Pro ilustraci uvedme několik Citronových myšlenek – a několik „háků“ – z podkapitoly nadepsané **Motivy**. Bude se jednat převážně o jevy tzv. „vázané melodiky“, vymezené u nás poprvé Karlem Janečkem.³

Citron považuje za nosný podnět ke vzniku písně „nápad, který zpívá“. Uvádí, že „pro většinu profesionálních skladatelů písní je stimulem hudebního motivu název skladby“. Ze známých hitmakerů cituje například Jima Webba: „Zvolím si titul předtím, než začnu psát melodii. Obvykle mne nejdříve napadne myšlenka příběhu nebo pocit, který chci sdělit, a pak věnuji značnou energii hudbě.“ Nebo cituje Boba Barretta: „dobrý hák, často v názvu, vede k dobré melodii, a slova potom vyplynou bez námahy.“ Jeff Barry zase říká, že: „název písně je tak důležitý jako název jakéhokoli jiného výrobku, zejména jestliže nás přiměje poslouchat, o čem ta píseň je, nebo rozezvučí vstřícnou strunu v posluchačově nitru.“

Citronovo shrnující doporučení skladatelům zní takto: „Mějte představu. Vypilujte ji do názvu písně. Zhudebňte název tak zapamatovatelnou melodií, jak nejvíce dokážete. Nepokračujte do té doby, než vypilujete tento motiv.“ (...) „A protože hudba je navracující se umění, životnost vaší písně je závislá na tom, jak šikovně zhudebníte její název nebo její hák.“ (...) „Čím zapamatovatelnější je vaše první fráze, tím zapamatovatelnější je celá píseň.“⁴

Zdařilý “hook” tedy vytváří podle Citrona předpoklady pro to, aby výsledkem byla nejen píseň, ale přímo „hit“. Ostatní je jen řemeslná dovednost a následná medializace.

² Citron 1986: 8.

³ Janeček, Karel: *Melodika*. Praha 1956, s. 30.

⁴ Citron 1986: 180n.

Citron uvádí příklady slavných **motivů-háků**. Člení je na jednotónové, dvoutónové, třítónové a čtyřtónové motivy, přičemž opakování téhož tónu nebo jeho návrat nepovažuje za nový tón.

Jednotónové motivy:

1. *Muž a žena*, melodie z filmu – výrazný rytmus a vhodná kombinace s harmonií



Dvoutónové motivy:

2. *People* (Jule Styne and Bob Merrill) – vzestupná sekunda



3. *Yesterday* – sestupná sekunda (tento útvar uvádí Citron mezi třítónovými motivy – tedy nelogicky vzhledem k vlastnímu vymezení)



4. *Summertime* (George Gershwin, Ira Gershwin) – sestupná a vzestupná velká tercie v moll



5. *Love Story* – sestupná a vzestupná malá sexta



Třítónové motivy: jsou Citronem považovány za nevhodnější jádro „chytlavých“ motivů

6. *The Man I love* (Georg Gershwin)



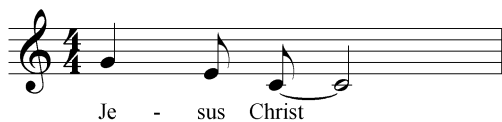
7. *Tea for Two* (Vincent Youmans, Irving Caesar)



8. *Song Sung Blue* (Neil Diamond)



9. *Jesus Christ Superstar* (Andrew Lloyd Webber)



10. *Maria* (Leonard Bernstein)



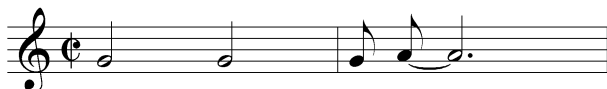
Čtyřtónové motivy mají prodloužené linie a opírají se o opakování tónů či o stupnicové postupy. Nejsou tak bezprostředně zapamatovatelné jako motivy krátké, a proto jsou podle Citrona méně vhodné.

České příklady

Pokusme se o analogii a pohlédněme na českou šlágrovou produkci 20. století. Zjistíme, že i zde nalezneme některé motivy-háky, či idiomy, které vstoupily do všeobecného povědomí. Několik příkladů:

Dvoutónové motivy:

11. *Škoda lásky* (Jaromír Vejvoda)



12. *Jožin z bažin* (Ivan Mládek)



Třítónové motivy:

13. *Cikánko, ty krásné*



14. *Život je jen náhoda* (Jiří Voskovec, Jan Werich, Jaroslav Ježek)



15. *Není nutno, není nutno* (Jaroslav Uhlíř, Zdeněk Svěrák)



16. *Nemocnice na kraji města* – instrumentální melodie ze seriálu (Jan Klusák)



17. Z tvorby 19. století – úvodní třítónový útvar z Fibichova *Poemu*



Čtyřtónové motivy:

18. *Ta naše písnička česká* (Karel Hašler)



Vzájemnou podmíněnost melodie a slova⁵ i neustálé hledání těchto přirozených vazeb potvrzují obtíže s pokusy o překlad největšího světového hitu 20. století do češtiny, *Yesterday* od Johna Lennona a Paula McCarthneyho. Zatímco v anglickém originále se zpívaný motiv vyznačuje přirozenou vazbou hudby a slova a vyvolává u posluchačů široký významový proud individuálních asociací, doslovné české *Včera*, měnící podstatně rytmus, působí spíše komicky. Rytmicky správnější *Píšu vám* zase zužuje význam a posouvá asociální spektrum méně výhodným směrem.

Vraťme se k Stephenovi Citronovi, jinak absolventovi proslulé newyorské Juilliard School. Ten se během uplynulého dvacetiletí od vydání zmiňované knihy stal renomovaným publicistou, jehož velké monografie o Andrew Lloyd Webberovi a o dalších skladatelích muzikálů byly vydány v Oxford či Harvard University Press.

Citronova citovaná teorie soudobé populární písně kapitolou o motivech nekončí. Autor pokračuje, například tím, jak rozvinout třítónový či čtyřtónový motiv v celou frázi (polovětu). Jako příklad uvádí píseň *Somewhere, My Love* z filmu *Doktor Živago* (Maurice Jarre, Paul Francis Webster, v českém překladu *Krásné je žít*). Dále stanovuje, kdy a kde v písni znovu opakovat motiv-hák, jak ukončit píseň, jak oživit v hudbě „obnošený” motiv atd. a vše hojně dokumentuje příklady.⁶

⁵ Srovnej znovu Janečkovu vázanou melodiku – v tomto případě vázanou zejména slovy.

⁶ Jako příklad „obnošeného” motivu uvádí (se slovy “How dry I am!”) strukturu *g-c-d-e*, opírající se o šestý, osmý, devátý a desátý tón alikvotní řady, a známou v teorii folklóru jako tzv. kvaterno svrchních tónů.

Je zřejmé, že dosud uvedenou tematiku nelze paušálně odbýt mávnutím rukou. Je zde nastíněna a částečně teoreticky řešena problematika, která se vyskytuje i v jiných oblastech hudby. Prozkoumejme z tohoto hlediska tzv. hlavy témat Bachových fug, slavná témata klasických symfonií, Schubertovy písně či incipity českých lidových písní! A přirozeně i českou lidovku. Tedy zkoumejme – v souladu s Karlem Janečkem a jeho *Tektonikou* – ony „přímé myšlenky“, které vstupují do hudby z bezprostřední skladatelské inspirace.⁷ A mějme na paměti, že podle některých názorů je další výstavba například (školní) fugy do značné míry rutinním skladatelským řemeslem, závislým na znalosti techniky práce s fugovým tématem (tedy podle Janečka prací s „relačními myšlenkami“).

Co je obdobou v současné avantgardě?

Obdobu pojednávaného jevu nalezneme i v některých jednodušších útvarech amerického hudebního minimalismu. Také ony obsahují jen jednu přímou myšlenku, většinou výrazně rytmický motiv, tedy jeden „hák“. A pak už někdy jen jedinou relační myšlenku, například fázové posuny a vrstvení základního motivu. Pozoruhodná úspornost. Beethoven měl na každé jednotlivé stránce svých skladeb relačních myšlenek alespoň desetinásobek.

Co je protipólem?

Představme si, že máme na jedné straně pomyslné polarizační osy písničkářův (nebo hvízdálekův) **hák-motiv**, nabízející hudební smysl a slovní význam. Ten je v posluchačově vědomí dále posílen a konkretizován nahrávkou – zpěvákovou dikcí, jeho individuální rytmizací slov, intonací tónů, zabarvením hlasu, instrumentací doprovodu, zvukem nahrávky atd.

Co je jeho melodickým protipólem? Asi klasická **dodekafonická série** ve stejných rytmických hodnotách zapsaná do notové osnovy, anebo dodekafonická série zahraná na hudební nástroj v nivelizované dynamice a punktualisticky rozmístěná v tónovém prostoru. Čistá struktura bez chuti a bez zápachu. I série se stává východiskem skladatelovy kompoziční práce. A také v tomto případě se ze základní struktury vytváří a rozvíjí celá skladba, a to podle více nebo méně tradovaných pravidel.

Kompromisy?

Většina útvarů klasické i avantgardní hudby představuje jakýsi kompromis. Podívejme se například, jak řešil ve stejném období jako Citron otázku zapamatovatelnosti,

⁷ Janeček, Karel: *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Praha 1968, s. 37n.

spontaneity, originality a jedinečnosti soudobé hudby významný český hudební skladatel Miloslav Ištvan. Ten ve svém skriptu *Jednohlas v soudobé hudbě* uvádí, že „dodekafonie a ‚antirytmika‘ se ukázaly jako příliš zúžené po hudebně informační stránce. Během svého trvání prokázaly malou schopnost kontrastu, strukturální rozmanitosti a barevnosti“.⁸ Avšak Ištvan odmítá sklony k rehabilitaci romantické tonální harmonie a tradičního rytmicko-metrického systému jako „rezignaci, neslavný návrat, přiznání marnosti všech pokusů o další vývoj od doby romantismu“.⁹ Cestu vidí v „neodiatonizaci“ a nové rytmické pregnanci. Doslova uvádí: „Diatonizace původní dodekafonické seriality není pomůckou v nouzi, ale naopak nutným protějškem čisté diatoniky.“ (...) „Ani způsoby, jimiž lze diatonizovat původní dodekafonii, nejsou zbytečně pracné, ani nejsou zbytečnou oklikou tam, kde by se dalo zdánlivě dosáhnout téhož výsledku přímou cestou, cestou invence. **Neboť invence, ponechaná sama sobě, nedojde za dnešního stavu k ničemu jinému, než k notoricky známým obrátům a vztahům** (zdůraznil JV).“¹⁰

Závěr

„Rád věru do noty bych trefil davu!“ – říká divadelní ředitel na začátku Goethova *Fausta*. A jeho přání je i tužbou dnešních hitmakerů. A také obchodníků s tou hudbou, které se někdy – z pozic aristokratického umění – říká kýč. Anebo „řemeslo a obchod“, jak to méně emocionálně míní Stephen Citron.¹¹ A tak zatímco si někteří čeští soudobí skladatelé lámou hlavu, co se v soudobé hudbě smí a co se naopak nesmí,¹² a mají obavu, aby nebyli banální, romantičtí, idyličtí, trapní, poplatní, anebo naopak sofistikovaní, konstruktivní, asentimentální, racionální, destilovaní, spektrální, a tedy zase jinak poplatní, za zdmi jejich pracoven zuří pop kultura. Vrství a fázují se dolarové bankovky, podobizny Marilyn Monroe či plechovky pepsi coly – tak jako v obrazech Andy Warhola.

Jak skončit? Citátem z Leoše Janáčka: „Napady, napady je třeba mit!“ Ano, Schönberg měl jeden převratný, geniální nápad – a nápaditá je také například koncepce Miloslava Ištvana. Rovněž Citronovy „háky“ vysledované v oblasti písničkové produkce jsou nápady. Ne geniální, spíše typové či typické a „trefující se do noty davu“, avšak právě proto komerčně úspěšné. Vysmátý Stephen Citron se domnívá, že je to dobře.

⁸ Ištvan, Miloslav: *Jednohlas v soudobé hudbě*. Brno 1989, s. 11.

⁹ Tamtéž

¹⁰ Ištvan 1989: 14.

¹¹ Anglicky „trade“.

¹² Příspěvek byl přednesen na konferenci „Co se smí a nesmí v hudbě 20. a 21. století“, konané na Hudební fakultě AMU dne 29. března 2006.

METHOD OF A “HOOK” OR A SPECIFIC WAY OF COMPOSING MUSIC

Summary

Popular music composers sometimes use a strategy I call *method of a “hook”* (in the Czech context the term “hook” is meant and probably also understood as slightly ironical). Stephen Citron, a renowned American publicist and an authority on musicals, characterizes the method in his book *Songwriting* (London, 1986). He defines “hook” as “an idea that, ‘sings’.” The “hook” motives that can be traced in song writing are typical ideas or ideas of certain distinctive types that make an immediate impression on masses and therefore are commercially successful. Theory of music sees them as phenomena belonging to so called bound melody patterns, as defined in Karel Janáček’s *Melodika (Melodics)*, Prague 1956). Miloslav Ištvan, a Czech composer, deals with related issues of easy to remember motives, spontaneity, originality and uniqueness of melodies in his handbook *Jednohlas v soudobé hudbě (One voice in contemporary music)*, Brno 1989).

Distinctive motives have always permeated melodies. They can be found in fugues, in folk songs, in famous themes of symphonies and even in recent minimalist musical creations. They can also be traced in Czech hit production of the 20th century. A melodic opposite pole of a “hook” is a classical dodecaphonic series, developing in equal rhythmic values, played in leveled dynamics and spread in a tonal space in a pointilistic way.

METODA „HÁKU“ ANEB JAK SE TAKÉ KOMPONUJE

Shrnutí

Skladatelé populární hudby někdy při komponování uplatňují postup, který jsem (v českém kontextu s lehkou nadsázkou) nazval metodou „háku“ (anglicky “hook”). Stephen Citron, dnes renomovaný americký publicista v oblasti muzikálové hudby, tento postup charakterizoval ve své knize *Songwriting* (London 1986). „Hákem“ označil „nápad, který zpívá“. Motivy-háky vysledované v oblasti písničkové produkce jsou nápady typové či typické, „trefující se do noty davu“, a proto komerčně úspěšné. Z hudebně teoretického hlediska jde o motivy z oblasti tzv. vázané melodiky, vymezené českým teoretikem Karlem Janečkem v *Melodice* (Praha 1956). Český skladatel Miloslav Ištvan řešil podobné otázky zapamatovatelnosti, spontaneity, originality a jedinečnosti melodie ve svém skriptu *Jednohlas v soudobé hudbě* (Brno 1989).

Výrazné motivy prostupují melodiku odpradávná. Nalezneme je v tématech fug, v lidových písních, ve slavných tématech symfonií i v útvarech nedávného hudebního minimalismu. Nalezneme je také v české šlágrové produkci 20. století. Melodickým protipólem „háku“ je klasická dodekafonická série, odvíjející se ve stejných rytmických hodnotách, hraná na hudební nástroj v nivelizované dynamice a punktualisticky rozmístěná v tónovém prostoru.

„BALLADE FÜR EINEN BANDITEN“. EIN MUSICAL NACH DER VOLKSSAGE VOM RÄUBER NIKOLA ŠUHAJ

Jiří Vysloužil

1. Die Autoren

Dieses Musical ist ein gemeinsames Werk des Dramatikers, Dichters und Politikers *Milan Uhde* (geb. 1936) und des Komponisten und Musiktheoretiker *Miloš Štědroň* (geb. 1942). Bei seiner Uraufführung im Jahre 1975 auf der kleinen Brünner Bühne *Divadlo na provázku* (Theater an der Leine) musste der Name des am Prager Frühling 1968 beteiligten Uhde verheimlicht werden. Die Autorschaft Uhdes deckte damals unter seinem Namen als Verfasser des Szenariums und als Regisseur der Aufführung *Zdeněk Pospíšil*. Pospíšil beteiligte sich auch als Assistent an der verfilmten Version des Musicals, deren Regie *Vladimír Šís* geführt hat. Diese Version spielt sich im Freien ab. Štědroňs Musik mit Arrangement *Vlastimil Hálas* gewann dann im spanischen Filmfestival Santander den ersten Preis (1977). Seitdem lebt die „Ballade für einen Banditen“ ununterbrochen als Repertoirestück an kleinen und größeren tschechischen Bühnen.

2. Der historische Hintergrund der Volkssage

Sie stützt sich auf wirkliche Ereignisse, die sich im letzten Jahr des ersten Weltkrieges und zwei Jahre danach in der Karpato-Ukraine abgespielt haben, in einer Zeit, als das Land zum Bestandteil der Tschechoslowakischen Republik als Nachfolgerstaat wurde. Die Karpato-Ukraine war ein maßlos rückständiges Land. An ihren sozialen Umständen konnte sich in der unruhigen Nachkriegszeit nicht viel ändern. Verarmt blieben die ruthenischen Schafshirten und Holzfäller aus den hohen Polonine-Gebirgen, gesellschaftlich besser etabliert waren die Städtler, Magyaren, Deutschen und reiche Juden, und zuletzt auch die nach dem J. 1918 angesiedelten Tschechen als Hauptverrichter der politischen Macht des neuen Staates. Die niederunterdrückten Grundschichten suchten nach ihrem

Beschützer. Für die Ruthenen war es Nikola Šuhaj, derjenige, „der den Reichen nahm und den Armen schenkte“, wie es über seine Taten in Volksliedern und Erzählungen überliefert wurde.

3. Der Roman über Nikola Šuhaj

Die Geschichte des legendären Bergräubers kam bald in die hohe Literatur. Im Jahre 1932 erschien in Prag ein Roman mit dem Titel „Nikola Šuhaj loupežník“ (Nikola Šuhaj der Räuber) von *Ivan Olbracht*. Der Autor wurde ähnlich wie einige andere tschechische Künstler von dem von der Zivilisation unberührten Land, von seinem Naturvolk und urwüchsigen Kultur eingenommen. Die rohe Realität, die an die Vorzeit erinnerte, widersetzte sich jeder romantischen Idealisierung. Um der Lebensgeschichte und der Umwelt seines Helden treu zu bleiben, verbrachte Olbracht einige Jahre im Osten des Landes in der Ortschaft Koločava und ihrer Urwäldern, die vor ihm ein Städtler kaum betreten hatte.

Und gerade in dieser abgewendeten Welt wuchs der Naturmensch Nikola Šuhaj auf und dort fand er auch Schutz, als er auf der Flucht von der österreichisch-ungarischen Armee von der Gendarmerie als Deserteur gesucht und verfolgt wurde. In der Urwälder der Poloninen verschwand er jedesmal, wenn er wegen seiner wirklichen oder ihm nur zugeschriebenen Taten beschuldigt und einige Male sogar verhaftet wurde. Der ausgezeichnete Schütze wußte sich bei der Verfolgung zu verteidigen. Seine Verfolger warnte er immer vorher, erst dann gab er Feuer. Zu seinem Opfer wurde auch der tschechische Gendarm Namens Svozil. Dieser kam ums Leben, als er Nikola Šuhaj Frau besuchte, im Glauben, dass ihr Man, den man längere Zeit in Koločava nicht gesehen hatte, nicht zu Hause wäre. Trotz diesen „Fehlgriff“ hörten sich Nikola Šuhaj und Eržika nicht auf, sich zu lieben. Nikola blieb für Eržika immer ein „Sonntag, nach dem der Montag kommt“, so steht es im Gleichnis, das ihr Olbracht in den Mund gelegt hat. Eržika half ihrem Liebsten zur Flucht aus der Haft und litt dafür auch physisch unendlich.

Der Gendarm Svozil (bei Uhde umbenannt auf Kubeš) wurde von seinem Kommandanten verpflichtet Eržika zu bespitzeln, um auszuspähen, wo sich ihr Nikola befindet und bewegt. Eržika hat sich immer irgendwie ausgedreht und verriet nichts. Die Gendarmerie musste dann jemand anderen anzusetzen. Nach dem Rat der reichen Juden (bei Uhde neu ausgedachte Figur Mageri), für deren Vermögen der Bergräuber Nikola Šuhaj immer eine Gefahr bedeutete, fiel die Wahl auf den einst befreundeten Derbak, der sich als Bürgermeister der Koločava mit der Kommune kompromittiert hatte und nach ihrer Niederlage unter der Androhung der Verhaftung, sich zur Mitarbeit verschrieb. Bald wurde er von Koločauer als Konfident enthüllt und von Nikola Šuhaj erschossen (Uhde lies ihn weiter leben und als einen von Mördern eingesetzt). Die Fahndung nahm kein Ende. Der Chef der Zivilverwaltung in der Stadt Chust hat Belohnung auf Ergreifung Nikola Šuhajs ausgeschrieben. Weitere Verräter Nikola Šuhajs ergriffen Initiative. Am Ende tötete man ihn listig mit der Hacke. Das Verdienst auf die Ergreifung Nikola Šuhajs

ließ sich aber die Gendarmerie nicht nehmen. Die eigentlichen Täter mussten nachher unter Drohung der Verhaftung gestehen, dass Nikola Šuhaj nicht von ihnen getötet, sondern von der Gendarmerie erschossen wurde. So endet die Volkssage im Ivan Olbrachts Roman von Nikola Šuhaj. Olbracht gibt auf der letzten Seite seiner Erzählung auch das Datum Vorfalls an: „Šuhajs Ende am 16. August 1921“.

Ivan Olbracht ging es in seinem Roman in keinem Fall nur um wahrhaftige Darstellung der Realien, sondern auch um kritischen Blick auf die Wurzeln der Räuberei im Lande. Die Räuberei überlebte ihre Zeit, das Phänomen betraf die verarmte Bevölkerung und verbreitete sich ins Land. „Und alle“, überlegt Olbracht, „sind im Kern ihrer Seele Räuber. Es ist die einzige Art der Verteidigung, die sie kennen. Und in jedem Blutkörperchen ihrer Adern steckt eine unklare Erinnerung an das vergangene Unrecht und brennendes Bewusstsein des heutigen Unrechtes, und in jedem Nerv wilde Sehnsucht nach der Freiheit“. Wegen der scharfen Kritik des herrschenden sozialen Systems und des Verhaltens des neuen Staatsapparats im Lande drohte in den dreißiger Jahren dem Roman das Einziehen vom Buchmarkt. Später, etwa nach dem kommunistischen Umsturz im J. 1948 wurde er sogar zum Bestseller. In mehr als zwanzig Ausgaben erschien er in der Schriftreihe der „unsterblichen Werke“ des sozialistischen Erbes und als solcher wurde er zu obligater Schullektüre bestimmt.

4. Ballade für einen Banditen

Der Musicaltext von Milan Uhde „Ballade für einen Banditen“ hat das gleiche Sujet wie der im Roman von Ivan Olbracht, dem eigentlichen Urheber der künstlerischen (literarischen) Form der Volkssage von Nikola Šuhaj. Parallelen, Beziehungen, Verbindungen lassen sich in den Personen (manchmal mit veränderten Namen), Ortschaften, Handlungsmotiven u. a. in den beiden Texten finden. In beiden Texten tritt als der Protagonist namens Nikola Šuhaj auf. Im Titel des Werkes erscheint er einmal mit dem Prädikat „Räuber“, ein andermal „Bandit“. Der Natur und Profession nach bedeutet beides dasselbe. Aus allen diesen Tatsachen entstand dann in der Überlieferung die Ansicht, dass Uhdes Text „vom Roman Ivan Olbrachts ausgeht“. Uhde lehnt aber jede direkte Beziehung zu Olbracht ab.

Einiges deutet schon die Betitelung der „Ballade für einen Banditen“ mit ihrem semantisch wichtigen Vorwort *für* an, zum Beispiel statt der Vorwörter *von*, *über*, oder auch ohne jedes Vorwort, wie im Olbrachts Roman „Nikola Šuhaj der Räuber“. Bei Uhde wird das in der Olbrachts Prosa realistisch und historisch getreu geschilderte Sujet in die Gegenwart geschoben. Dieselben Figuren bekommen im neuen kulturpolitischen Kontext andere Bedeutung. Ihre Handlungen und Ansprachen, ihre dramatisch viel profiliertere Charaktere ändern wesentlich den ideellen Sinn des Sujets. Als solche sind sie Subjekte einer anders strukturierten und fungierenden Gesellschaft wie einst.

Milan Uhde deklariert diese seine Vision in der Einleitungsszene seiner „Ballade für einen Banditen“ sogar programmatisch: „Die Landschaft dieser Geschichte können sie auf

der Landkarte finden, aber wir haben sie in den Flammen und im Rauch der sonnabendlichen Feuern gesucht, wenn der Mensch Lust bekommt, alles hinter Kopf werfen und nicht auf das denken, dass nach dem Sonntag wieder Montag kommt...“ Im Theater geht es um „ein Trampingsspiel vom Menschen vorzuführen, der mit seinem Charakter und aus ihm verfließender Handlung dazu bestimmt ist, damit er sich nicht ganz einreihen konnte, in der Menschenmenge verschwinden und ein normales Leben inmitten der Gesellschaft zu leben“ (nach der Deutung von Petr Tříska, 1984).

Geographische Bestimmung des Stückes mit ihrem *couleur local*, das bei Olbracht auch mit graphischen Bebildnungen herausgehoben wird, verliert bei Uhde an der Bedeutung. Wir könnten uns den Theaterraum in jeden anderen Ort der mitteleuropäischen Karpaten als Koločava vorstellen oder auch nicht. Das *couleur local* verlieren auch die Lieder des Musicals, deren Texte Uhde aus mährischen, slowakischen und ruthenischen Räubervolkspoesie in die tschechische Schriftsprache mit großer dichterischen und dramaturgischen Kunst übersetzt, bearbeitet und umgeschrieben hat.

Uhdes Nikola Šuhaj ist gegenüber dem von Olbracht doppelsinnig. Auf einer Seite könnten wir ihn als Bergräuber aus Koločava (wie bei Olbracht) wahrnehmen. Auf anderer Seite ist er derjenige, „der sich nicht in die Menschenmenge einreihen und ein normales Leben inmitten der gestehenden Gesellschaft leben kann“, also Uhde selbst, der in der Öffentlichkeit sich engagierte Dramatiker, der sich der politischen Ordnung seiner Zeit, es verstehen sich die siebziger und achtziger Jahre, widersteht.

Die individuelle künstlerische Tat des Autors würde ohne breiteren gesellschaftlichen Hintergrund kaum denkbar. Uhdes „Ballade für einen Banditen“ als engagiertes Kunstwerk entstand dank der produktiven Teilnahme des ganzen Teams des Theaters an der Leine, auf besondere Weise seines „maestro di musica“ Miloš Štědroň, des Autors der Melodien zu den Texten Milan Uhdes. Die rezeptive Basis des Musicals verbreitete sich bald nach seiner Uraufführung außergewöhnlich. Das Stück wurde mit seinen Liedern bei der Jugend aus der Generation der sechziger Jahre und der neu aufwachsenden Generationen zum Hit. Neben Brünner Theater an der Leine erlebte „Ballade für einen Banditen“ Zehnen Aufführungen, paradoxerweise im Stadtheater Hradec Králové, der in der Zeit unter dem Namen das „Theater des siegreichen Februars“, es versteht sich des Jahres 1948, gewirkt hat.

Nach dem November 1989 hat die Rezeption der „Ballade für einen Banditen“ an Intensität nicht verloren. Verändert hat sich nur ihr kulturpolitischer Kontext. Zum Prüfstein des Musicals wurden die künstlerischen Qualitäten des Musicaltextes und seiner Musik. Selbst Miloš Štědroň schreibt im Vorwort der Ausgabe seinen „Banditenliedern“ populären Ton zu. Er bezeichnet ihn mit dem historischen Terminus „*obecná nota*“ (allgemein verbreitete Melodie). Das musikalische Fundament beweist unkonventionelle Töne in der Melodik, Rhythmik und Harmonik, die in den authentischen Volksliedern der mitteleuropäischen Karpaten wüchsen. Štědroň gelang es die Folkloreidiome mit den Elementen der künstlichen populären Musik, des Jazz, zu verbinden. In seiner Musik für das Theater an der Leine fand er seine Sternstunde im Musicaltext von Milan Uhde. Der Dramatiker und Dichter inspirierte den Komponisten und ihm in seiner Musicalpoetik,

die an einige Züge des epischen Theaters erinnert, genug Raum für gattungsmäßig verschiedene Liedformen. Sie funktionieren nicht nur als Bestandteil des Theaterstückes, sondern auch als Musik selbst.

Dieser Text wurde am Salzburger Symposium „Über Theater und Musiktheater des 20. Jahrhunderts“ in August 2006 vorgeführt.

“BALLAD FOR A BANDIT”. A MUSICAL BASED ON THE POPULAR RUMOUR ABOUT NIKOLA ŠUHAI THE PROWLER

Summary

The purpose of this essay is the dramatic and musical analysis of one of the most popular Czech musicals by Milan Uhde and Miloš Štědroň (1975). It is primarily concerned with the way Uhde's word-book varies with the famous novel “Nikola Šuhaj loupežník” by Ivan Olbracht. The main variations derive from the ideological difference and from the historical context of the work. The study describes Štědroň's music as a synthesis of a western-movie music with some elements of musical folklore of eastern ethnics. Miloš Štědroň himself describes his music as an “eastern”, while Milan Uhde adds a whole new dimension to the work, especially in cases where he turns away from the social aspects of Olbracht's novel.

„BALADA PRO BANDITU“. MUZIKÁL PODLE LIDOVÉ POVĚSTI O LOUPEŽNÍKOVI NIKOLOVI ŠOHAJI LOUPEŽNÍKOVI

Shrnutí

Studie analyzuje dramaturgicky a hudebně jeden z nejproslulejších českých muzikálů autorské dvojice Milan Uhde a Miloš Štědroň (1975). Všímá si podstatných rozdílů Uhdeho libreta od proslulého románu Nikola Šuhaj loupežník Ivana Olbracht, které pramení i z rozdílného ideologického postoje a dobového kontextu vzniku díla. Hodnotí Štědroňovu hudbu jako syntézu westernových idiomů s prvky hudebního folkloru východních etnik. Miloš Štědroň charakterizuje svou hudbu jako eastern, Milan Uhde dává společnému dílu novou dimenzi, v níž odstupuje od socializujících interpretací Olbrachtovy předlohy.

REVIEW

IVAN POLEDŇÁK: VÁŠEŇ ROZUMU
SKLADATEL JAN KLUSÁK - ČLOVĚK, OSOBNOST, TVŮRCE
Univerzita Palackého, Olomouc 2004

Alena Burešová

V roce Klusákových sedmdesátin vyšla o něm obsáhlá monografie s atraktivním, lehce provokativním názvem, který ostatně pochází z Klusákovy tvůrčí dílny: „... vedle vášně citů či smyslovosti je i vašeň rozumu, která /... necháme-li rozum vystoupit z jeho mezí a běžet bez otěží //kterým se říká rozumnost// kam chce, může nás donést až do oblasti za rozumem, kam bychom se jinak nedostali, ale kde najdeme právě to, co jsme hledali...“

Ačkoliv Jan Klusák zůstal téměř po celý život stranou různých tvůrčích i jiných mocenských seskupení, setkal se s mnoha osobnostmi jako autor orchestrálních i komorních skladeb, oper (152 autonomních kompozic), autor filmové a scénické hudby, herec ve filmech i na scéně Divadla Jára Cimrmana. Vedle toho uplatnil své rozsáhlé vědomosti jako hudební publicista. Přibližně ve čtvrté dekádě byl zaujat esoterickými úvahami a spolu s matematickými schopnostmi zúročil toto studium v astrologii a při krystalizaci svého tvůrčího procesu (princip invence).

Pro autora s mimořádnou šíří i hloubkou vědomostí, který přitom dokázal – aniž si ublížil – balancovat v různých protikladných sférách činností, je myslím štěstím, najde-li monografa odpovídající úrovně, schopného sledovat jeho tvorbu i poetiku s porozuměním, uznáním i kritickým odstupem. Ivan Poledňák tyto kvality má. Je přitom dlouholetým přítelem skladatele, je také výsostně erudovaným vědcem, autorem řady oceňovaných publikací a studií z různých oborů muzikologie. A nejen to: Poledňák má velký vypravěčský dar, dovede psát poutavě, aniž by to bylo na úkor přesnosti, a o mnohovrstevnatých jevech píše tak, aby ho čtenář podle své způsobilosti mohl sledovat v nižších i vyšších patrech výkladu.

Hudební veřejnosti nabízí neortodoxně pojatý spis, v němž lze najít poutavou literaturu nejen o Janu Klusákovi, ale také o událostech v různých oblastech kulturního života (zvláště Prahy) v druhé polovině minulého století.

Publikace (414 stran) má čtyři velké oddíly: *Život a tvorba v běhu času*, *Osobnost a dílo v pozastaveném čase*, *Osy a úběžníky Klusákovy (hudební) tvorby*, *Dokumentace*. Z hlediska formy obsahuje část beletristicko-epickou, v níž sleduje chronologii událostí skladatelova života, jiný charakter mají průsečíky, které přibližují jakési „záhudbí“ autorské osobnosti, jeho kontakty s lidmi, názory na svět, na hudbu vlastní i jiných osob – např. Životní styl, zvyky, inklinace, Svět žen, Svět (hudebních) přátel, Klusák a literatura, Klusák jako autor textů o hudbě a hudebnících, Klusák o umění, hudbě, hudebnících, skladbách atd. Ivan Poledňák píše o Janu Klusákovi se vstřícným porozuměním, mnohdy s obdivem, avšak je schopen mezi řádky zaznamenat i ty povahové rysy, které vedly skladatele k určité osamocenenosti a občas i ke kontroverzním reakcím. Je přitom dobrým průvodcem v množství prací, přibližuje Klusákovu scénickou hudbu (zejména pro inscenace O. Krejčí), a ovšem jeho hudbu k filmům vynikajících režisérů – např. V. Chytilové, E. Schorma, J. Němce, J. Jirše, E. Krombachové, J. Bočka, J. Brdečky, z nichž mnohé získaly prestižní ceny doma i v zahraničí. Jinou spoluprací představuje pozdější film s J. Menzlem (Žebrácká opera), anebo hudba k němým filmům (např. znovuoživený zájem o Machatého Erotikon), ale také zpopularizovaná hudba z televizního Dietlova seriálu Nemocnice na okraji města, a ovšem také Klusáková hudba k inscenacím v divadle J. Cimrmana a následně vlastní operní pasticcia (Úspěch českého inženýra v Indii, Bertram a Mescalinda).

Součástí práce jsou i analytické kapitoly, v nichž jsou komparace dobových i současných reflexí díla v kritikách a studiích (např. E. Herzoga, V. Lébla, i samotného I. Poledňáka, nebo P. Kofroně, M. Srnky, M. Honse a dalších.). Do tohoto oddílu jsou včleněny i ukázky z 11 Klusákových partitur, z nichž některé jsou zároveň i ukázkami autorského rukopisu. Poledňák otevírá cestu k porozumění Klusákovu hudebnímu myšlení, jeho tvůrčímu procesu. Nejvíce je výklad zaměřen na objasnění bohatosti kompoziční práce v jeho principu invence, a to jak v Invencích I – X, jež vznikaly v různých časových rozestupech cca 30 let, tak i v jiných žánrech, např. Variacích na téma G. Mahlera, symfonické básni Zemský ráj to na pohled, nebo v pěti smyčkových kvartetů, atd. Poledňák s obdivuhodnou péčí porovnává různé ohlasy těchto prací, sleduje motivace i peripetie různých soudů, k nimž přidává i své analytické postřehy a závěry.

Dokumentační materiály tvoří soupis skladeb (autonomní hudba), přehledy o spolupráci s filmem, televizí, divadlem, soupis zvukových a obrazových snímků, v němž není zařazen soupis rozhlasových nahrávek (nejsou – byly smazány?) či relací, v nichž mluvil. Důkladně jsou utříděny i Klusákovy literární projevy a literatura o něm. Monografie má české a anglické resumé a nechybí ani fotografie s půvabnými náměty a popiskami (*Novoročenky pro přátele*, *V Mnichově*, *S oblíbeným hrnkem*, *Ze zkoušky na inscenaci Zlý jelen*, *Výsek z hovoru Já že jsem tvrdý chlapík?*, *Doma ve své pracovně*, ad.). Vítanou součástí knihy je rovněž profilové CD s dvěma komorními a třemi orchestrálními díly z let 1992–2004.

Ivan Poledňák je autorem vzorně vybavené vědecké monografie, která nabízí cestu k poznání osobnosti a hudebního světa žijícího skladatele, jehož dílo patří k reprezentativním hodnotám české hudební kultury druhé poloviny dvacátého století. Jeho kniha je zároveň i barvitým obrazem proměn doby, která pro dnešní mladou generaci je již minulostí (ač stále žije dost pamětníků). Pro všechny čtenáře je zde řada námětů k úvahám

a jen málokomu se daří tak jako jemu proměnit pozoruhodné náměty, náročnou tematiku v poutavou četbu.

Kniha byla oceněna jako nejkrásnější kniha vydaná nakladatelstvím Univerzity Palackého v roce 2004.

IVAN POLEDŇÁK: DIE PASSION DER VERNUNFT

Zusammenfassung

Poledňáks Monographie über den Komponisten Jan Klusák ist eine exzellente Monographie über die Persönlichkeit eines Tonsetzter der Gegenwart, dessen Werk zu repräsentativen Werten der tschechischen musikalischen Kultur den zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts gehört. Ein Bestandteil des Buches ist ein Profil CD.

IVAN POLEDŇÁK: VÁŠEŇ ROZUMU

Shrnutí

Poledňákova monografie o skladateli Janu Klusákovi je vynikající monografií o soudobé skladatelské osobnosti, jehož dílo náleží k reprezentativním hodnotám české hudební kultury druhé poloviny 20. století. Součástí knihy je profilové CD.

DOCUMENTA

**SEZNAM DIPLOMOVÝCH A BAKALÁŘSKÝCH PRACÍ OBHÁJENÝCH
NA KATEDŘE MUZIKOLOGIE FILOZOFICKÉ FAKULTY
UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI
V LETECH 1993-2006**

**LIST OF BACHELOR AND MASTER THESES AT THE DEPARTMENT
OF MUSICOLOGY OF PALACKÝ UNIVERSITY IN OLOMOUC
IN THE YEARS 1993-2006**

**VERZEICHNIS DER DIPLOM- UND BAKKALAUREATARBEITEN
IM BEREICH DER MUSIKWISSENSCHAFT
DER PALACKÝ-UNIVERSITÄT IN OLOMOUC
IN JAHREN 1993-2006**

I. Bachelor theses - Bakkalaureatarbeiten - Bakalářské práce

1993:

Křupková, Lenka: *Motivická práce v opeře Věc Makropulos Leoše Janáčka* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 1993, 28 stran + 9 stran příloh.

Mikalová (Keferová), Jindra: *Tři klavírní sonáty op. 22 Pavla Vranického* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 1993, 51 stran + 4 strany příloh.

Nešporová, Šárka: *Motivická práce v opeře Leoše Janáčka Její pastorkyňa* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 1993, 43 stran + 3 strany příloh.

1994:

Coufalová, Božena: *2. smyčcový kvartet Leoše Janáčka* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 1994, 35 stran + 9 stran příloh.

Hanzlík, Tomáš: *5. smyčcový kvartet B. Martinů* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 1994, 27 stran + 6 stran příloh.

- Hirnerová, Nikola: *Andrew Lloyd Webber jako představitel současného muzikálu* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 1994, 40 stran + 18 stran příloh.
- Hudcová, Milena: *Dama, Dama - avantgardní soubor bicích nástrojů* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 1994, 47 stran + 16 stran příloh.
- Misařová, Andrea: *Moravská filharmonie za éry Jaromíra Nohejla* (vedoucí Miroslav K. Černý). Olomouc 1994, 27 stran + 69 stran příloh.
- Slavičková, Eva: *Gustav Pivoňka v olomouckém hudebním životě* (vedoucí Pavel Čotek). Olomouc 1994, 57 stran + 20 stran příloh.

1995:

- Adámková, Jana: *Skladatelský portrét Jiřího Laburdy* (vedoucí Pavel Čotek). Olomouc 1995, 82 stran + 11 stran příloh.
- Fantová, Kateřina: *Dvořákovo dílo v Olomouci v letech 1904-1945 - se zaměřením na provedení děl olomouckým „Žerotínem“, olomouckou operou, „Volným sdružením přátel moderní hudby“ a „Spolkem pro komorní hudbu“* (vedoucí Miroslav K. Černý). Olomouc 1995, 56 stran + 3 strany příloh.
- Gemsová, Adriana: *Tomáš Hrachovina - portrét skladatele a dirigenta* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 1995, 35 stran + 17 stran příloh.
- Hochmalová, Petra: *České sekvence v chorální tradici Jednoty bratrské* (vedoucí Stanislav Tesář). Olomouc 1995, 66 stran + 19 stran příloh.
- Moravcová, Michaela: *František Palacký a hudba* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 1995, 51 stran + 3 strany příloh.
- Václavíková, Jana: *Druhý smyčcový kvartet D dur Vítězslava Nováka* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 1995, 40 stran + 2 strany příloh.

1996:

- Bednářiková, Renata: *K dramaturgii pořadů v České televizi - Ostravské studio* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 1996, 63 stran + 51 stran příloh.
- Gazdová, Blanka: *Malá monografie o Ladislavu Danielovi* (vedoucí Stanislav Běhal). Olomouc 1996, 46 stran + 18 stran příloh.
- Glogar, Pavel: *Osm preludií pro klavír Miloslava Kabeláče* (vedoucí Pavel Čotek). Olomouc 1995, 45 stran + 32 stran příloh.
- Pavličíková, Helena: *Společenská a umělecká pozice českého folku před listopadem 1989 a bezprostředně po něm* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 1996, 61 stran + 8 stran příloh.
- Vařeková, Kateřina: *Gregoriánský chorál v tradici Jednoty bratrské - zpěvy mešního propria* (vedoucí Stanislav Tesář). Olomouc 1996, 75 stran + 10 stran příloh.

1997:

- Drga, Jiří: *Gregoriánský chorál v tradici Jednoty bratrské. Zpěvy mešního ordinaria* (vedoucí Stanislav Tesář). Olomouc 1996, 68 stran.

- Hrodek, Jan: *K počátkům pražské konzervatoře* (vedoucí Vladimír Tichý). Olomouc 1997, 64 stran + 4 strany příloh.
- Klapetková, Jitka: *České pěvecké sbory na turné v USA* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 1997, 92 stran + 13 stran příloh.
- Pachlová, Lenka: *Opisovači chrámových rukopisných skladeb na Moravě 1750-1850* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 1996, 32 stran + 53 stran příloh.
- Paličková, Marie: *Operní a operetní představení brněnského Národního divadla v ostravském Národním domě v letech 1894-1907* (externí vedoucí Jiří Štefanides). Olomouc 1997, 66 stran + 29 stran příloh.
- Voříšek, Martin: *Nacionalismus a šovinismus v reflexích díla Richarda Wagnera českou hudební kritikou do roku 1885* (vedoucí Vladimír Hudec). Olomouc 1997, 54 stran.
- Zácha, Radovan: *Kodex MI 406 Státní vědecké knihovny v Olomouci jako pramen poznání středověké duchovní písně* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 1997, 109 stran + 40 stran příloh.
- Žůrková, Kateřina: *Karel Jaromír Erben v tvorbě českých skladatelů* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 1997, 75 stran + 44 stran příloh.

1998:

- Crhová, Hana: *Nástroje Josefa Růžičky a Rudolfa Briguly - Příspěvek k dějinám houslařství v opavském Slezsku* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 1998, 94 stran + 55 fotografií.
- Hattanová, Lucie: *Hudební nástroje ve středověkých iluminovaných rukopisech gotické doby ve Státní vědecké knihovně v Olomouci* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 1998, 62 stran.
- Mikeš, Vítězslav: *Reálné jazzové a folkové publikum v Olomouci. Sociologická sonda* (vedoucí Lenka Krupková). Olomouc 1998, 58 stran + 101 stran příloh.
- Motalová, Šárka: *Konzervatoř P. J. Vejvanovského v Kroměříži* (vedoucí Jiří Sehnal). Olomouc 1998, 67 stran + 45 stran příloh.
- Petithanová, Lucie: *Hornická svatoňovická kapela* (vedoucí Vladimír Hudec). Olomouc 1998, 271 stran + 11 stran příloh.

1999:

- Ferdová, Radana: *Srovnání kantát Svatební košile Antonína Dvořáka a Vítězslava Nováka* (vedoucí Miroslav K. Černý). Olomouc 1998, 82 stran.
- Hořínková, Alena: *Koncertní publikum Moravské filharmonie Olomouc - sociologická sonda* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 1999, 67 stran + 80 stran příloh.
- Kodedová, Markéta: *V. Novák - Sonáta eroica* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 1999, 75 stran + 3 strany příloh.
- Kratochvíl, Matěj: *Hudební dramaturgie českých filmů 80. a 90. let* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 1999, 63 stran.
- Kuchař, Martin: *Sestavení programu pro katalogizaci a hledání podobnosti melodických incipitů jednohlasého zpěvu 15. a 16. století* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 1999, 55 stran + 6 stran příloh.

- Pszczolka, Jaroslav: *Sondy do života a díla Štěpána Raka* (vedoucí Vladimír Hudec). Olomouc 1999, 65 stran + 74 stran příloh.
- Stupka, Michal: *Jarní romance - kantáta Zdeňka Fibicha* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 1998, 67 stran + 7 stran příloh.

2000:

- Bačuvčík, Radim: *Pěvecký sbor Dvořák ve Zlíně* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 2000, 83 stran + 75 stran příloh.
- Muchová, Martina: *Pramenná základna Wolkanovy monografie „Das deutsche Kirchenlied der Böhmischen Brüder“ a její komparace se Zahnovým katalogem „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder“ a Wackernagelovou „Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert“* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2000, 152 stran včetně příloh.
- Svobodová, Silvie: *Kancionály sekty Habrovanských a jejich souvislost s bratrským a utrakvistickým repertoárem duchovních písní 2. poloviny 16. století* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2000, 172 stran + 32 stran příloh.
- Wiesnerová, Markéta: *Pramenná základna Konrádových Dějin posvátného zpěvu staročeského a Nejedlého Dějin husitského zpěvu* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2000, 191 stran včetně příloh.

2001:

- Balášová, Iva: *Využití folklóru v české klavírní elementaristice* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 2000, 48 stran textu + 84 stran příloh.
- Berná, Lucie: *Jazzové období Bohuslava Martinů* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 2001, 113 stran textu + 38 stran příloh.
- Čehovský, Petr: *Jaromír Nohavica - fenomén českého folku osmdesátých a devadesátých let* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 2001, 90 stran textu + 14 stran příloh.
- Frybortová, Barbora: *Latinské jednohlasé písně Chrudimského graduálu z roku 1530* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2001, 140 stran textu + příloha 1 CD-ROM.
- Kaučká, Lucie: *Profil života a díla Ilony Štěpánové-Kurzové* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 2000, 78 stran textu + 27 stran příloh.
- Kopecký, Jiří: *Bilance bádání o díle Zdeňka Fibicha* (vedoucí Vladimír Hudec). Olomouc 2000, 152 stran.
- Srbková, Markéta: *Písňová část Mladoboleslavského graduálu 1572 literátského bratrstva v Mladé Boleslavi* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2001, 124 stran textu + příloha 1 CD-ROM.
- Stratílková, Martina: *Josef Suk: Smyčcový kvartet B dur, op. 11* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 2001, 122 stran textu + 45 stran příloh.

2002:

- Kopecký, František: *Vývojové kořeny současné tzv. „taneční hudby“* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 2002, 85 stran textu + příloha 1 CD-ROM.

- Matlasová Tereza: *Podkrkonošský symfonický orchestr* (vedoucí Vladimír Hudec). Olomouc 2002, 73 stran textu + 33 stran příloh.
- Pimková, Zuzana: *Josef Suk: Fantazie pro housle a orchestr g moll op. 24* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 2002, 68 stran textu + 47 stran notových příloh.
- Vočka, Petr: *Analýza Sonáty Fis dur op. 53 Alexandra Nikolajeviče Skrjabin* (vedoucí Lenka Křupková). Olomouc 2001, 100 stran.

2003:

- Karlíková, Tereza: *Analýza čtvrtého smyčcového kvartetu Iši Krejčího* (vedoucí Lenka Křupková). Olomouc 2002, 76 stran textu + 13 stran notových příloh.
- Lyko, Petr: *Dechový orchestr mladých v Krnově* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 2002, 101 stran textu + 55 stran příloh.
- Brožová, Helena: *Kruhy přátel hudby na Olomoucku, Šumpersku a Uničovsku a jejich organizátor Jan Morávek* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 2003, 92 stran textu + 26 stran příloh.
- Carrascová, Lucie: *Festival komorní hudby Český Krumlov (1987-2002)*. Vedoucí Alena Burešová. Olomouc 2003, 94 stran textu + 55 stran příloh.
- Hniková, Petra: *Zuzana Navarová - fenomén české hudební scény a její působení ve skupině Nerez* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 2003, 95 stran textu + 12 stran příloh.
- Kramář, Václav: *Profil Chicka Coreya a jeho přínos do jazzové hudby* (vedoucí Paul V. Christiansen). Olomouc 2003, 99 stran textu + 47 stran příloh.
- Horák, Václav: *Analýza Smyčcového kvartetu c moll č. 1 op. 9 Karla Boleslava Jiráka* (vedoucí Lenka Křupková). Olomouc 2003, 119 stran textu + 39 stran notových příloh.
- Kopáčková, Eva: *Ladislav Vycpálek: Smyčcový kvartet C dur, op. 3. Analýza a zvuková edice ve formátu MIDI* (vedoucí Lenka Křupková). Olomouc 2003, 66 stran textu, 42 stran příloh, 1 CD-ROM.
- Pražák, Štěpán: *Pavel Bobek - Legenda české populární hudby* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 2003, 56 stran textu + 9 stran příloh.
- Rampáčková, Dana: *Známý neznámý - Ladislav Simon* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 2003, 95 stran textu, 83 stran příloh, 1 CD-ROM.

2004:

- Jirglová, Lucie: *Atonální proud v české klavírní tvorbě 1918-1945* (vedoucí Marek Kepřt). Olomouc 2004, 73 stran textu + 7 stran příloh.
- Komárková, Michaela: *Nápěvný a textový repertoár kancionálu sekty Habrovanských z roku 1530* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2004, 123 stran textu.
- Kotasová, Jana: *Analýza houslového koncertu g moll op. 26 Maxe Brucha* (vedoucí Marek Kepřt). Olomouc, 2004, 50 stran textu + 16 stran příloh.
- Pavelková, Šárka: *Festival mladých umělců Šumperské Preludium* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 2004, 76 stran textu + 24 stran příloh.
- Rozkovcová, Radka: *Adventní a vánoční duchovní písně českých pramenů 16. století* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2004, 176 stran textu + 6 stran příloh.

Teryngerová, Johana: *Česká nová vlna* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 2004, 70 stran textu + 15 stran příloh.

2005:

Hajdu, Filip: *Olomoucká hudobná kultúra v rokoch 1960-1968* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 2005, 69 stran textu + 25 příloh.

Kocůrková, Jitka: *Varhanní manuálník v novoříšské klášterní sbírce* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2005, 97 stran textu + 1 CD-ROM.

Kráčmar, Tomáš: *Prvky Rejchova fugového systému v symfonickém díle Hectora Berlioze* (vedoucí Marek Kepřt). Olomouc 2005, 79 stran textu.

Kučerová, Alice: *Hudební dění v Olomouci v letech 1945-1953* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 2005, 100 stran textu + 1 CD-ROM.

Vraný, Václav: *Prokomponované skladby pro comba Karla Velebného* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 2005, 74 stran textu + 2 CD-ROM.

Špalek, Petr: *Kytarový repertoár v novoříšské sbírce* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2004, 66 stran textu + 1 CD-ROM.

2006:

Blüml, Jan: *Příběh české pop music v první normalizační dekádě (The story of Czech pop music in the first decade of normalisation)* - vedoucí Ivan Poledňák. Olomouc 2006, 89 stran textu, 23 stran příloh.

Bubelová, Petra: *Dějiny olomoucké opery v letech 1972-1989* - vedoucí Jan Vičar. Olomouc 2006, 97 stran textu, 23 stran příloh, 1 CD-ROM.

Höhn, Jiří: *Klavírní trio Josefa Antonína Štěpána. Stylová analýza a kritické vydání* - vedoucí Lenka Křupková. Olomouc 2006, 70 stran textu, 31 stran příloh.

Lalinská, Jana: *Dielo hudobného psychológa a pedagóga Edgara Willemsa (The work by music psychologist and pedagogue Edgar Willems)* - vedoucí Ivan Poledňák. Olomouc 2006, 86 stran textu.

Ligrová, Iva: *Komorní filharmonie Pardubice a komorní soubory jejích členů (Czech chamber Philharmonic orchestra Pardubice and chamber ensemble its members)* - vedoucí Jiří Kopecký. Olomouc 2006, 71 stran textu, 27 stran příloh.

Pejlová, Zuzana: *Koncertní publikum Filharmonie Bohuslava Martinů Zlín (The concert audience of The Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra)* - vedoucí Lenka Křupková. Olomouc 2006, 100 stran textu, 2 strany příloh.

Svěntá, Hana: *Hymnologický odkaz Vladimíra Helferta (Hymnologic Heritage of Vladimír Helfert)* - vedoucí Stanislav Tesař. Olomouc 2006, 71 stran textu včetně příloh, 1 CD-ROM.

Paseka, Eduard: *Česká alternativní a undergroundová hudba v první normalizační dekádě (vývoj v 70. letech) - Czech alternative and underground music in the first decade of normalization (the situation in the seventies of 20th century)* - vedoucí Ivan Poledňák. Olomouc 2006, 84 stran textu.

- Příbil, Jan: *Akustické období Milese Davise (Miles Davis' acoustic period)* – vedoucí Ivan Poledňák. Olomouc 2006, 98 stran textu, 22 stran příloh, 2 CD-ROM.
- Šolcová, Věra: *Moravská filharmonie Olomouc v letech 1975-1990 (The Moravian philharmonic orchestra between 1975 and 1990)* – vedoucí Jan Vičar. Olomouc 2006, 98 stran textu, 1 CD-ROM.
- Švehla, Jindřich: *Trubači na Moravě v období baroka (The Trompet players in Moravia in Baroque)* – vedoucí Stanislav Tesař. Olomouc 2006, 80 stran textu, 4 strany příloh.
- Vlachová, Veronika: *Ženy v českém jazzu (hudebně sociologicko-historický nástin) – Women In Czech Jazz* – vedoucí Ivan Poledňák. Olomouc 2006, 89 stran textu, 17 stran příloh.

II. Master theses – Diplomarbeiten – Diplomové práce

1995:

- Keferová, Jindřiška: *Klavír v díle Pavla Vranického* (vedoucí Miroslav K. Černý). Olomouc 1995, 75 stran + 37 stran příloh.
- Křupková, Lenka: *K hudebně dramatické struktuře opery Věc Makropulos Leoše Janáčka* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 1995, 94 stran + 35 stran příloh.

1996:

- Coufalová, Božena: *Gregoriánský chorál v liturgické tradici utrakvistů – zpěvy propria missae* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 1996, 105 stran + 13 stran příloh.
- Nešporová, Šárka: *Opereta Českého divadla v Olomouci v letech 1920-1944* (vedoucí Vladimír Hudec). Olomouc 1996, 185 stran + 80 stran příloh.
- Slavičková, Eva: *Olomoucký dómský kůr a jeho hlavní představitelé (1872-1975)* (vedoucí Pavel Čotek). Olomouc 1996, 124 stran + 19 stran příloh.

1997:

- Adámková, Jana: *Moravizmy v tvorbě Klementa Slavického* (vedoucí Miroslav K. Černý). Olomouc 1997, 117 stran + 4 strany příloh.
- Fantová, Kateřina: *Hudební život v Olomouci v letech 1939-1945* (vedoucí Vladimír Hudec). Olomouc 1997, 255 stran + 72 stran příloh.
- Gemsová, Adriana: *Kolínský kancionál jako pramen poznání české duchovní písně 1. čtvrtiny 16. století* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 1997, 181 stran.
- Hirnerová, Nikola: *Olomoucký Musikverein a jeho vliv na olomouckou hudební kulturu* (vedoucí Vladimír Hudec). Olomouc 1997, 150 stran + 59 stran příloh.
- Hochmalová, Petra: *Latinské cantiones a jejich česká kontrafakta v pramenech 15. a 16. století* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 1997, 232 stran + 3 strany příloh.
- Moravcová, Michaela: *Církevní rády a hudba v české muzikologické literatuře* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 1997, 254 stran + 26 stran příloh.

1998:

- Bednářiková, Renata: *Organologická analýza a ikonografie hudebních motivů na vybraných památkách plastiky a malby barokní doby v olomoucké diecézi* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 1998, 147 stran.
- Glogar, Pavel: *Organizace tónových výšek, tektonická úloha kinetiky a instrumentace ve vybraných dílech Miloslava Kabeláče* (vedoucí Vladimír Tichý). Olomouc 1997, 80 stran.
- Hanzlík, Tomáš: *Tomáš Norbert Koutník 1698-1775* (vedoucí Jiří Sehnal). Olomouc 1997, 89 stran + 35 stran příloh.
- Pavličíková, Helena: *Český folk - fenomén hudební i sociální* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 1998, 136 stran + 37 stran příloh.

1999:

- Gazdová, Blanka: *Klavírní tvorba Josefa Bohuslava Foerster* (vedoucí Miroslav K. Černý). Olomouc 1999, 164 stran + 10 stran příloh.
- Vařeková, Kateřina: *Notace kancionálů Jednoty bratrské* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 1999, 134 stran.
- Voříšek, Martin: *Český jazzový revivalismus* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 1999, 164 stran + 15 stran příloh.
- Zácha, Radovan: *Kancionál literárského bratrstva v Havlíčkově Brodě. Příspěvek k problematice počestování utrakvistické liturgie v 1. polovině 16. století* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 1999, 234 stran + 32 stran příloh.

2000:

- Hrodek, Jan: *Nástin vývoje jazzu na Moravě* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 2000, 161 stran + 9 stran příloh.
- Petithanová, Lucie: *Českoskalický graduál 1567. Příspěvek k poznání procesu počestování utrakvistické liturgie* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2000, 220 stran + 13 stran příloh.

2001:

- Hattanová, Lucie: *Zpěvy staré Číny ve tvorbě českých skladatelů* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 2001, 101 stran textu + 20 stran příloh.
- Pachlová, Lenka: *Postromantická symfonie v české hudbě do roku 1918* (vedoucí Miroslav K. Černý). Olomouc 2001, 73 stran textu + 19 stran příloh.
- Paličková, Marie: *Hudba v ostravském studiu Českého rozhlasu. K dějinám a dramaturgii hudebního vysílání a vybraných hudebních pořadů s důrazem na léta 1990-1999* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 2000, 137 stran textu + 44 stran příloh.
- Žůrková, Kateřina: *Reflexe druhé vídeňské školy pražskou a brněnskou publicistikou v letech 1918-1938* (vedoucí Václav Kučera). Olomouc 2000, 184 stran.

2002:

- Kopecký, Jiří: *Jaroslav Šeda a hudební život poválečného Československa* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 2002, 127 stran textu + 38 stran příloh.
- Kratochvíl, Matěj: *Minimalismus a česká hudba* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 2001, 89 stran.
- Stupka, Michal: *Fibichova Nevěsta mesinská* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 2002, 137 stran.

2003:

- Hořínková, Alena: *Stanislav Regal a jeho význam pro operetní soubor Moravského divadla v Olomouci* (vedoucí Vladimír Hudec). Olomouc 2002, 87 stran textu + CD-R formát MP3, 185 stran příloh.
- Kodedová, Markéta: *Atonální klavírní cykly Ervína Schulhoffa* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 2002, 94 stran textu + 6 stran příloh.
- Mikeš, Vítězslav: *Základní aspekty klavírní tvorby M. K. Čiurlionise* (vedoucí Václav Kučera). Olomouc 2002, 97 stran textu + 23 stran příloh.
- Pszczolka, Jaroslav: *Vlivy Nové hudby a výtvarné inspirace v triptychu Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy, Caprichos a Requiem Luboše Fišera* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 2002, 109 stran textu + 55 stran příloh.
- Berná, Lucie: *Tricet let Královéhradeckého dětského sboru Jitro* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 2003, 119 stran textu + 121 stran příloh.
- Kaučká, Lucie: *Rudolfinum. K architektuře a akustice budovy v kontextu pražského koncertního provozu na přelomu 19. a 20. století* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 2003, 138 stran textu včetně příloh.
- Křemečková, Barbora: *Činnost odbočky Svazu československých skladatelů v Ostravě v letech 1951-1969* (vedoucí Mikuláš Bek). Olomouc 2003, 104 stran textu + 34 stran příloh.
- Stratílková, Martina: *K estetickým a hudebně estetickým názorům Jaroslava Volka* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 2003, 118 stran textu + 28 stran příloh.
- Kuchař, Martin: *Monografické zpracování Vodňanského kancionálu* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2003, 159 stran textu, 24 stran příloh, 1 CD-ROM.
- Wiesnerová, Markéta: *K hudebnímu životu v Opavě v letech 1918-1938* (vedoucí Vladimír Hudec). Olomouc 2003, 140 stran textu + 51 stran příloh.

2004:

- Kopecký, František: *Současná tzv. „taneční hudba“ - přehled historického vývoje v letech 1982 až 1990* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 2004, 98 stran textu, 2x CD-ROM.
- Lyko, Petr: *Jaroslav Volek - hudební kritik* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 2004, 106 stran textu + 12 stran příloh.

2005:

- Karlíková, Tereza: *Český kancionál literátského bratrstva v Poličce z roku 1545* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2005, 156 stran textu, 3 strany příloh, 1 CD-ROM.
- Kopáčková, Eva: *Nápěvné modely a odkazová praxe v pramenech duchovní písně první poloviny 16. století. Příspěvek k poznání proměny latinské cantio v českou duchovní píseň* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2005, 223 stran textu + 4 strany příloh.
- Pimková, Zuzana: *Ein Gesangbuch der Brüder in Behemen und Merhern - německý kancionál Jana Roha z roku 1544 a jeho vazba na písňový repertoár Jednoty bratrské 1. poloviny 16. století* (vedoucí Stanislav Tesař). Olomouc 2005, 217 stran textu, 33 stran příloh, 1 CD-ROM.
- Vočka, Petr: *Scherza Fryderyka Chopina* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 2005, 124 stran textu.

2006:

- Hniková, Petra: *Kancionály sekty Habrovanských z let 1534 a 1535 a jejich postavení v produkci české duchovní písně 1. poloviny 16. století (Hymnbooks of Habrovanski dated 1534 and 1535 and their position in production of Czech religious songs in the first half of the 16th century)* - vedoucí Stanislav Tesař. Olomouc 2006, 209 stran textu, 58 stran příloh, 1 CD-ROM.
- Kramář, Václav: *Jaroslav Volek - hudební teoretik (Jaroslav Volek - Musical Theoretist)* - vedoucí Jan Vičar. Olomouc 2006, 142 stran textu, 7 stran příloh.
- Teryngerová, Johana: *Rock, folk a pop na Ostravsku od 60. let do roku 1989 (Rock, Folk and Popmusic in Ostrava Region from 1960s to 1989)* - vedoucí Ivan Poledňák. Olomouc 2006, 101 stran textu, 3 strany příloh, 1 CD-ROM.

**SEZNAM DIZERTAČNÍCH PRACÍ OBHÁJENÝCH NA KATEDŘE
MUZIKOLOGIE FILOZOFICKÉ FAKULTY UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI V LETECH 1996-2007**

**LIST OF DISSERTATIONS AT THE DEPARTMENT
OF MUSICOLOGY OF THE PALACKÝ UNIVERSITY IN OLOMOUC
IN THE YEARS 1996-2007**

**VERZEICHNIS DER DISSERTATIONARBEITEN IM BEREICH
DER MUSIKWISSENSCHAFT DER PALACKÝ-UNIVERSITÄT
IN OLOMOUC IN JAHREN 1996-2007**

1996:

Jurková, Zuzana: *Česká etnomuzikologie (o českém poznání cizích hudebních kultur)* (vedoucí Miroslav K. Černý). Olomouc 1996, 229 stran + 20 stran příloh.

1998:

Dohnalová, Lenka: *Estetické modely evropské elektroakustické hudby a elektroakustická hudba v ČR* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 1998, 164 stran + 9 stran příloh.

1999:

Slavičková, Eva: *Vojenská hudba v Olomouci v letech 1848-1918 na pozadí vývoje vojenské hudby v Rakousku v 19. století* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 1999, 225 stran + 120 stran příloh.

2000:

Felgrová, Božena: *Úpravy Mozrtových oper pro dechové harmonie v Čechách* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 2000, 251 stran.

Křupková, Lenka: *Komorní tvorba Vítězslava Nováka* (vedoucí Vladimír Hudec). Olomouc 2000, 370 stran + 100 stran notových příloh.

2001:

Kozinová, Markéta: *Mešní officia k českým zemským patronům ve středověkých rukopisech české provenience* (vedoucí Jan Kouba). Olomouc 2000, 216 stran + 77 stran notových příloh.

2002:

Havelka, František: *Pavel Blatný - představitel třetího proudu* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 2001, 234 + 82 stran příloh.

Kozina, Jiří: *Zpěvy alleluia mešních formulářů propria de tempore v pramenech české provenience od nejstarší doby do tridentské reformy* (vedoucí Jan Kouba). Olomouc 2001, 234 stran textu + 13 stran příloh.

2004:

Adámková, Jana: *Klement Slavický* (vedoucí M. K. Černý). Olomouc 2004, 161 stran textu + 18 stran příloh.

Chaloupková, Helena: *Multikulturalismus v populární hudbě* (vedoucí Ivan Poledňák). Olomouc 2004, 278 stran textu.

2005:

Šilná, Ingrid: *Jan Leopold Kuvert* (vedoucí Alena Burešová). Olomouc 2005, 346 stran textu, 14 stran příloh. *Tematický katalog skladeb Jana Leopolda Kunerta*, 225 stran.

2007:

Brázdová, Lucie: *Hudebníci kardinála Dietrichsteina (1599–1636)* (vedoucí Jan Vičar). Olomouc 2006, 342 stran textu, 4 spartace, CD-R.

CONTRIBUTORS - AUTOREN - AUTOŘI

Miloslav Blahynka (1961) graduated from the musicology at Comenius University in Bratislava, he acted as editor and chief secretary for prestigious artistic journal *Literary weekly* (1988-1996), he worked as director of Department of Contemporary theatre research at the National theatre centre in Bratislava. He gave lectures at Department of musicology at Comenius University. At present he acts as the lecture and chairman for Department of music theory at Faculty of Music and Dance at the University of Performing art in Bratislava. From 1994 till now, he has acted for the Institute of Theatre and Film at Slovak academy of Science. He publishes his research results in the journal *Slovak theatre* and other domestic and foreign scientific periodical, he is a regular partaker of several international musicological a theatrological conferences. He published several books: *Slovenská operná dramaturgia 1989-1998 [Slovak operatic dramaturgy 1989-1998]* (1998), *Exotizmus v opere [Exotism in opera]* (2002), *Wasserbauerove inscenácie Janáčkových opier v Slovenskom národnom divadle [Wasserbauer's staging of Janáček's operas in Slovak National Theatre]* (2004), *Janáčkovy opery na Slovensku [Janáček's operas in Slovakia]* (2006), *Eseje o opere [Essays about opera]* (2006); he is the corporate author of the publication *Slovenské divadlo v 20. storočí [Slovak theatre in 20th century]* (1999).

Pavel Blatný (1931) ist tschechischer Komponist, Dirigent, Pianist, Musikwissenschaftler und Fejetonist. In den 60. und 70. Jahre des 20. Jh. komponierte er seine Werke im Stil der „Neuen Musik“ (z. B. 10´ 30´ ´ für symphonisches Orchester für die Westberliner Festwochen) und im Stil des international bekannten „Dritten Stroms“ (z. B. Konzert für das Jazzorchester). In den 80. Jahren des 20. Jh. kehrte er zur Tradition zurück (das Komposition *Hommage an Gustav Mahler*) und in den 90. Jahren interessierte er sich für Postmoderne. Aus dieser Zeit kommen seine Kompositionen zwischen der E-Musik, Jazz und Rock, die er mit seinem Sohn Marek durchführte. Fürs Lebenswerk bekam er den „Leoš-Janáček Preis“ und „Anfiteatro d'argento“ (Neapol), weiter auch ersten Plätze in Stimmungen der amerikanischen Kritikern (in der Zeitschrift *Down-Beat*) und viele andere.

Alena Burešová (1947) studied musicology at the Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc. She also visited Music Theory courses at the Academy of Per-

forming Arts in Prague and she worked as a visiting scholar at Humboldt University in Berlin and Lomonosov University in Moscow. At the present time she works as a professor at the Department of Musicology, Palacký University, Olomouc, where she teaches the history of music. Her fields of research are the relation between word and music (monographs, editions), Czech contemporary works for children's choirs – the monograph *Cantus iuventutis* (2003), Czech-Russian musical relation between World Wars I and II, and composer *Pavel Bořkovec* (1994).

Miroslav K. Černý (1924) absolvierte das Gymnasium und die Pädagogische Abteilung des Prager Konservatoriums. An der Karls-Universität studierte er Musikwissenschaft, Musikerziehung und Geschichte (PhDr. 1952), wirkte als Assistent an der Pädagogischen Fakultät und nach Abschluss seiner wissenschaftlichen Aspirantur als Fachassistent an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag (AMU). Nach der zweiten Promotion (CSc. 1962) ging er ins Institut für Musikwissenschaft der ČSAV über (Leiter der historischen Abteilung) und nach der Reorganisation ins Institut für Geschichte und Theorie der Künste (bis zur Pensionierung 1986). Im Jahre 1968 für das Fach Musikwissenschaft an der Palacký-Universität Olomouc habilitiert, wirkte er dort, bis ihm aus politischen Gründen die pädagogische Tätigkeit (1970) untersagt wurde. 1991 erneuerte er diese Tätigkeit zuerst extern, später als ordentlicher Dozent. Sein Arbeitsgebiet ist Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts (besonders A. Dvořák), Methodologie der Musikhistorie und in den letzten Jahren auch Musikgeschichte der Antike und des Altertums. Er publizierte mehrere Aufsätze in Fachzeitschriften (*Hudební rozhledy*, *Hudební věda*, *Beiträge zur Musikwissenschaft* u. a.) und trat mit Beiträgen an etlichen internationalen musikwissenschaftlichen Konferenzen und Kongressen im In- und Ausland auf. In der letzten Zeit hat Bücher *Kapitel von der Methodologie der Musikwissenschaft* (1998), *Musikkulturen der Antike* (1995, 2006), *Entwurf der Symphonieentwicklung* (2002) und ein Buch über die *Sonatenform*, ihre spezifischen Züge und Wandlungen im Schaffen A. Dvořáks vollendet.

Václav Drábek (1943) has graduated at the Teachers' College in Hradec Králové (1961). Later (1965–72) he studied the Philosophical Faculty of the Masaryk University in Brno (Czech, Musicology and Music Teaching) where he accomplished his Master degree in 1974. He reached the PhD title (1983) at the Charles University in Prague, where he habilitated as a senior lecturer. He worked at the Teacher's College at Hradec Králové in 1973–78, later became the artistic director of the Chamber Philharmony at Pardubice 1978–85, subsequently he worked as a scientist at the music department of the Theatre Museum in Prague. Since 1987 lectures at the Teacher's College of the Charles University in Prague. As a musicologist, Drábek is primarily focused on the history and aesthetics of music; in the educational part of his scientific research he focused on the didactics of music education, comparative didactics and the psychology of music. He is an editor of many anthologies and an author of a number of essays, articles and books e.g. *ABC*

výchovných koncertů (1987), *Popularizace hudby* (1992), *Vilém Steinman a české sborové umění* (1997), *Tvořivost a integrace v receptivní hudební výchově* (1998).

Eugenie Dufková (1932) is a dramaturgist, editor and cultural publicist affiliated since 1957 to the National Theatre Brno. She studied Philosophical Faculty of the Brno University (then University of Jan Evangelista Purkyně) 1951–56. In 1964 – together with PhDr. Bořivoj Srba – she newly founded the Brno theatrical monthly *Program*, and later the three volumes encyclopedic dictionary *Postavy brněnského jeviště* – 1979–2004, for which they were honored by the *Prix of the City Brno* in 1996 award. Her monographic works include *Vania Psota* (1997), *Malé memoáry* (1997), *Letokruhy Ladislava Lakomého* (1998), *Vojtěch Štolfa* (2001), *Reduta – divadlo na Horním náměstí* (2005), *Almanac In honorem Bořivoj Srba* (2006).

Roman Dykast (1962) majored in aesthetics of music and theory of music, with secondary emphasis in the histories of aesthetics and art. His preoccupation with aesthetics of music led to the two publications: *Hudební estetika [Aesthetics of Music]*, co-author Jan Vičar (1998, 2001); *Hudba věku melancholie [Music in the Era of Melancholy]* (2005). He was educated at Charles University, Faculty of Arts. He is a university teacher in Prague, in the Department of Theory and History of Music at Academy of Performing Arts in Prague.

Nad'a Hrčková (1949) viele Jahre beruflich als Hochschulpädagogin tätig (erst am Lehrstuhl am Fachgebiet der Musikwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Comenius Universität, jetzt im Forschungszentrum an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Bratislava). Forschungsgebiete: alte Musik, Musik des 20. Jahrhunderts, slowakische Musik. Eine Reihe von Facharbeiten, Studien, Monographien: *Hudobná kritika a hodnotenie [Musikkritik und Wertung]* (1986), *Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra [Tradition, Modernität und zeitgenössische Musikkultur]* (1996). Teilnahme an vielen internationalen Symposien (Brno, Ljubljana, Warszawa, Budapest, Krakau), Abhandlungen in bedeutenden internationalen Publikationen, Vorlesungen im Ausland (Hamburg, Warszawa, Krakau, Budapest, Ljubljana usw.). Nach dem Bruch seit 1991 Mitgründerin des internationalen Festivals zeitgenössischer Musik Melos-Ethos und Organisatorin in seiner Rahmen des musikwissenschaftlichen Symposiums. Editorin der anschließenden periodischen deutsch-slowakischen Sammelchrift. Die zweite Editionsreihe: Slowakische Komponisten, Studien für zeitgenössische Musikkultur. In der Gegenwart publiziert Nad'a Hrčková synthetische Monographien der einzelnen historischen Epochen: *Geschichte der Musik I – VII* (zurzeit sind 4 Bände erschienen: Mittelalter, Renaissance, Musik des 20. Jh. (1) und Musik des 20. Jh. (2) in slowakischer und tschechischen Version).

Helena Chaloupková (1975) studied musicology and management of music at the Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc. Her diploma work: *Czech modern folk music – social and musical phenomena*. Her doctoral dissertation: *Multiculturalism*

and popular music (Ph.D. in 2004). She worked for Palacký University (lecturer), Unlimited media (freelance musicologist), Czech television (historical consultant) and Czech Broadcasting company (editor, cultural marketing). She is author of various scientific papers in professional journals, dictionary entries and reviews in newspapers and magazines. At present she is publishing the series of papers focused on the topic of music and globalization in *Opus Musicum* journal.

Jiří Kopecký (1978) studied musicology at the Palacký University in Olomouc. Thanks to the program Study Art and Music in the Czech Republic he spent summer term 2004 at the St. Cloud State University in Minnesota. He finished his basic musicological studies with the thesis *Jaroslav Šeda and Musical Life of Afterwar Czechoslovakia* (leader of the thesis – Jan Vičar) in 2002. He entered his doctoral studies at the Philosophical Faculty of Masaryk University in Brno in the same year. He studied winter term 2003/2004 at the Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg. His dissertation thesis *Zdeněk Fibich's Operas on the libretti by Anežka Schulzová* was written under the supervision of Jiří Vysloužil (Ph.D. in 2005). Since 2005 he has been an assistant lecturer at the Department of Musicology of Palacký University Olomouc.

Lenka Krupková (1970) absolvierte das Konservatorium in Ostrava im Fach Klavier (1990). An der Palacký-Universität studierte sie Journalistik (Bc., 1997) und Musikwissenschaft (Mgr., 1995). Sie promovierte mit der Diplomarbeit *Zur Dramaturgie der Oper Die Sache Makropulos von Leoš Janáček* und mit der Dissertation *Kammermusikalische Schaffung von Vítězslav Novák*. Zur Zeit wirkt sie als Fachassistentin an dem Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Palacký-Universität. Ihre Forschungsgebiete sind tschechische und europäische Kammermusik, tschechische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts und Musiksoziologie. Sie publizierte mehrere Studien in Fachzeitschriften und gab ein Buch – *Studien über Leben und Werk des Vítězslav Nováks* (2006) heraus.

Václav Kučera (1929) studied at the Charles University in Prague philology, aesthetics and musicology (PhDr. 1951), at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow composition (grad. 1956). Worked at Music department of Czechoslovak Radio in Prague (1956–62), established and headed the Cabinet for New Music Studies (1962–69), was general secretary of the Union of Czech Composers and Concert Artists (1969–1983), was member of the Committee of Czech Music Foundation (1984–89), President of the Prague Spring International Festival (1988–92), since 1994 he is member of the Board of the Performing and Mechanical Rights Society of Composers, Authors and Publisher (OSA Prague). Since 1972 he has been simultaneously teaching composition at the Music Faculty of the Academy for Performing Arts in Prague, since 1988 as Professor for New Music Compositional Technology. As composer, Kučera wrote more than 150 works of different genres, beginning from solo pieces, chamber music, symphonic and vocal compositions to scenic and film music, electronic music etc. His compositions won a number of distinctions. As musicologist he published among others books *M. P. Mussorgsky – Music of Life* (1959),

Talent, Mastery, World Outlook about beginnings of soviet music avantgarde (1952), *New Trends in Soviet Music* about dissident-composers in Soviet Union (1967), a number of scientific studies, radio and TV music-educational programmes as well as public lectures, namely about contemporary music.

Milan Kuna (1932) studierte an der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität Musikwissenschaft und Ethnographie. Im Jahre 1963 gründete er die Zeitschrift *Melodie* über populäre Musik. In den Jahren 1964–1998 arbeitete er als Musikwissenschaftler im Institut für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik. Im Jahre 1994 verteidigte er sein Buch über Musik in den Konzentrationslagern und auch seine deutsche Version (1993, 1997) als Doktorat-Disertation und erlangte den Titel DrSc. Er gab eine ganze Reihe von Büchern heraus, wie zum Beispiel *Životnost Smetanova odkazu [Smetanas Werke während der nazistischen Okkupation]* (1974), *Václav Talich* (1980), *Čajkovský a Praha [Tchaikowski und Prag]* (1980), *Čas a hudba [Zeit und Musik]*, gemeinsam mit M. Bláha (1982), *Hudba na hranici života [Musik an der Grenze des Lebens]* – über die Aktivitäten und Leiden der tschechischen Musiker in den nazistischen Konzentrationslagern (1990, deutsch 1993, 1997), *Prag in der Musikgeschichte* (englisch, französisch), *Skladatelé světové hudby [Komponisten der Weltmusik]*, tschechisch, slowakisch, deutsch, polnisch, ungarisch, russisch, chinesisches, CD-ROM, *Hudba vzdoru a naděje [Musik des Trotzes und der Hoffnung]* (2000), *Exulantem proti své vůli [Exulant gegen seinen Willen]* – Leben und Werk K. B. Jiráks (2002), *Dvakrát zrozený [Zweimal geboren]* – Leben und Werk Karel Reiners, Repräsentant der tschechischen Avantgardemusik (2007). Kunas großer Beitrag zur Dvořák-Problematik ist eine zehnbändige Edition der Korrespondenz und Dokumente Antonín Dvořáks (1986–2004).

PhDr. Petr Macek, Ph.D (1967) studied musicology and aesthetics at the Faculty of Arts, Masaryk University Brno (Mgr. 1993, Ph.D. 1996), where he does teaching and research since 1995, from 2004 as head of the Department of Musicology. His scholarly specialization includes the problems of music lexicography, he is the editor and co-author of *Slovník české hudební kultury [Dictionary of Czech Music Culture]* (1997), now he works on a scholarly edition (with Mikuláš Bek) of the large-scale electronic on-line project of *Český hudební slovník osob a institucí [Czech Music Dictionary of Persons and Institutions]*, www.ceskyhudebnislovník.cz. His other interests include the music of 18th and 20th centuries – *Franz Xaver Richter* (1989); *Směleji a rozhodněji za českou hudbu! „Společenské vědomí“ české hudební kultury 1945–1969 v zrcadle dobové hudební publicistiky [With Greater Boldness and Decisiveness in Favour of Czech Music! The “Communal Consciousness” of Czech Music Culture 1945–1969, as reflected in the period music journalism]* (2006), the history of radio broadcast, theory and history of popular music, the use of computer technology in music, musicology etc. He is the vice-chairman of *Česká společnost pro hudební vědu [Czech Musicological Society]* in Prague, the member of the committee of *Česká hudební rada [Czech Musical Council]* – the national section of the non-gover-

nmental organization International Music Council, part of UNESCO – and member of several other specialist committees.

Michal Matzner (1978) graduated from the Faculty of Philosophy and Arts in the Charles University Prague in 2006. The subject of his diploma work was Life and Work of Marek Kopelent (under the supervision of Jarmila Gabrielová). In the same year he was admitted to the internal Doctoral study at the Faculty of Philosophy and Arts in the Charles University Prague, where he has been working on more extensive monograph of Mark Kopelent. He has been specializing in the analysis of the musical works of the 20-th century and in the historical and political development of the Music of the 20-th century. He publishes his critiques and studies in such magazines and newspapers as *Hudební rozhledy* and *Lidové noviny* on the regular basis. He works as a music adviser of the Prague Castle Administration.

Rudolf Pečman (1931) studierte in den Jahren 1950–1955 Musikwissenschaft und Ästhetik an der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität in Brünn (Brno). Dann wurde er Assistent (1955–1961), Fachassistent (1961–1984), Dozent (1984–1989) im Institut für Musikwissenschaft. Im Jänner 1990 wurde er zum ordentlichen Professor ernannt. Professor Pečman widmet sich der pädagogischen, musikwissenschaftlichen, ästhetischen, musikkritischen und öffentlichen Tätigkeit (Geschichte der Musik, insbesondere des 18. Jahrhunderts, Problematik der Oper und der Librettistik; Musikästhetik und allgemeine Ästhetik, Theorie der Musikinterpretation; Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts). Im J. 1966 wurde er Mitbegründer des Internationalen Musikfestivals (heute: Mährischer Herbst) und Begründer des Internationalen musikwissenschaftlichen Kolloquiums Brünn. Er ist Mitglied der Tschechischen und den mehreren ausländischen Gesellschaften für Musikwissenschaft. Gastvorlesungen in Deutschland, Österreich, Slowakei, Slowenien, ehem. UdSSR, Serbien, Kroatien, Polen, Italien, Bulgarien, Kuba. Pečman veröffentlichte 36 Bücher und über 400 Studien (Musikwissenschaft, Ästhetik). Wichtigste Bücher: *Josef Mysliveček und sein Opernepilog* (1970), *Beethoven, der Dramatiker* (1978), *Josef Mysliveček* (1981), *Georg Friedrich Händel* (1985), *Der Stil und Musik 1600–1900* (1991, 1996), *F. X. Richter und seine „Harmonische Belehrungen“* (1992), *Ludwig van Beethovens Bühnenschaffen* (1999), *Vladimír Helfert* (2003), *Altitalienische Musikkontexte* (2006), *Memoiren* (2007), *Gracian Černušák* (2007) usw.

Jiří Pilka (1930) studied musicology at the Philosophical faculty of the Charles University Prague (graduated in 1956). Later he worked in the field of archival science and music popularization and as a repertoire adviser for symphonic orchestras. His career became a little complicated due to his imprisonment for his boy-scout activities during the communist regime (1952-53). He became the head of Music Broadcast department at the Czech National Television, later the director of Prague Philharmonic Orchestra FOK and, finally, he was appointed director of the international television festival Zlatá Praha. His work includes 22 books, mainly focused on the popularization of music, including

a couple of monographs: J. Srnka, M. Kůra, V. Kalabis. He also worked as a speaker at symphonic appearances in both TV and radio.

Karel Steinmetz (1945) after graduating from Musicology at the Masaryk University in Brno, worked in various cultural institutions (Czech Radio Ostrava, Janáček's Philharmony Orchestra of Ostrava, Panton – Music Publishing House Prague) and at the same time he was completing his postgraduate studies at the Philosophical Faculty (Department of Science of Art, CSc. – 1987). Since 1989 he has been employed in the Department of Music Education of the Pedagogical Faculty Palacký University Olomouc (since 2001 as a Professor). His musicological research is concentrated especially on history of music and music theory with focus on latter Czech Musical Culture (20th century). He is an author four monographies and about 150 articles, studies and reviews in magazines and journals.

Miloš Štědron (1942) ist Professor der Musikwissenschaft an der Philosophischen Fakultät und Komponist. Er orientiert sich auf Janáček Werk und auf die Problematik der Musik des 20. Jahrhunderts. Gemeinsam mit Leoš Faltus realisierte er aus der Skizze Janáčeks Violinkonzert – Einer Seele Wanderung, Sinfonie Donau, und bereitete viele janáčkische Bände der kritischen Edition (Amarus, Ewiges Evangelium, I. und II. Streichquartett usw.) vor. Gleichzeitig interessiert er sich um die Musik um 1600 (erste tschechische Monographie *Claudio Monteverdi-Genius der Oper* – 1985). Von den 90-er Jahren des 20. Jahrhunderts editierte und studierte er *Bruenner Gesangbuechlein CANTILINAE DIVERSAE* (1745). Auf dieses Thema publizierte er eine Reihe von Studien.

Vladimír Tichý (1946) is musical theoretician and composer, studied composition and music theory at the Musical Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague. He has published books *Introduction to Musical Kinetics* (1994, 2002), *Harmonic Thinking and Hearing* (1996), and a number of articles on theory of music. His most famous compositions are 5 symphonies, 2 string quartets, Violoncello Concert. He works as a professor at the Department of Music Theory of Musical Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague; in 1995–97 he has worked at the Department of Musicology at the Palacký University in Olomouc.

Jozef Vereš (1946) gained high school education at the conservatory in Žilina. University degree awarded at the Academy of Arts in Bratislava, postgraduate studies accomplished at the Karl University in Prague. He habilitated as a senior lecturer at the Masaryk University in Brno. After the university training he worked at the University of the Constantine the Philosopher in Nitra as a university lecturer. For ten years he worked as the head of the Music Department at the Pedagogical Faculty. Currently, he is employed at the Faculty of Arts UKF, where he leads the Department of Integrative Music Studies. His publication studies consider especially fields of Music pedagogy, Theory of music

interpretation and currently he deals with the relationship of Music and Media. He was a member of Slovak Music Committee panel.

Jan Vičar (1949) studied musicology in Olomouc and composition in Brno and Praha. He worked as editor-in-chief of the music journal *Hudební rozhledy* (Music Review). As a visiting scholar, he worked at Humboldt University in Berlin, at universities in Rome and Bologna, Cambridge University, Indiana University in Bloomington, University of Pennsylvania in Philadelphia, and at the University of Chile in Santiago. As a Fulbright/CIES scholar-in-residence, he lectured in 1998–1999 at eight universities of the U. S. A. including St. Cloud State University, Minnesota, University of Iowa, Iowa City, Florida State University, Tallahassee, Wake Forest University, Winston-Salem, American University, Washington, DC, and University of New Mexico, Albuquerque. In the Czech Republic, he has published five books: *Accordion* (1981), *Václav Trojan* (Praha 1989), *Music Criticism and Popularization of Music* (1997), *Musical Aesthetics* (co-author R. Dykast, 1998), *Imprints: Essays on Czech Music and Aesthetics* (2005) and a number of articles on 20th century Czech music. His most famous compositions are the vocal cycle *Japanese Year*, the cantata *The Cry* and choruses and songs for children. He works as a professor at the Faculty of Music of the Academy of Performing Arts in Prague and as the head at the Department of Musicology of the Palacký University in Olomouc. He teaches music theory and music aesthetics.

Jiří Vysloužil (1924) ist der Emeritusprofessor der Masaryk-Universität in Brno, absolvierte Studien von Musikwissenschaft, Geschichte, Philosophie (Ästhetik) und Völkerkunde an dortiger philosophischen Fakultät. Er promovierte aus der Musikwissenschaft beim Professor J. Racek (1949). Er wirkte an der Musikfakultät der Janáček's Akademie für Musik und darstellende Kunst (JAMU), nach der Habilitation im Jahre 1963 verwaltete er als Leiter Institut für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät von der Masaryk-Universität (bis ins das Emeritus im Jahre 1990). In zahlreichen tschechischen und in Fremdsprachen veröffentlichten Arbeiten (auch Schriften) beschäftigte er sich mit Janáček, Alois Hába, Karel Husa, mit Geschichte der europäischen Musik der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, mit der Geschichte der tschechischen Musik des 19. Jahrhunderts, mit Wagner, Lexikographie, Philosophie (Phänomenologie) der Musik, mit dem Volkslied usw. Er nahm an der Reihe von ausländischen Kongressen teil. Jiří Vysloužil hielt an ausländischen Universitäten (zweimal in den USA) Vorlesungen, von Grund aus leitete er die kritische Edition des Janáček's Musikwerks und bekannte Brünner musikwissenschaftliche Kolloquien (in Jahren 1968–1990). Er führte Doktoranden und Aspiranten. Unter seine Schüler gehören auch Studenten vom Ausland.

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FAKULTAS PHILOSOPHICA
MUSICOLOGICA OLOMUCENSIA IX
In Honorem Ivan Poledňák

Editorka PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.
Výkonný redaktor Daniel
Odpovědná redaktorka Mgr. Jana Kreiselová
Technická redaktorka RNDr. Miroslava Kouřilová

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci,
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
e-mail: vup@upol.cz

Olomouc 2007

1. vydání

ISBN 978-80-244-1716-5
ISSN 1212-1193