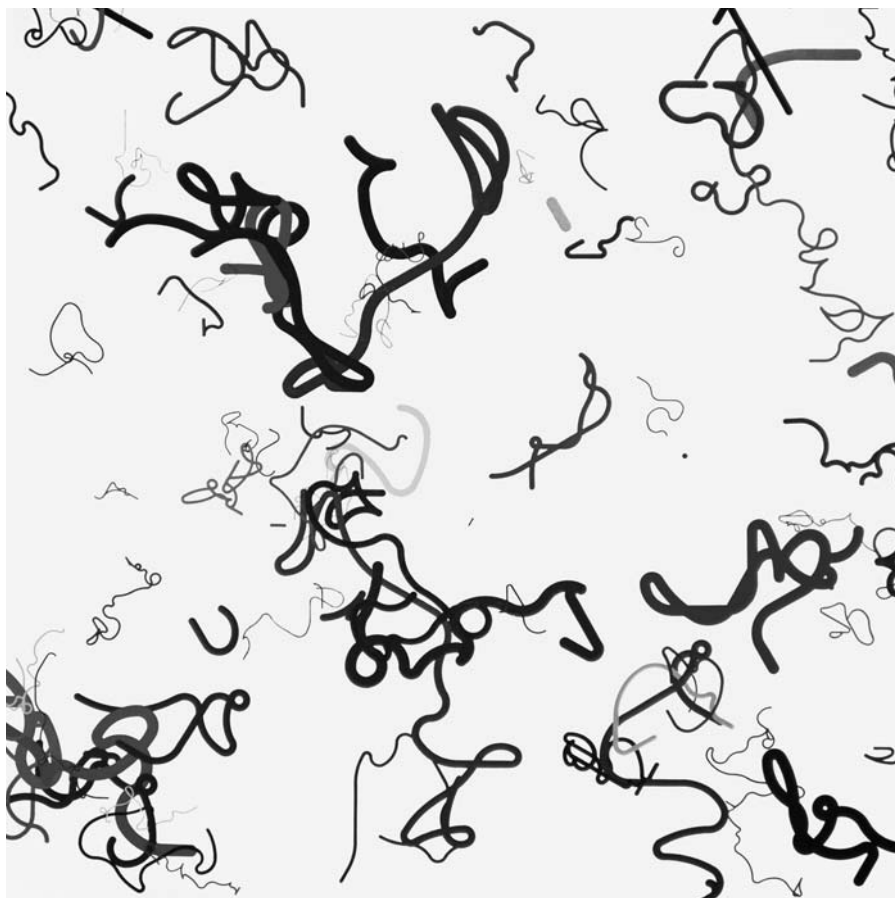


opus musicum



HUDEBNÍ REVUE



OPUS MUSICUM
hudební revue
ročník 47/2015, č. 6
ISSN 0862-8505

redakce: Kateřina Hnáťová, Tereza Žůrková, odpovědný redaktor tohoto čísla: Tereza Žůrková
typografie, sazba: Barbara Slezáková, kresby na obálce: Zdeněk Sýkora, jazykové korektury: Michal Fránek

marketing: Jana Janullíková, tel.: 606 717 732, e-mail: marketing@opusmusicum.cz
administrace: Patricie Dittrichová, tel.: 725 593 460, e-mail: opusmusicum@opusmusicum.cz
kontakt: Krkoškova 45a, 613 00, Brno, tel.: 725 593 460, e-mail: redakce@opusmusicum.cz

www.opusmusicum.cz

obálka:

Zdeňek Sýkora: **Linie č. 137**, 1997, akryl / plátno, 200 x 200 cm; MUMOK – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vídeň
Zdeňek Sýkora: **Linie č. 187**, 2001, akryl / plátno, 200 x 200 cm; Neues Museum, Norimberk
Foto Hana Hamplová © Archiv Lenky a Zdeňka Sýkorových, Louny

Povoleno MK ČR pod č. 5652, cena jednoho čísla 70 Kč, roční předplatné: 300 Kč.
Objednávky ročního předplatného i jednotlivých čísel přijímá administrace redakce.
Číslo účtu pro předplatné: **6990730287/0100**

Vydává: Opus musicum, obecně prospěšná společnost, za finanční podpory Ministerstva kultury ČR,
Nadace Leoše Janáčka, Nadace Český hudební fond, Statutárního města Brna a příspěvků soukromých osob.
Vychází šestkrát do roka.
Opus musicum je recenzovaným časopisem.



Opus musicum, o.p.s. řídí správní rada ve složení: Monika Holá, Nora Hodečková, Lubomír Spurný,
redakční rada pracuje ve složení: Jan Blahůšek, Pavel Drábek, Michaela Freemanová, Květoslava Horáčková,
Kamila Klugarová, Vladimír Maňas, Viktor Pantůček, Pavel Sýkora, Jiří Zahradka, Jan Žemla.

Nevyžádané rukopisy se nevracejí. Redakce neodpovídá za programové změny, které jí pořadatelské agentury neoznámí.
Za obsahovou správnost textu ručí autor. Názory autorů nemusejí vždy vyjadřovat stanovisko redakce. Osobní návštěvy redakce
pouze po předchozí telefonické domluvě.

OBSAH

Studie	Houslařské řemeslo v 19. století ve světle písemné pozůstalosti rodiny Metelků • Tereza Žůrková	X
	Leoš Janáček a souborné kritické vydání jeho díla • Jiří Zahradka	XX
	Symfonická tvorba Františka Gregora Emmerta • Vojtěch Dlask	XX
	Manieristico e capriccioso? Několik pohledů do Capricí Františka Bendy • Veronika Hejnová	XX
Události	Bohumír Štědroň, Jan Racek, Zdeněk Blažek - letošní jubilanti a jejich odkaz • Miloš Štědroň	XX
	Provedení Steffaniho opery Le Rivali concordi ve Stuttgartu • Petr Slouka	XX
	Napříč hudebními styly.	
	Takový byl Podzimní festival duchovní hudby v Olomouci • Pavlína Kráčmarová	XX
	Festival Zelenka • Lukáš Vytlačil	XX
	Vzácná skica Franze Antona Palka ztracená a znovuobjevená • Petr Tomášek	XXX
Rozhovor	Jinakosti aneb pustit se do hraní a najít v něm radost. Rozhovor s Petrem Grahamem • Martin Flašar	XXX
Recenze	Vítězslava Kaprálová: Dopisy domů.	
	Korespondence rodičům z let 1935-1940 • Jaroslav Mihule	XXX
	Vojtěch Kyas: Franz Schubert. Mýty a nové pohledy • Jiří Sehnal	XXX
	Klaus Hofmann (ed.): Georg Philipp Telemann.	
	Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen • Lukáš Vytlačil	XXX
Infoservis		XXX

Houslařské řemeslo v 19. století

ve světle písemné pozůstalosti rodiny Metelků

TEREZA ŽŮRKOVÁ

Houslařství má v historii českých zemí dlouholetou tradici. Je pochopitelné, že stejně jako jiná nástrojařská řemesla se i houslařství soustřeďovalo do určitých oblastí, a to zejména s ohledem na dostatečný přísun výrobního materiálu a na dostatečný odbyt vyrobených hudebních nástrojů. Vedle slavné pražské houslařské školy zaujímá v historii českého houslařství specifické místo i tzv. krkonošská houslařská škola, jejímž zakladatelem byl Věnceslav Metelka (1807–1867) a jeho pokračovatelé. Jakkoli je dnes Věnceslav Metelka znám jako písmák a jeho literární pozůstalost je od dob Raisových *Zapadlých vlastenců* předmětem zájmu širokého okruhu laického i odborného čtenářstva, byly dosud jeho poznámky k houslařskému řemeslu využity jen okrajově. Jejich rozsah je však natolik významný, že stojí za to je citovat a uvést do širších kulturně-historických souvislostí.

Nástrojařství prošlo ve své historii obdobným vývojem jako jiná řemesla, přesto vykazovalo a udrželo si určitá specifika. Organizace nástrojařského řemesla vycházela z tradiční hierarchie mistr – tovaryš – učeň, která měla svůj základ v cechovních organizacích, ale udržela se i po jejich zrušení v rámci specializovaných profesních korporací. Nástrojařství se stejně jako ostatní řemesla obvykle předávalo v rodinách z generace na generaci. Častá je existence dílny ve složení otec&syn, ale výjimkou nejsou ani několikagenerační nástrojařské rody. První zkušenosti získávali synové právě v dílnách svých otců, u kterých se často také vyučili. Po vyučení buď pracovali určitou dobu v rodinné dílně, nebo se vydali na vandr. Výjimkou nebylo nejen absolvování vandru a práce u několika mistrů, ale i získávání zkušeností v zahraničí, nejčastěji ve Vídni, ale také jinde. Vandrovní knížky českých nástrojařů se však dochovaly jen ve velmi malém množství exemplářů a jejich výpovědní hodnota je navíc omezena na popis itineráře a výčet působišť svého držitele. O tovaryšských letech výrobců a dobové praxi nástrojařského řemesla vůbec je tedy možno dozvědět se více ze sekundárních písemných zdrojů. Zcela ojedinělý pramen v tomto smyslu představuje písemná pozůstalost Věnceslava Metelky a jeho rodiny.¹

Houslařský rod Metelků

Osobnosti Věnceslava Metelky a počátkům krkonošské houslařské školy se soustavně věnoval již Jaromír Jech,² takže jen stručně. Zakladatelem houslařské tradice rodu byl Václav Metelka (1807–1867), který z vlasteneckých důvodů přijal jméno Věnceslav. Jeho cesta k nástrojařskému řemeslu nebyla přímá, což bylo ovšem v jeho době dost obvyklé, a tak lze Věnceslava do jisté míry považovat za samouka. Vyu-

- 1 Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Věnceslav Metelka, 10 kartonů (dále jen LA PNP-Metelka).
- 2 Jech, Jaromír: U krkonošských písmáků. Český lid 1956, roč. 43, č. 5, s. 221–223; týž: Krkonošský písmák Věnceslav Metelka: kapitola z dějin folkloristiky a folkloru. Český lid 1956, roč. 43, č. 1, s. 4–13; Horák, Josef – Jech, Jaromír: Koleda Věnceslava Metelky v krkonošské lidové tradici. Český lid 1958, roč. 45, č. 1, s. 7–17; Jech, Jaromír: Krkonošská houslařská škola. Komentář k expozici Památníku Zapadlých vlastenců v Pasekách nad Jizerou. Zvláštní otisk z časopisu Krkonoše 1979, č. 8; týž: Kde na jabloních harmoniky rostou: Dokumenty ze života písmácké a houslařské rodiny. 1. vyd. Kruh, Hradec Králové 1983.

- čil se truhlářem. V roce 1830 však získal možnost pracovat čtvrt roku v Náchodě v dílně klavírníka Franze Hendricha,³ kde se zdokonalil ve stavbě hudebních nástrojů ze dřeva. Ačkoli pracoval řadu let jako učitelský pomocník v Pasekách nad Jizerou, přivydělával si jako aktivní hudebník a také jako houslař. Tomuto řemeslu se začal plně věnovat poté, co mu nebylo přiznáno kantorské místo a on svoji dosavadní službu opustil. Řemeslu vyučil tři ze svých čtyř dětí, Václava (1838–1856), Josefa (1841–1880) a Johannu (1843–1868). Velmi nadějným žákem byl Metelkův nejstarší syn Václav. Základy houslařského řemesla získal pochopitelně v otcovské dílně a v 16 letech se vypravil na vandr. Z dochované vandrovnické knížky⁴ lze vyčíst itinerář jeho cesty, který zahrnuje Prahu a Liberec, při druhé cestě pak Českou Lípu, Teplice, Žatec, Kraslice a Plzeň. Při třetí cestě zamířil Václav na jih a přes Pardubice, Hlinsko a Jihlavu došel do Znojma do dílny Jakoba Krampery.⁵ Z jeho tovaryšských zkušeností zaznamenaných v korespondenci otci a také z pozdějších deníkových záznamů Věnceslava Metelky vysvítá, že Václav byl v houslařském řemeslu velmi nadaný a otec v něj vkládal velké naděje. Bohužel Václav, stejně jako nejmladší dcera Johanna, mimochodem nejstarší česká známá houslařka, zemřeli v raném věku na tuberkulózu,⁶ takže v rodinném řemeslu pokračoval nakonec jen syn Josef. Jak již bylo řečeno, vyučil se u otce (1854–1858). Poté odešel na vandr po bratrových stopách do východních a severozápadních Čech,⁷ dále pokračoval na jih a přes Rakousko přišel v roce 1860 do Pešti jako pomocník k českému rodákovi Thomasi Zachovi.⁸ Krátce pracoval též u Johanna Baptisty Schweitzera.⁹ Samostatnou živnost založil v Pasekách nad Jizerou v roce 1865 a vyučil několik houslařů, mimo jiné Františka Vlka (1865–1887), Václava Schovánka (1859–1879), Františka Vitáčka (1854–c1890) či Benjamina Patočku (1864–1931), kteří společně se svými žáky a následovníky (zejména rod Pilařů a Špidlenů) vytvořili tradici krkonošské houslařské školy.
- „Tady mám k ledasčemu příležitost, co se pro mě hodí a co bych rád uměl“¹⁰**
- Základní systém osvojení si řemesla spočíval v postupném získávání vzdělání i zkušeností v oboru. Nejnižší na této úrovni stál učedník. Zajímavé je, že nebyl omezen věk, ve kterém mohl mladý adept vstoupit do učení. Pokud prošel výuční dobou (obvykle 3–6 let) a úspěšně složil závěrečnou zkoušku, dostal výuční list. Po vyučení následovalo obvykle několik let práce v dílně mistra, během kterých tovaryš získával potřebné zkušenosti. Ty nemusel získávat jen u jednoho mistra, nýbrž mohl odejít na vandr a pracovat během několika let u různých mistrů. K umožnění volného cestování za tímto účelem sloužila to-

3 Franz Hendrich, klavírník působící v Náchodě v první polovině 19. století.

4 LA PNP-Metelka, inv. č. 46, př. č. 16/83.

5 Jakob Krampera (1803–1860), houslař působící ve Znojme.

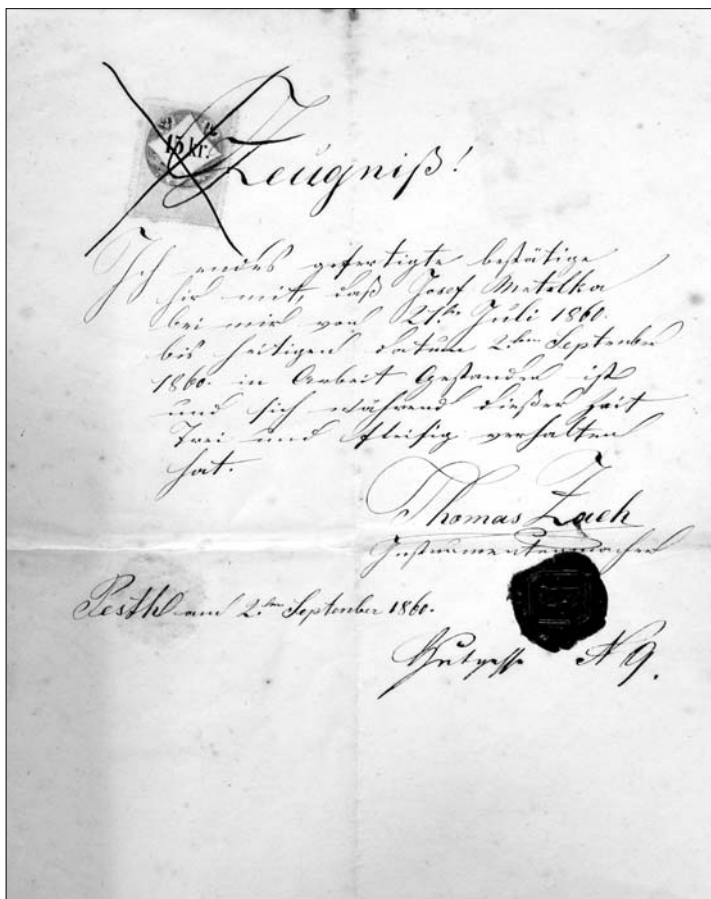
6 V raném věku zemřela i druhá Metelkova dcera, Pavlína, která se jako jediná z jeho dětí houslařství nevěnovala.

7 Liberec, Teplice, Žatec, Karlovy Vary, Plzeň, Praha, Kutná Hora, Pardubice. Pilař-Šrámek, s. 34. Jech, Kde na jabloních..., op. cit., s. 106.

8 Thomas Zach (1812–1892), houslař působící v Pešti, žák pražských houslařů Johanna Baptisty Dvořáka a Antona Šitta.

9 Johann Baptist Schweitzer (1790–1865), původem vídeňský houslař, který od roku 1825 působil v Pešti.

10 Metelka, Václav (syn) – Věnceslavu Metelkovi (13. ledna 1856), LA PNP-Metelka, inv. č. 17, př. č. 16/83.



Obr. 1 Osvědčení o praxi Josefa Metelky z roku 1860 od houslaře Thomase Zacha v Pešti. LA PNP, fond Václav Metelka, inv. č. 58, př. č. 16/83.

varyšům od roku 1827 tzv. vandrovní knížka: „Wssichni úřadowé tu-zemsstj i cizozemsstj se žádagi, aby ukazatele této wandrownj knihžky bez překážky cestowati nechali a gemu co možná na ruku byli“, a to nejen na cestách po zemích habsburské monarchie, ale také do zahraničí (ovšem za předpokladu potvrzení příslušnými orgány). Do knížky byl vepsán cíl cesty a vandrovníci byli přísně kontrolováni. Josef Metelka došel například při své první cestě namísto povolené České Lípy do Teplic, odkud byl úřadem poslán zpět domů se záznamem: „Pro odbočení ze směru cesty, který mu byl předem vytčen, posílá se přímou cestou domů.“¹¹ Při nástupu do služby odevzdal tovaryš vandrovní knížku svému mistrovi a ten mu ji vrátil až při odchodu ze služby s doplněným záznamem, jak dlouho u něho tovaryš pracoval a jak si za tu dobu po-

11 Jech, Kde na jabloních..., op. cit., s. 106.

- 12 Níže uvedené citace z korespondence a literární pozůstalosti rodu Metelků jsou přepsány dle původních pramenů, pouze v místech, kde by originální forma mohla vést ke špatné srozumitelnosti, jsou příslušné tvary upraveny (např. spasek = z Pasek, noveich krejcarů = novejch krejcarů, přide naveshicy = přijde na vesnici atd.).
- 13 Roprachtice u Semil.
- 14 Josef Farský (1828–p1897), výrobce nátrubkových dechových nástrojů v Pardubicích. V živnosti pokračoval jeho syn Josef F. Farský (1852–p1913).
- 15 Severin Čejka (?–1901), syn houslaře Josefa Čejky (1779–1859), u kterého se vyučil a po němž převzal v Chrudimi živnost.
- 16 Šoproň.
- 17 Johann Čejka, syn houslaře Josefa Čejky (1779–1859), který se usadil v Šoproňi. Přesná životní data nejsou známá.
- 18 Dominik Franz Prokop (1803–1862), houslař působící v Hlinsku. Živnost po něm převzal jeho syn Ladislav F. Prokop (1843–1919).
- 19 Metelka, Václav (syn) – Věnceslavu Metelkovi (5. listopadu 1855, Znojmo). LA PNP-Metelka, inv. č. 18, př. č. 16/83.
- 20 Severin Čejka (?–1901), syn houslaře Josefa Čejky (1779–1859), u kterého se vyučil a po němž převzal v Chrudimi živnost.
- 21 Ladislav František Prokop (1843–1919), houslař působící v Hlinsku a po roce 1875 v Chrudimi.

čilal. Pokud tovaryš nevstoupil do služby déle než šest týdnů, pozbyla vandrovní knížka svoji platnost. Ovšem najít požadovanou práci v oboru nebylo tak snadné, jak by se mohlo zdát. Dokladem jsou dopisy obou Metelkových synů, kteří popisují zdoluhavé a neúspěšné hledání místa v houslařské dílně ve svých dopisech rodičům:¹²

[...] *Na nocleh jsem přišel před Pardubice (abych nezapomněl, v Hradci jsem si koupil od Moravy mapu za 10 kr., formát je tak velkej, jako co mám od Čech.). [...] Ve tři hodiny jsem vstal a [v] 5 hodin jsem byl v Pardubicích. Tam jsem přišel k instrumentáři, ale nebyl houslař, je z Ropratic¹³ rodič, jmenuje se Farský.¹⁴ Od něho jsem dostal pět krejcarů stříbra. Šel jsem do Chrudima, tam je taky instr.¹⁵ Práce má dost, ale sám prý na to stačí. Dal mně jenom radu, abych šel do Ödenburgu¹⁶ za Vídeň 16 mil k jeho bratru Čejkovi,¹⁷ nebo[ť] že on chodí po městách štemovat fortepiana a že potřebuje tovaryše, kerej by za něj tu práci zastával. Kdybych byl v práci dobře zběhlej, tak bych tam šel. V Hlinsku nic nebylo, nebo[ť] je u toho Prokopa¹⁸ tolik nouze, jako v kerýmkoliv domě v Pasekách.¹⁹*

„Drahý Otče!!

Šťastně jsem přišel až do Znojma, z Horek jsem jel po železnici do Pardubic. Ve středu ráno jsem přišel do Chrudimi, tam je houslař ňákej Čejka.²⁰ Dělá sám. Měl jsem přijít o čtrnáct dní dřív, prý dāl basy, že bych mu byl pomohl. Teď už nemá tolik práce. Dal mi dva šestáky a já šel k Hlinsku k Prokopovi.²¹ Ten není doma, je už devět neděl ve světě, štemuje fortepiana. Byly jen děti doma, ona byla taky někde. Nevydržel jsem tam dlouho, šel jsem k Jihlavě. V Jihlavě ten instrumentář umřel.²² Je tam jen plechovej,²³ ten mě to povídal o něm.

Šel jsem do Znojma [...] Šel jsem ke Kramperovi.²⁴ Má čtyři praktikanty, on nemá tovaryše. [...] že jestli chci u něj ostat, že můžu praktikóvat, že on mne jako tovaryše nemůže vzít. [...] Tak chci-li tam čas vybejt, že mě naučí dělat, jak on dělá. [...] Vzal jsem pinkel a šel k druhýmu. Je to ňákej Fischer.²⁵ Ten dělá sám, nemá mnoho práce. Dal mne šest novejch krejcarů a já šel k třetímu. Jmenuje se Ferdinand Lohrisch.²⁶ Ten má tři tovaryše a jednoho učedníka, ale není doma, štemuje fortepiana, již osm dní je pryč. [...] Myslí jsem jít do Pešti, ale neví, jestli by mně peníze stačili. [...] Odsud půjdu do Vídně, z Vídně do Eánburku²⁷ a Pressburg do Brna [...].²⁸

„Drahý Otče a Matko!!

Tak jsem, kde jsem chtěl pobejt, a to je v Pešti. [...] šel jsem do města a chodil jsem do večera, ani jednu firmu instrumentářskou jsem neviděl.

*V pondělí ráno sem šel zase a ptal jsem se pořád a žádnéj nic nevěděl, kde se dělají housle. [...] Když jsem přišel na Vídeň, to je jedno předměstí, tam sem přišel na jednoho instrumentáře. Zastavil jsem se u něj, dělá se synem. Měl dva tovaryše a teď je pustil. Ten mi dal pár adres, já ale jsem se už nevrátil. Šel jsem k Ednburku. Tam je jeden Čejka,²⁹ bratr toho chrudimskýho. Dělá taky sám. [...] šel jsem a on mně řekl, abych ostal, a já přislíbil, že zůstanu. [v Pešti u T. Zacha, pozn. aut.] Nevím, co tomu řeknete, můžete-li to doma nák zastat nákej čas. Rád bych byl tomu, abych v jiným vršťatě³⁰ taky podal. Jestli musím domů, taky půjdu rád. [...]*³¹

Tovaryši pracovali u mistra za mzdu, jejíž součástí bylo i ubytování a strava. Kromě svého řemesla se mohli tovaryši naučit v dílně i další dovednosti užitečné pro opatření živobytí. Samozřejmostí bylo nejen to, že vedle nových nástrojů opravovali houslaři také starší smyčcové chordofony, ale zabývali se běžně též opravami jiných hudebních nástrojů. V korespondenci rodiny Metelků jsou časté zmínky o tom, že houslaři putovali po okolí a „štemovali *fortepiana*“, Věnceslav Metelka se ve své korespondenci zmiňuje také o opravě a stavbě nových harf („Juž mnohokrát, z Lomnice, z Tatobit a jiných míst, mě říkali o pořádnou harfu“).³² Během svých tovaryšských let se tak oba Metelkovi synové naučili řadu dovedností:

*[...] O mnoho se mně tady lepší líbí nežl[i] v J[i]hlavi. Nebo[t] tady se dělají *fortepiana*, housle, kytáry a spravujou se tady starý plechový instrumenty. Starejch houslí je tam hrůza na správu. [...]*³³

*[...] V neděli spravuji harmoniky pro Pána, co lidi za tejdén přinesou, neb Pán to nerad spravuje [...]. Teď dělám po fairum a v neděli odpoleadne pro Pána na Flautu futrál, a do ptačího flašinetku³⁴ písťalky, neb Pán spravuje taky ptačí flašinetky. Dnes přišel k nám s harmonikou, tak pán povídal, abych mu jí spravil. Tak jsem vyštemoval jedno pero a víc nic. Musel od ní dát 3 krejcarey stříbra pánovi, a pán mně je hned zase dal. Pán povídal, že jestli budu pro něj takový maličkosti dělat, že mně ledakdy dá dyškrcí. – Taky jsem již dal na trumpetku, co mají myslivci pero, a ten munštyček;³⁵ ten munštyček jsem natvrdo letoval se stříbrem. Tady mám k ledasčemu příležitost, co se pro mě hodí a co bych rád uměl. [...]*³⁶

*[...] Já tady všecko dělám, spravuju harmoniky, starý flašinetky spravuju, ke klarinetům a k flautám klapky a všecku takovou práci, která se pro člověka za živobytí hodí. [...]*³⁷

- 22 Snad Josef Křepelka či Johann Bernesch či Bernhard Berkemayer?
- 23 Nástrojaře se nepodařilo identifikovat.
- 24 Jakob Krampera (1803–1860), houslař působící ve Znojmě. V letech 1855–1856 u něj pracoval starší Metelkův syn, Václav.
- 25 Patrně Andreas Fischer – málo známý houslař působící ve Znojmě asi v letech 1855–1861.
- 26 Nástrojaře se nepodařilo identifikovat.
- 27 Šoproň, něm. Ödenburg.
- 28 Metelka, Josef (syn) – Věnceslavu Metelkovi (7. července 1860, Znojmo), LA PNP-Metelka, inv. č. 13, př. č. 16/83.
- 29 Johann Čejka (životní data neznámá), syn chrudimského houslaře Josefa Čejky a bratr Severina Čejky.
- 30 Dílna, něm. Werkstatt.
- 31 Metelka, Josef (syn) – Věnceslavu Metelkovi (15. července 1860, Pešť). LA PNP-Metelka, inv. č. 14, př. č. 16/83.
- 32 Metelka, Věnceslav – Václavu Metelkovi (synovi) (8. ruzna 1856), LA PNP-Metelka, inv. č. 5, př. č. 108/85.
- 33 Metelka, Václav (syn) – Věnceslavu Metelkovi (5. listopadu 1855, Znojmo), LA PNP-Metelka, inv. č. 18, př. č. 16/83.
- 34 Kolovrátek, který napodobuje zpěv ptáků.
- 35 Nátрубek, z něm. Mundstück.

- 36 Metelka, Václav (syn) – Věnceslavu Metelkovi (13. ledna 1856), LA PNP-Metelka, inv. č. 17, př. č. 16/83.
- 37 Metelka, Václav (syn) – Věnceslavu Metelkovi (nedatováno, [duben 1956], Znojmo), LA PNP-Metelka, inv. č. 20, př. č. 16/83.
- 38 Metelka, Věnceslav – Václavu Metelkovi (synovi) (8. října 1856), LA PNP-Metelka, inv. č. 5, př. č. 108/85.
- 39 Tamtéž.
- 40 Šlechtická sídla, města s pravidelným hudebním provozem (hudební spolky, divadla, vojenské hudební soubory).
- 41 Archiv hl. města Prahy, fond 312: Společenstvo hotovitelů hudebních nástrojů 1851–1949, inv. č. 1, Protokol schůzí, s. 1. Srov. Berdychová, Tereza: Výstavní činnost Společenstva hotovitelů hudebních nástrojů v Praze. *Musicalia* 2014, roč. 6, č. 1–2, s. 53–60.

Zejména „štemování fortepian“ byl pro nástrojaře jistý přivýdělek a Metelka tak své syny nabádal k tomu, aby si všechny tyto potřebné a užitečné dovednosti osvojili: „*Jsem tomu rád, že opravuješ forte. To je nevyhnutelně dobrá a potřebná věc, jako u nás, když člověk vyjde a něco v mechanice vážne, aby tomu rozuměl. Dej pozor na okožení, belederu, to je znamenitost, aby člověk věděl, jak kůže a jak mnoho*“.³⁸ Sám se také ve svých dopisech často zmiňuje, kde byl opravovat fortepiana a kolik peněz si jejich opravou vydělal:

„*Minulý týden jsem šel na Nový Svět štemovat forte. Pan Šafář mně dal od štemování – byl jsem u něho do tří hodin – 4 stříbrný dvacetníky. [...] Pak asi na tři hodiny jsem šel k panu Setzerovi a ten mi dal 1 zlatý konvenční mince. Druhý den jsem šel k panu Rigerovi do Roketnice, on nebyl doma [...] když jsem odcházel – div, ó div se! Dala mně 2 zlaté 30 krejcarů konvenční mince, a je-li to málo, že mně přidá.*“³⁹

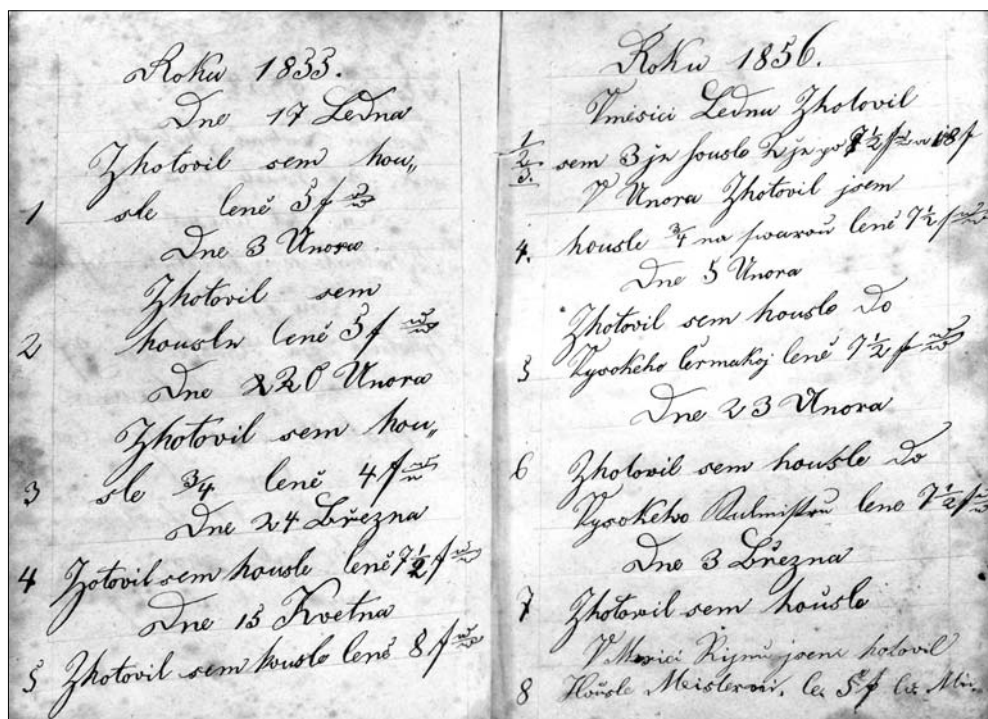
Z citované korespondence vyplývá, že mimo hlavní kulturní centra, kterými byla například zemská města či jinak kulturně významné oblasti,⁴⁰ nebylo nástrojařské řemeslo v první polovině 19. století v kulturně okrajových oblastech běžně organizováno do cechů, nýbrž fungovalo samostatně. Tovaryšská místa navíc nezastávali jen vyučení nástrojaři, ale také řemeslníci příbuzných oborů (například truhláři). Organizace nástrojařského řemesla byla tedy v první polovině 19. století poměrně uvolněná. Ke zpřísnění pravidel vyučení a získání oprávnění nástrojařské živnosti došlo až v osmdesátých letech 19. století v souvislosti se založením Společenstva hotovitelů hudebních nástrojů, jehož cílem byla mimo jiné regulace řemeslníků bez odpovídajícího odborného vzdělání. „*Však poslední dobou vmisili se lidé do odboru toho nemajíce žádného prvotního vzdělání odborného tuto dobrou pověst naši poškozují, čímž celek by ponejvíce utrpěl. Aby se uvarovalo tomuto zlu, přistoupili jsme k zorganizování společenstva hotovitelů hud. nástrojů dle nařízení slavného živnostenského úřadu z roku 1886, jehož úkolem být má chrániti oprávněné hotovitele hud. nástrojů před nesolidní konkurencí a fušerství vůbec a přivést odbor tento na stupeň nejvyšší.*“⁴¹ V Praze, Brně a větších městech byla nová pravidla, zdá se, poměrně přísně dodržována. Do jaké míry však zasáhly tyto změny periferní oblasti, lze jen těžko usuzovat. Korespondence rodu Metelků, kde by byly tyto změny jistě reflektovány, bohužel končí právě v osmdesátých letech.

„Pustil jsem se do správy fortepiana, vždyť mně to může taky někdy bejt dobrý“⁴²

Věnceslav Metelka si postupně získal uznání a dostával zakázky na opravu nástrojů nebo na nové nástroje z blízkého i vzdálenějšího okolí. Dokládají to nejen děkonné dopisy, ale zmínky se objevují též v jeho korespondenci se syny a v deníkových záznamech. S řemeslem mu vypomáhali oba jeho synové i dcera Johanka. Například Josef zhotovil své první housle již jako třináctiletý (v témže roce postavil celkem pět nástrojů) a o dva roky později již postavil pro potřeby blízkého okolí osm nástrojů.⁴³

42 Metelka, Václav (syn) – Věnceslavu Metelkovi (30. května 1856), LA PNP-Metelka, inv. č. 21, př. č. 16/83.

43 Záznamy o houslích zhotovených Josefem Metelkou, sešit, LA PNP-Metelka, inv. č. 69, př. č. 16/83.



[...] Johance se sbírá malý prst u levé ruky, škrábla se rašplí a ňák se to zapálilo. Nevím, bude-li moci dělat. Ten týden má dělat $\frac{3}{4}$ housle na Vítkovice a já Gitaru malou – staré housle jsme opravili a budem dělat do foroty. Co jsi odešel, neprodali jsme žádné housle, až dnes dvoje do Lastiboře za 4 a 5 f i se smytčem. [...] ⁴⁴

Obr. 2 Záznamy o houslích zhotovených Josefem Metelkou, sešit, LA PNP-Metelka, inv. č. 69, př. č. 16/83, s. 2-3.

44 Metelka, Věnceslav – Josefů Metelkovi (synovi) (5. srpna 1860, [Paseky n. J.]). LA PNP-Metelka, inv. č. 60, př. č. 16/83.

45 Záznamy o opravách houslí prováděných Věnceslavem Metelkou v letech 1857–1867 a Josefem Metelkou v letech 1867–1871. LA PNP-Metelka, inv. č. 5, př. č. 107/74.

V písemné pozůstalosti Metelkovy rodiny jsou cenné záznamy nejen k nově postaveným nástrojům, ale také k provedeným opravám.⁴⁵ Věnceslav Metelka i jeho syn Josef si totiž vedli poměrně detailní soupisy nástrojů, které opravili. V záznamech je uveden nejen majitel nástroje, ale též výrobce (resp. přesné znění signatury) a případně též další poznámky. Z uvedených materiálů vyplývá, že Metelkům se do rukou dostávaly i velmi cenné nástroje zejména z okruhu tzv. pražské houslařské školy (Thomas Edlinger, Johann Udalricus Eberle, Caspar Strnad, Johann Michael Willer, Johann Hellmer, Carolus Hellmer, Thomas Andreas Hulinský, Joseph Anton Laske a další), ale i ze zahraničí (Martin Stoss, Johann Joseph Stadlmann, Johann Georg Thir). Časté záznamy o nástrojích značky Amati, Stradivari, Guarneri či Stainer jsou vysvětlitelné dobově oblíbenými falzifikáty těchto nástrojů. Doplňující přípisky v jednotlivých záznamech se obvykle týkají kvality nebo pravosti nástrojů („*housle jsou nové, biletka nepravá*“, „*nezdají se pravé*“, „*housle Jakobus Stainer 1690 – bez toho že to je lež*“, „*maisterní dílo*“, „*nepochybně němec ze Sas*“, „*znamenitý nástroj, mistrovský*“, „*byly to fabriční housle*“ atd.). V některých případech si Metelka zakresloval do seznamu i grafickou podobu signatury včetně případných značek. Stejně detailně pokračoval v seznamu opravených nástrojů i syn Josef. Jak přesně získávali Metelkové zakázky na opravy, není jasné. Značnou část oprav představovaly nástroje hudebníků z blízkého okolí, kteří Metelku patrně znali (například poznámky: „*semilský kantor*“, „*Josef Špaček podučitel v Hněvčevsi*“, „*Vedral Jos. koncertist ze Semil*“, „*Václava Randáka učitele na Hrubé Skále*“ atd.), nebo hudebníci, kteří procházeli krajem („*z Prossnitz cestující hudebník*“). To potvrzují i zmínky v korespondenci („*Dostal jsem vzkazy z Libáně, ze Sobotky, od Boleslavě. Mám všude přijít pro práci.*“).⁴⁶ V seznamu opravených nástrojů a také v korespondenci se ovšem často vyskytuje muž jménem Kubát, který Metelkovi nástroje přinášel k opravám i ze vzdálenějších krajů. Ve svých deníkových zápiscích z roku 1859 si Věnceslav k této své činnosti ironicky poznamenal:

46 Metelka, Věnceslav – Václavu Metelkovi (synovi) (8. rúžna 1856), LA PNP-Metelka, inv. č. 5, př. č. 108/85.

„[...] *Prosím Boha by mi dal na tom světě zdraví a štěstí, totiž bych měl důstatek práce a tudy skromného výdělku dosáhl. A jakým způsobem se mi dostane práce? Když někdo je tak nešťasten a padne, housle rozbije na kaši – je v ouzkesti a já tehdy z té nehody mám mít výdělek! A nebo když podnapil se strkají a někde housle rozmačkají, rozbijí a roztlukou – podivný svět!! [...]*“⁴⁷

47 Česko-moravská pokladnice, kalendář na obyčejný rok 1859 s deníkovými záznamy Věnceslava Metelky. LA PNP-Metelka, inv. č. 20, př. č. 107/74.

48 Srov. Jech, Kde na jabloních..., op. cit., s. 77.

Cena nástrojů se zřejmě lišila v závislosti na objedávce,⁴⁸ nicméně řemeslo Metelka cenil a nabádal k tomu také své syny: „*Myslím, abys*

Leta 1802, byly opravene

76.	11 Leden Snapp z Jicin Andreas Thier seit Posonii 1794. (a kousek vlna z leta nove fabrieni J. to no shd krasni)
77.	15 Unora Snapp z Jicin Joannes Michael Willer seit Prage 1785
78.	18 Března Snapp z Jicin Joseph Antonius Laška seit Prage stno 18--
79.	9 Dubna Nigryn mlynar z Valc Antonius Thier seit Vienne stno 1791. (hzi ucinna)
80.	4 Května Saarek z Dyškova Joannes Georgius Leeb seit Posonii 1800
81.	Matěj Hnig z Vajkovie Johann Christian Tricher Cremouse seit
82.	Kubat 15 Lijna Ferdinand Kfittlmaier in Prage. 1813
83.	Mičenský p. Rauter Látko 10. Lijna 1882 Mathias Hornotainer Gneymu uerf in Hoffmann in Miltulwehl in Dm Gory 1785

Obr. 3 Záznamy o opravách houslí prováděných Věnceslavem Metelkou v letech 1857–1867 a Josefem Metelkou v letech 1867–1871. LA PNP-Metelka, inv. č. 5, př. č. 107/74.

ponechal při dyškréci – leč kdyby nechtěl, málo neber, jsi umělec, čas je drahý.⁴⁹ Často musel Metelka také na vyplacení honoráře čekat, jak vyplývá například z dopisu Jana Hammerschmieda, ředitele reálné školy v Mladé Boleslavi, z 12. března 1867:

49 Metelka, Věnceslav – Josefu Metelkovi (synovi) (nedat., [Paseky n. J.]). LA PNP-Metelka, inv. č. 61, př. č. 16/83.

„Mnohovážený pane Metelko!

*Nehněvejte se staroušku, že Vám teprv dnes peníze za housle posílám. Ti milí hošiči jsou mi posud dlužni. Já pak, abych upokojil Vás, (poněvadž jsem z dopisu Vašeho poznal, že si peníze brzy přejete), sehnal jsem potřebnou sumu od jinad, a odevzdávám ji Vám. [...] Jen aby ti hošiči nyní pilně se cvičili; housle jsou všechny dobré, zvláště některé slibují mnoho pro budoucnost. [...]*⁴⁵⁰

50 LA PNP-Metelka, inv. č. 9, př. č. 16/83.

51 Metelka, Věnceslav – Josefu Metelkovi (synovi) (19. června 1860), LA PNP-Metelka, inv. č. 71, př. č. 100/86.

52 LA PNP-Metelka, inv. č. 7, př. č. 107/74.

53 Na první straně uvedeno: „Vytáženo a přeloženo ode mně z časopisu Paynes Universum v Lipsku.“ LA PNP-Metelka, inv. č. 5, př. č. 107/74.

54 Tamtéž.

55 Gillhofer, Josef. Das Büchlein von der Geige. Geschichte und Charakteristik der Violine. Wien, [1857].

56 Časník, národní česko-slovenský obrázkový kalendář [...] na rok 1856, s přípisy Věnceslava Metelky. LA PNP-Metelka, inv. č. 18, př. č. 107/74.

57 Česko-moravská pokladnice, kalendář na obyčejný rok 1859 s deníkovými záznamy Věnceslava Metelky. LA PNP-Metelka, inv. č. 20, př. č. 107/74.

58 Jech, Kde na jabloních..., op. cit., s. 107.

59 Lípa česko-moravská, kalendář se zábavníkem na rok 1862 s deníkovými záznamy Věnceslava Metelky. LA PNP-Metelka, inv. č. 21, př. č. 107/74.

„**Rukávy nahoru a do neděle musí být Quitarka**“⁴⁵¹

Jak již bylo řečeno, byl Věnceslav Metelka do jisté míry houslařský samouk. Z dochovaných písemných pramenů však vyplývá, že se celý život velmi zajímal o své řemeslo, a to nejen o praktické otázky stavby nástroje, ale také o historii houslí obecně. Mezi jeho písemnostmi se nachází například opis článku z časopisu Lumír z roku 1857 – *Housle Mozartovy*,⁵² jeho vlastní překlad⁵³ zprávy *Výstava v New Yorku* z časopisu Payneůs Universum (1863)⁵⁴ nebo český překlad (patrně též Metelkův) Gillhoferovy *Knížky o houslích*.⁵⁵ Také v jeho stručných deníkových záznamech, které jsou součástí tištěných kalendářů, se nachází několik vypisků a poznámek k historii smyčcových chordofonů (např. „*Kníže Jusupov, přidaný při vyslanectví ruském v Mnichově, vydal pod titulem Luthomonographie kritický spis o houslích od nejstarších časů až do našich dnů, Lumír, čís. 14, 7. Dubna 1856, 6^{ty} ročník*“).⁵⁶ Metelka pozorně sledoval dobové vynálezy a vylepšení ve svém oboru. V listopadu 1859 píše například o experimentu s dvojitými strunami u houslí („*Čekám dnes psaní u Oustí nad Orlicí – jakýsi Václav Pokorný připravil dvě dvojitě struny na housle a to prý má zdokonalit housle – až juž zas přišlo dovolání v novinách, já ale předci psal – což by se nemohlo něco vymyslet aby se housle zlepšily? Vždyť každá věc se nechá zdokonalit a rozum lidský nezůstane stát [...]*“)⁵⁷ a koncem května 1862 přivezl z Josefova od kapelníka Hopfa jeden nový vynález – tenorové housle.⁵⁸ Smyčcový nástroj větších rozměrů, s violoncellovými strunami, ovšem s držením da braccio, byl vynálezem kantora v Bříštaněch, Karla Pilnáčka. Ten svůj vynález představil vojenskému kapelníkovi Johannu Hopfovi. Hopf přijal vynález za vlastní a nechal postavit několik exemplářů profesionálními houslaři, Josephem Finkem a Josefem Metelkou. Metelkův otec zaznamenal tuto událost ve svých zápiscích slovy: „*Nové vynalezené tenorové housle jsem přinesl od kapelníka Hopfa z Josefova, které máme dělat. Uvidí se, co z toho vykvete. Mají zastoupiti místo cella, jenže jim schází struna C, tehdy velká oktáva. Štemované čili laděné jsou jako housle e–a–d–g. Jsem žádostiv, jaké Josef zhotoví.*“ A o několik dní později: „*Včera jsme odeslali do Josefova Tenorky, první to kus práce – jest to jako zkouška – uvidíme, dáli se co dělat, čili nic.*“⁵⁹ Josef

Metelka sestavil pro Hopfa několik tenorových houslí, výrazně vyšší produkci těchto nástrojů zajistil Joseph Finke.⁶⁰ Tenorové housle se rozšířily jako basový nástroj v lidových kapelách zejména v severních a severovýchodních Čechách a ve Slezsku.⁶¹ Věnceslav Metelka se nezajímal jen o nové vynálezy, ale také o způsoby práce, modely, materiály a otázky obecně praktického rázu. V korespondenci dokumentující tovaryšská léta Václava a Josefa je možno nalézt množství těchto praktických informací, neboť Věnceslav nabádal své syny, aby ho o všem informovali.

„[...] *To mně je divné, že i basy se dělají na vlašský způsob – to bych řekl, že to snad nevydrží. – Tak tedy desky se dělají na vlaš? Má také desku na 72 díly rozdělenou? Až bude tehdy tepleji a delší den, hodně mně toho musíš napsat.* [...]“⁶²

„[...] *Lakyroval jsem šestery nový housle. Nevím, jestli tím lakem trefíte lagirovat, musí s ním umět dobře zacházet a roztírat. Ten červeney se nemíchá, čistey se slejvá a lagíruje, a když chce udělat červený, tu se přidá ze dna toho hustýho. Kdo s ním umí lagirovat a dobře rozumí ho žlutej s červeney smíchat, hrozně pěkně vyhlíží housle.* [...]“⁶³

[...] *O kytarách jsem Vám taky ještě nic nepsal, jak se dělají, ale musím na to jednou zalehnout a vysvětlit Vám to pořádně od začátku až do konce.* [...]“⁶⁴

[...] *Jaké pak máte mírky na housle nebo brač – a jak basový? Kdybys měl tak příležitost, modle si zaopatř, budou tobě dobré – vpytávej se a byť by tě to i nějaký zlatý stálo, to se někdy vyplátí.* [...]“⁶⁵

Získání modelů sestrojovaných nástrojů bylo velmi cenné („*Modle jsou dobrá věc, a kdyby byly i špatné.*“).⁶⁶ Mistři pravděpodobně většinou nechtěli svým tovaryšům přesné míry nástrojů a speciální řemeslné dovednosti prozradit, a tak si je tovaryši opatrovali tajně, pokud k tomu měli příležitost, nebo za jejich získání i platili.

„*Tu menzuru na housle již ten mladší se mně pochlubil, že on to taky trochu ví, tak jsem mu dal dva šestáky a ten mně tu míru říkal a na violončel taky. Až přijdu domů, budu dělat celý kvarteto majsterní, připravte nějaký prkno na formu na violončel a na basu taky, tlustý asi půl druhýho coule.* [...] *Míry na tloušťky desek to má pan uložený, tak jen ty malý mistry mám obrejsovaný. Modl na brač si zaopatřím podle Stradivary.*“⁶⁷

60 Tenorové housle Josefa Metelky, Národní muzeum – České muzeum hudby, inv. č. E 629. Tenorové housle Josepha Fínkeho, Vlastivědné muzeum v Olomouci.

61 Srov. Kurfürst, Pavel: *Hudební nástroje*. Togga, Praha 2002, s. 592–600.

62 Metelka, Věnceslav – Václavu Metelkovi (synovi) (26. prosince 1855, [Paseky n. J.]). LA PNP-Metelka, inv. č. 2, př. č. 108/85.

63 Metelka, Josef (syn) – Věnceslavu Metelkovi (13. srpna 1860, Pešť), LA PNP-Metelka, inv. č. 15, př. č. 16/83.

64 Metelka, Václav (syn) – Věnceslavu Metelkovi (4. března 1856, Znojmo). LA PNP-Metelka, inv. č. 20, př. č. 16/83.

65 Metelka, Věnceslav – Josefu Metelkovi (synovi) (26. června 1860, [Paseky n. J.]). LA PNP-Metelka, inv. č. 60, př. č. 16/83.

66 Metelka, Věnceslav – Václavu Metelkovi (synovi) (8. října 1856), LA PNP-Metelka, inv. č. 5, př. č. 108/85.

67 Tamtéž.

Obr. 4 Kytara, Věnceslav Metelka,
NM-ČMH, inv. č. E 293. Foto Jan
Kříženecký.



Výjimku v tomto ohledu představoval zřejmě Jakob Krampera, u kterého pracoval nejstarší syn Václav:

*Pán [Jakob Krampera, pozn. aut.] mně říkává, že co ví, že mně všecko dá na ruku, že není takovej, aby druhýmu to, co ví, nepověděl. On říká, že on musí všecko tuze pracně vymoct, než-li mu někdo co pověděl, ale on že sobě umínil, že co ví, to že taky s radostí poví, aby po něm ostala památka.*⁶⁸

Šablony nástrojů ve skutečné velikosti a tedy s přesnými rozměry byly ceněné. Ve fondu Věnceslava Metelky se dochoval soubor šablon pro výrobu a výzdobu hudebních nástrojů.⁶⁹ Ze svého pobytu ve Znojmě navíc Václav přinesl otcí model vyřezávané lví hlavy.⁷⁰ Věnceslav si uvědomoval, že odbyt nástrojů závisí nejen na kvalitě odvedené řemeslné práce, ale i na celkovém vzhledu nástroje: „*Uč se hezky připravít housle a kytary pro oko (to skutečně neumím). Oko dělá také mnoho.*“⁷¹

Houslaři si v této době také zhotovovali struny. Josef Metelka informoval otce z Pešti o možnosti získání stroje na spřádání strun. Zda-li si nakonec stroj opravdu pořídil, není známo.

*Má tři špinmašiny,⁷² dvě malý a jednu velkou. Jedna z těch menších je pokažená, ale ta druhá malá je dobrá. [...] Ti tovaryši mně povídali, že by jí prodal. Kdyby za ní mnoho nechtěl, koupil bych jí. [...] Struny jsem taky již popřádal, houslový a violončelový. [...] Odepište mně, co byste myslel, já se pána optám, co by za ní chtěl. Kdyby jí dal tak za 5 f, to bych jí koupil. Velká mašina, na který se basový struny přepřadají, jako má pán, ta koštuje 40 f až 60 f, ale tu malou by snad dal lacino, protože jí nepotřebuje. [...]*⁷³

Závěr

Věnceslav Metelka ve svých zápiscích zaznamenal nejen vlastní myšlenky, vlastenecké úvahy, lidová přísloví, pranostiky a pořekadla, ale velmi kriticky hodnotil i sociální poměry na venkově a v Čechách vůbec. Také v těchto písemných výpovědích lze nalézt mnohé zprávy o hudebních poměrech doby. „*Outerý mne navštívil koncertista na housle mladý Tomášek⁷⁴ z Bohdanče rodič, 20 let stár. V Praze absolvoval conservatorium a nyní cestuje. Je to také bída! Ač, ač, chvály a tleskanců se mu dostane, ale přeci se mi to zdá býti zástěna před žebrotou!*“⁷⁵ Metelka často popisuje běžný hudební provoz ve svém okolí a vzhledem k úctyhodné-

68 Metelka, Václav (syn) – Věnceslavu Metelkovi (4. března 1856, Znojmo), LA PNP-Metelka, inv. č. 20, př. č. 16/83.

69 LA PNP-Metelka, inv. č. 866–899, př. č. 100/86.

70 Publikoval Jech, Kde na jabloních..., op. cit., obr. 12.

71 Metelka, Věnceslav – Václavu Metelkovi (synovi) (8. rúžna 1856), LA PNP-Metelka, inv. č. 5, př. č. 108/85.

72 Spinnmaschine, stroj na spřádání strun.

73 Metelka, Josef (syn) – Věnceslavu Metelkovi (13. srpna 1860, Pešť), LA PNP-Metelka, inv. č. 15, př. č. 16/83.

74 Theodor Tomášek (1840–1922), český houslista, kapelník a hudební skladatel.

75 Česko-moravská pokladnice, kalendář na obyčejný rok 1859 s deníkovými záznamy Věnceslava Metelky. LA PNP-Metelka, inv. č. 20, př. č. 107/74.

76 Vydal a komentářem opatřil Jindřich Keller. Prokop, Ladislav F.: Zápisky. Hradec Králové: Kruh, 1981.

mu rozsahu jeho písemné pozůstalosti je tento pramen velmi bohatým a cenným zdrojem informací. Z hlediska informací k nástrojařskému řemeslu se navíc jedná o pramen ojedinělý. Nabízí se sice srovnání se zápisky chrudimského houslaře Ladislava F. Prokopa,⁷⁶ ty jsou ovšem svým rozsahem a zmínkami o hudbě a houslařském řemeslu podstatně chudší. Četbou Metelkových celoživotních zápisků se tak čtenáři otevírá reálný obraz dobové řemeslné praxe, vzhledem k literárnímu nadání a osobnosti autora však také hluboce lidský příběh člověka, jehož douškou „Až pomínu, nepominou po mně housle“ si dovoluji zakončit tuto studii.

Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2015/47, 00023272).

Tereza Žůrková je absolventkou oboru hudební věda na Masarykově univerzitě v Brně. V současné době pracuje jako kurátorka oddělení hudebních nástrojů v Národním muzeu – Českém muzeu hudby v Praze. Badatelsky se zaměřuje na nátrubkové dechové nástroje a na historii českého nástrojařského řemesla.

SUMMARY

Violin making has a long tradition in the history of the Czech lands. Apart from the famous Prague violin-making school also so-called Krkonose violin-making school, with the founder Věnceslav Metelka (1807-1867) and his followers, has a specific place in the history of violin making in the Czech lands. Today Věnceslav Metelka is mainly known as a folk writer, however his written estate is a unique source concerning the history of violin making in the Czech lands. The elementary system of adopting the violin making skills was based on getting knowledge and experience in the field continuously. The apprenticeship (3 to 6 years) was usually followed by several years of work in a master's workshop in the Czech lands or abroad (mainly in Vienna) where the journeymen not only learnt the trade but apart from making new instruments they also repaired old chordophones and other musical instruments. The letters exchanged between Věnceslav Metelka and his sons are a unique source documenting this journeyman practice. Also other Metelka's writings document authentic period practice in the trade concerning not only newly made instruments and repairs but also the way of work, aesthetical models etc. The written estate of the Metelka family is therefore a very rich and precious source of information. It can be compared with the notes by the violin-maker Ladislav F. Prokop from Chrudim, however his "Zápisky" are much poorer as far as the extent and mentions on music and the violin-making trade are concerned.

Obr. 5 Šablona houslí F. D. Prokopa z Hlinska z roku 1844, které dostal Věnceslav Metelka k opravě v roce 1870. Šablona pro stavbu a výzdobu hudebních nástrojů, LA PNP, fond Věnceslav Metelka, inv. č. 866-889, př. č. 100/86.



Leoš Janáček
a souborné
kritické vydání
jeho díla

JIŘÍ ZAHŘÁDKA

Snaha o souborná vydání díla předních hudebních, ale třeba také literárních autorů, je pro společnost jistou prestiží, poněvadž se tím hlásí ke své kulturní identitě a jejím základním pilířům. V našich končinách je na tom v tomto ohledu literatura o poznání lépe než hudba. Vždyť pokud se rozhlédneme např. po německy hovořících zemích, jsou na cestě za soubornými edicemi díla svých skladatelů podstatně dál. V našem případě je třeba si přiznat, že dosud nebylo uspokojivě dokončeno žádné souborné vydání díla významného skladatele tvořícího na našem území. Záměrně se vyhýbám označení českého, jelikož souborné edice čekají i německé a židovské skladatele, kteří na našem území působili. Nežli se zaměříme na janáčkovskou edici, shrňme si základní informace k souborným kritickým edicím našich nejvýznamnějších autorů: Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka a Bohuslava Martinů.¹

1 O této problematice pojednává studie: Döge, Klaus: „...sich den schöpferischen Vorhaben des Meisters anzunähern...“. Hudební věda, roč. 43, 2006, č. 1, s. 5–14.

Bedřich Smetana

S myšlenkou souborného vydání děl Bedřicha Smetany přišel již v roce 1909 Sbor pro postavení Smetanova pomníku v Praze, ale k prvnímu kroku došlo až u příležitosti stoletého výročí narození tohoto velikána. Hybnou silou na svou dobu monumentálního projektu *Souborného díla Bedřicha Smetany*, koncipovaného do 18 svazků, nebyl nikdo jiný než Zdeněk Nejedlý. A tak v roce 1924 skutečně vyšel první svazek souborného vydání Smetanova díla v honosném provedení, s velmi moderními zásadami, avšak s nedostatečným kritickým aparátem. Edice pak pokračovala dalších dvanáct let a vydala celkem čtyři svazky. Tím tato edice skončila a přinesla tedy nakonec jen pouhý zlomek Smetanova díla. Další a mnohem úspěšnější pokus o souborné vydání z iniciativy Smetanovy společnosti, tehdy pod názvem *Studijní vydání děl Bedřicha Smetany*, spadá do konce třicátých let. Od roku 1940 postupně vyšlo patnáct svazků, přičemž poslední byl vydán až v roce 1977. Projekt probíhající tolik let se pochopitelně kvalitativně vyvíjel. Ačkoliv nebývá označován jako kritická edice, lze jej vzhledem k použitým pramenům i metodologii za kritickou edici považovat.² Vedle toho vycházely řady edic např. klavírního díla. Idea vytvořit novou, moderně koncipovanou kritickou edici díla zakladatele české národní hudby však neusnula. Naposledy vyvstala před asi deseti lety, ale zůstalo pouze u zahajovací schůzky, která neměla žádného pokračování.

2 O tom více: Séquardtová, Hana: Kritické edice Smetanova díla. *Opus musicum*, roč. 14, 1982, č. 5, s. 124–126.

Antonín Dvořák

Méně štěstí měla souborná edice díla Antonína Dvořáka. V roce 1952 projekt inicioval Otakar Šourek, přičemž první svazky vyšly v roce 1955 pod názvem *Antonín Dvořák. Souborné vydání*. Moderně koncipovaná kritická edice komentovala všechny prameny, včetně detailního popisu autografu. Tuto skutečnost vysvětlil Klaus Döge ve svém článku v časopisu

pisu Hudební věda Postup vycházel z nedávné zkušenosti editorů, kteří byli po válce konfrontováni s tím, že ve válečném konfliktu bylo nenávratně zničeno mnoho nezdokumentovaných pramenů. Pro dvořákovské editory bylo proto důležité, aby kritická edice umožňovala jakousi rekonstrukci skladatelova rukopisu. Další důvod spatřuje Döge ve snaze editorů Dvořákova díla popsat složitý tvůrčí skladatelův proces, který byl stále ještě některými vlivnými muzikology označován za primitivní.³ Jistě, některé svazky vyvolaly určitou diskuzi, ale celkově byl projekt na dobré odborné úrovni. Žel toto ediční snažení zůstalo torzem nedlouho před dokončením. Bylo však nahrazeno projektem novým, velkoryse pojatým, o němž informuje vedoucí editorského týmu Jarmila Gabrielová již v roce 2000.⁴ O tři roky později jsou publikovány

ediční zásady *Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka* a o přípravě projektu bylo mnohokrát referováno. Projekt je v dikci Kabinetu hudební historie Etnologického ústavu Akademie věd České republiky. Na stránkách kabinetu čteme: „*Soustavnou a dlouhodobou pozornost věnuje Kabinet hudební historie pramennému výzkumu díla Antonína Dvořáka. Výsledky této práce tvoří nezbytný základ připravovaného souborného vydání, jež zahrnuje veškerou skladatelovu tvorbu včetně autorských verzí, úprav, nedokončených anebo fragmentárně dochovaných děl. Nové souborné vydání děl Antonína Dvořáka (The New Dvořák Edition) je koncipováno jako vědecké, historicko-kritické vydání, zároveň je však určeno hudební praxi.*“⁵ Pravdou však zůstává, že do dnešních dnů nevyšel jediný svazek, respektive v těchto dnech vychází svazek první. Ponechme stranou, že připraveny k vydání jsou i další svazky, ale neschopnost domluvy s významným nakladatelem, který tuto edici již před léty inzeroval, činí tento projekt poněkud ostudným a to i v mezinárodním kontextu. Nadto jako první svazek vychází klavírní výtah opery *Alfred* (autor O. Kvěch) a to u příležitostného nakladatele, v tomto případě Radioservisu Českého rozhlasu.⁶ Budeme doufat, že Kabinet hudební historie se brzy dohodne s některým významným světovým nakladatelem tak, aby projekt *Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka* získal prestiž v mezinárodním kontextu.

Bohuslav Martinů

Třetím z autorů je Bohuslav Martinů. Ten je na cestě za kritickým vydáním díla na samém počátku. Projekt organizovaný Institutem Bohuslava Martinů v Praze, v čele s Alešem Březinou, zahájil přípravy v polovině devadesátých let a nedávno se rozběhlo samotné vydávání, které zajišťuje Editio Bärenreiter Praha ve spolupráci s Nadací Bohuslava Martinů. Vzhledem ke značnému množství díla Bohuslava Martinů

3 Döge, op. cit., s. 10.

4 Gabrielová, Jarmila: Příprava a zahájení nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka. In: Hudební věda, roč. XXXVII/2000, č. 3–4, s. 346–348.

5 Výzkumné zaměření [online]. Dostupné z: <http://imus.cz/index.php/cs/vyzkumne-zamereni>. Citováno 17. 10. 2015.

6 První svazek vychází bez vědomí části ediční rady (která ani nebyla oficiálně jmenována), nadto někteří členové neměli možnost se se svazkem seznámit. Od vydání se distancovali Aleš Březina, Eva Velická, Jiří Zahradka, kteří jsou v tomto svazku uvedeni v ediční radě.

je projekt koncipován na padesát let, při intenzitě dvou svazků ročně. První dva svazky vyšly v roce 2014 (*Gilgameš* a *Symfonie č. 4*) a můžeme jen doufat, že v roce 2064 bude úspěšně vydán poslední, stý svazek Souborného vydání děl Bohuslava Martinů.

Leoš Janáček

Je tomu již třicet sedm let, co vyšel první svazek *Souborného kritického vydání díla Leoše Janáčka* (dále jen SKV LJ). Idea vydání souborného Janáčkovy díla však spadá až do šedesátých let. V roce 1969 Jiří Vysloužil vydal článek, v němž navrhl rozdělení jednotlivých řad a svazků uvažované edice.⁷ Toto rozdělení bylo v podstatě zachováno a první ediční rada ve složení Jiří Vysloužil, Ctirad Kohoutek, Rudolf Pečman, Theodora Straková a Bohumír Štědroň je jen částečně upravila:

Řada A – hudebně dramatické dílo:

- Sv. 1: Šárka
- Sv. 2: Rákoš Rákoczy
- Sv. 3: Počátek románu
- Sv. 4: Její pastorkyňa
- Sv. 5: Osud
- Sv. 6: Výlety páně Broučkovy
- Sv. 7: Káťa Kabanová
- Sv. 8: Příhody lišky Bystroušky
- Sv. 9: Věc Makropulos
- Sv. 10: Z mrtvého domu
- Sv. 11: Hudby k činohrám a hudebnědramatická torza

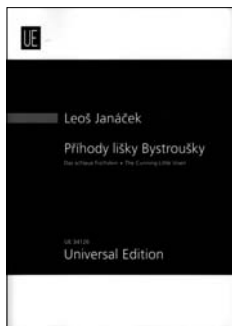
Řada B – kantáty:

- Sv. 1: Amarus
- Sv. 2: Hospodine – Otčenáš – Zdravas Maria – Veni Sancte
- Sv. 3: Na Soláni čarták
- Sv. 4: Věčné evangelium
- Sv. 5: Glagolská mše

Řada C – sbory:

- Sv. 1: Mužské sbory I
- Sv. 2: Mužské sbory II
- Sv. 3: Ženské sbory
- Sv. 4: Smíšené sbory

7 Vysloužil, Jiří: Náčrt návrhu na rozdělení souborného kritického vydání skladebného díla Leoše Janáčka. In: SPFFBU, roč. 18, 1969, řada H, č. 4, s. 117–120.



Obr. 1 Kapesní partitura edice Příhod lišky Bystroušky, Universal Edition.



Obr. 2 Partitura SKVDLJ, Na Soláni čarták, Editio Bärenreiter Praha.

Řada D – orchestrální skladby:

- Sv. 1: Suita – Idyla
- Sv. 2: Suita op. 3
- Sv. 3: Žárlivost – Adagio – Kolo srbské – Kozáček
- Sv. 4: Lašské tance
- Sv. 5: Moravské tance
- Sv. 6: Šumařovo dítě
- Sv. 7: Taras Bulba
- Sv. 8: Balada blanická
- Sv. 9: Sinfonietta

Řada E – komorní skladby:

- Sv. 1: Skladby pro housle a klavír
- Sv. 2: Skladby pro violoncello a klavír
- Sv. 3: Smyčcové kvartety
- Sv. 4: Zápisník zmizelého
- Sv. 5: Říkadla
- Sv. 6: Mládí
- Sv. 7: Concertino
- Sv. 8: Capriccio

Řada F – sólové skladby:

- Sv. 1: Klavírní skladby
- Sv. 2: Varhanní skladby

Řada G – úpravy lidových písní a tanců:

- Sv. 1: Lidová poezie v písních
- Sv. 2: Národní tance na Moravě

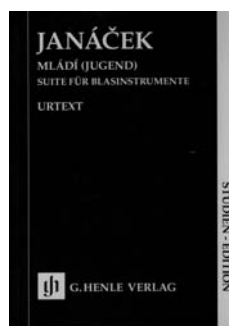
Řada H – studijní díla, úpravy, zlomky a jiné:

- Sv. 1: Mladistvá díla, zlomky a úpravy
- Sv. 2: Návod pro vyučování zpěvu
- Sv. 3: Dunaj
- Sv. 4: Houslový koncert „Putování dušičky“

Při přípravě jednotlivých svazků pochopitelně docházelo k drobným úpravám a přesunům, ale v hlavních rysech zůstal tento rozvrh dodnes zachován. Jednotlivé svazky začaly postupně vycházet, nejprve však ta díla, která nebyla vázána autorským právem u zahraničních nakladatelství. V roce 1979 po dlouhých a důkladných přípravách (které začaly de facto již v roce 1965) vyšly tiskem ediční zásady pod názvem *Leoš Janáček – souborné kritické vydání. Ediční zásady a směr-*



Obr. 3 SKVDLJ, Národní tance na Moravě, Editio Janáček.



Obr. 4 Kapesní partitura edice dechového sextetu Mládí, G. Henle Verlag.

- 8 Šolc, Milan – Burghauser, Jarmil: Leoš Janáček. Souborné kritické vydání. Ediční zásady a směrnice k notační problematice klasiků 20. století. Supraphon, Praha 1979.
- 9 Burghauser, Jarmil: K problematice Janáčkovy zápisu tónových výšek. *Opus musicum*, roč. 10, 1978, č. 5, s. 149–152.
- 10 Tamtéž, s. 149.
- 11 Burghauser, Jarmil: K zahájení souborné kritické edice díla Leoše Janáčka. *Hudební rozhledy*, roč. 32, 1979, č. 1, s. 85–88.
- 12 Kuna, Milan: Neodkladně k diskuzi. *Hudební rozhledy*, roč. 33, 1980, č. 1, s. 34–42.

nice k notační problematice klasiků 20. století. Autory byli Milan Šolc a Jarmil Burghauser,⁸ kteří oplývali vynikající znalostí problematiky obecně-ediční i specificky janáčkovské, a zpracovali zásady vydání velmi detailně a promyšleně. Bohužel však zároveň usilovali o dosažení jednotných edičních zásad nejen pro dílo Janáčka, ale i dalších skladatelů 20. století. Radikálně řešili problematiku notového zápisu především v ohledu enharmonických záměn, zavádění předznamenání, metrického zápisu i dělení rytmických hodnot. Proto publikování zásad předcházely některé studie, které tato radikálně pojatá ediční pravidla měly teoreticky zdůvodnit a obhájit. První takovou studii vydal Jarmil Burghauser těsně před vydáním prvního svazku s Janáčkovým klavírním dílem. Ve studii *K problematice Janáčkovy zápisu tónových výšek*⁹ dokládá nedůležitost původního zápisu a vysvětluje nutnost enharmonických změn s poukazem na to, že „*Leoš Janáček byl příliš velkým hudebníkem, spontánním tvůrcem, živelně inspirovaným umělcem, než aby se dal ve své tvorbě spoutat strohými teoretickými pravidly, byť je třeba kdysi stanovil sám.*“¹⁰ První svazek, edice Janáčkovy klavírního díla, byl vydán roku 1978 a jeho editorem byl právě Jarmil Burghauser společně s klavíristou Ludvíkem Kunderou, který publikoval rozbory Janáčkových děl už za skladatelova života, byl také janáčkovským interpretem a dokonce vypracoval některé klavírní výtahy (*Věc Makropulos a Glagolská mše*). Další studii, která byla úvodním textem k zahájení celého projektu kritické edice Janáčkovy díla, uveřejnil Burghauser počátkem roku 1979¹¹ Vysvětluje v ní základní ediční problematiku dvou pilotních svazků *Klavírní skladby a Taras Bulba*, jelikož v nich byly aplikovány nové ediční zásady ve dvou oborech: sólový nástroj a orchestrální partitura.

Kritika edičních zásad

Jakmile byly k dispozici vydané ediční zásady i první svazek, netrvalo dlouho a zvedla se silná vlna nevole jak mezi některými teoretiky, tak, a to především, mezi praktickými hudebníky. Počátkem roku 1980 vyšel článek *Neodkladně k diskuzi* od Milana Kuna,¹² zpochybňující ediční zásady právě na příkladu Janáčkových klavírních děl. Autor v něm postihl a detailně formuloval základní výhrady k prvnímu svazku a tím i ke stanoveným edičním zásadám. Upozornil na jejich slabé stránky a tyto připomínky se pak ozývaly znovu a znovu z různých stran. Kuna nesouhlasil s výraznou změnou ortografického obrazu Janáčkovy skladatelského odkazu a to především ve čtyřech bodech:

1. Za nepřijatelné považoval zásahy do menzurálně metrické podoby skladby, které jsou mnohdy chybné. Zpochybnil i samotné metrické označování taktů.

2. Nesouhlasil se zaváděním předznamenání na krátké úseky.
3. Nesouhlasil se zaváděním enharmonických záměn.
4. Vyjádřil pochybnosti o novém zápisu dělení některých rytmických hodnot (3:2, 2:3, 5:4 atp.), který by snad byl opodstatněný v nepřehledné struktuře některých partitur, ale ne v případě klavírního partu, kde je takový zápis zbytečný a dokonce pro interprety matoucí.

V závěru článku pak Kuna upozornil, že pravidla měla být předem diskutována v širším okruhu a shrnul své výhrady takto: „*Úkolem Souborného kritického vydání děl Leoše Janáčka, opakuji znovu, by rozhodně nemělo být přizpůsobit skladatelův tvůrčí odkaz – ve snaze po jakési pochybné progresivitě – univerzálnímu pohledu, jenž by se snažil sjednotit tvůrčí zjevy a osobnosti hudby 20. století od ortografie jejich děl až po jejich kompoziční poetiku do jakési jednoduše řady. Prvořadým, svěbytným posláním janáčkovské edice by naopak mělo být zvýraznit a specifikovat Janáčkův osobitý přínos světové hudební kultuře [...]*“¹³ Dále doufá, že se nad edicí rozvine diskuze a ediční pravidla budou změněna i za cenu nového vypracování edice klavírního díla. Jeho přání se z části vyplnilo, ale bez výsledku. Ve stejný čas vyjádřil své výhrady i Rudolf Firkušný. Burghauser mu totiž do New Yorku zaslal svůj článek *K problematice Janáčkovy zápisu tónových výšek*, se kterým Firkušný zásadně nesouhlasil. Ve třech dopisech, uveřejněných v Hudebních rozhledech, zásadně odmítl pravidla nové edice, především kvůli zavedení enharmonických změn, které podle něj vedou k jakési pokřivenosti díla. Byl ochoten takovou úpravu akceptovat pro praktická vydání, kvůli jakémusi zpřehlednění Janáčkovy díla, ale odmítá jej v případě kritické edice.¹⁴ K těmto dopisům se okamžitě připojily další dva komentáře, které naopak enharmonické změny obhajovaly.¹⁵ Mezitím vycházely další články podporující ediční zásady, a to většinou z okruhu editorů participujících na projektu.¹⁶ Problematika byla skutečně výbušná. Celou situaci v podstatě vyřešil sám Jarmil Burghauser, který na připomínky nerefletoval a edice se striktně dodržovanými edičními pravidly vycházela dál až do dnešních dnů. Byl jsem osobně několikrát přítomen diskuzi o tom, zda tato velmi problematická pravidla změnit v průběhu edice, ale vždy zvítězil do značné míry racionální argument, že není vhodné zásadně měnit pravidla v průběhu vydávání edice, zvláště je-li většina svazků již vydána. Přesto se v poslední době podařilo při přípravě některých svazků neuplatňovat tak striktně některé ediční zásady, především v případě enharmonických záměn. Po celou dobu realizace souborného kritického vydání Janáčkovy díla měla tato edice velké odpůrce, některé osobnosti se odmítaly na ní podílet (např. Václav Nosek) a jiní z ní záměrně odmítali hrát. Např. Sir Charles Mackerras

13 Tamtéž, s. 42.

14 K janáčkovské edici. Hudební rozhledy, roč. 33, 1980, č. 8, s. 377.

15 Krejčí, Jan: K problematice enharmonického přepisu v ediční praxi. Hudební rozhledy, roč. 33, 1980, č. 8, s. 377–378; Blažek, Zdeněk: K notaci Frýdecké Panny Marie, tamtéž, s. 379.

16 Faltus, Leoš – Oliva, Petr: Sborové dílo Leoše Janáčka v kritické edici Supraphonu. Opus musicum, roč. 11, 1979, č. 3, s. 79–83.

Mládí

Jugend · Youth · La Jeunesse

Komponiert 1924

I

Allegro $\text{♩} = 144^*)$

Flöte (Piccolo)

Oboe

Klarinette in B

Horn in F

Fagott

Bassklarinette in B

7

1. 2.

mf

*) Ursprünglich Andante $\text{♩} = 128$. Siehe hier und im Folgenden zu früheren Tempo- und Metronomangaben Vorwort und Bemerkungen.

*) Originally Andante $\text{♩} = 128$. For earlier tempo and metronome markings see here and elsewhere in this edition - Preface and Comments.

*) Initialement Andante $\text{♩} = 128$. Concernant les indications de tempo et métronomiques précédentes, voir - ici et dans ce qui suit - la Préface et les Bemerkungen ou Comments.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2015 by G. Henle Verlag, München, and Universal Edition A.G., Wien

sice poctivě kritické edice používal, ale přelepoval si novým způsobem zaznamenané metrické údaje a opravoval si je podle původního zápisu. Situace je o to smutnější, že jednotlivé edice celé řady byly většinou velmi kvalitně vypracovány. Tvůrci zásad doufali, že odpor k takto koncipované kritické edici časem s výměnou generací ustoupí, ale to se nestalo. I dnes se najde mnoho významných interpretů, kteří poukazují na problematičnost edičních zásad.¹⁷

17 Jiraský, Jan: Klavírní dílo Leoše Janáčka. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005/2009.

Dva vydavatelé – dvě ediční rady?

Dalším problémem janáčkovské edice bylo vydavatelství. Celý projekt od začátku zaštiťoval Supraphon, který spolupracoval s německým vydavatelstvím Bärenreiter. Takto vycházel od konce sedmdesátých let bez větších potíží jeden svazek za druhým. Problém se vyskytl až po roce 1989, kdy byl Supraphon privatizován a získal jej nový majitel. Letitá restrukturalizace pochopitelně vydávání zastavila, nebo přinejmenším zásadně zpomalila. Teprve se vznikem nakladatelství Bärenreiter Praha se situace začala vyjasňovat. Tou dobou však již došla Nadaci Leoše Janáčka i některým editorům trpělivost a požadovali, aby byly konečně vydány svazky, které byly řadu let připravené k vydání, ale stále nebyly publikovány. Tak bylo v roce 1998 založeno nakladatelství Editio Janáček, které začalo v rychlém sledu vydávat dříve i nově připravené svazky. Na jedné straně tak sice vycházely nové edice poměrně rychle a celý projekt se po mnoha letech blížil do finále, na druhé straně však byla narušena spolupráce s renomovaným nakladatelstvím Bärenreiter, takže janáčkovská edice se obtížně dostávala do světové distribuce. Není tajemstvím, že svazky vydané nakladatelstvím Editio Janáček, i když kvalitně připravené, jsou k dispozici jen u několika málo českých knihkupců, v e-shopu nakladatelství a několika prodejců na internetu. Jsou tedy poměrně málo dostupné a nemohou tak mít zásadnější mezinárodní vliv. Česká pobočka nakladatelství Bärenreiter zatím také v edici pokračovala. Další ranou však bylo v roce 2012 rozhodnutí ediční rady, která byla původně chápána jako orgán nezávislý na obou nakladatelstvích, stát se ediční radou pouze pro Editio Janáček. Tento krok v podstatě ukončil *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka*, protože pokud by mělo mít Editio Janáček i Bärenreiter vlastní ediční radu (Bärenreiter momentálně pro janáčkovskou edici nemá žádnou) a nikoliv společný, nezávislý orgán garantující janáčkovskou edici jako takovou, je další pokračování SKV LJ nanejvýš problematické. Další svazky sice mohou dále vycházet, ale projektu nyní chybí určitá serióznost. Mohlo by se například stát, že obě nakladatelství vydají tentýž svazek a svou radou jej kryjí. Navíc kdo určí, která rada je ta pravá, pokračovatelka rady původní?

Autorská práva

Dalším významným problémem pro SKV LJ byla a stále jsou autorská práva. Ta měla být v případě Janáčkovy díla počínaje rokem 1978 minulostí, ale hranice padesáti let od úmrtí skladatele byla dvakrát prodloužena a skončila teprve rokem 1999. Tak byla odkládána příprava vydání skladeb (nepočítaje hudebnědramatickou tvorbu), které byly Janáčkem smluvně sjednány především s vídeňským nakladatelstvím Universal Edition. Týkalo se to zejména *Sinfonietty*, *Glagolské mše* a *Říkadela*. Další problém je u skladatelova hudebnědramatického odkazu. Všechny opery vyjma *Počátku románu* a *Osudu* Janáček vydal právě u Universal Edition. V nejednom případě se však na ně vztahují autorská práva i po roce 1998, protože lhůta 70 let se vztahuje i na libretisty, autory námětů či překladatele a spoluautory hudební složky. Tak vídeňské nakladatelství vlastnilo či stále vlastní práva v případě *Šárky* do roku 2041, *Její pastorkyně* 2016, *Výletů páně Broučkových* 2009, *Káti Kabanové* 2012, *Věci Makropulos* 2009, *Z mrtvého domu* 2041 (tedy verze dokončené Bakalou a Chlubnou). Také *Osud* byl u Alkor-Edition chráněn do roku 2011.

Kritická edice a prameny

Pomineme-li otázku ochranné lhůty autorské, je zde další, a to velmi závažný problém, který stojí v cestě dokončení kompletního souborného kritického vydání Janáčkovy díla. Primární prameny některých děl jsou totiž v majetku Universal Edition. Je pochopitelné, že Universal Edition si své prameny chrání také proto, že sama postupně vydává vlastní kriticko-praktické edice Janáčkových děl, která většinou poprvé publikovala již za Janáčkovy života a ve spolupráci s ním. Týká se to nejenom *Sinfonietty*, ale především operního díla. Na tyto svazky je tedy možné v Souborném kritickém vydání rezignovat, nebo je převzít od nakladatelství Universal Edition a vydat je bez provozovacího materiálu. Nejhorší variantou by však bylo, kdyby nakladatel vydával tyto edice bez znalostí všech primárních pramenů a vydával by je přitom za kritickou edici. To by mohlo poškodit a diskreditovat celý letitý projekt.

Co dosud vyšlo v Souborném kritickém vydání

Jak vidno, v rámci SKV LJ vyšla již celá řada vynikajících edicí a pokud dojde k vyřešení problému společné ediční rady nakladatelství Editio Janáček a Bärenreiter Praha a dojde k dohodě s Universal Edition, celý projekt by mohl být úspěšně dokončen. Bärenreiter Praha nyní vydává první svazek operní řady, a to operu *Osud*, kterou však Universal Edition nikdy nevydala a neměla na ni tudíž ani žádná práva. Ediční zpracování

v případě *Osudu* nerespektuje diskutabilní zásady vydání publikované v roce 1979 (pro edici operního díla se s nimi od počátku ani nepočítalo) a stanovuje pravidla nová, vycházející z obdobných operních edicí, která budou ještě upřesněna po vydání první operní partitury.

Přes všechny uvedené problémy však drtivá většina svazků již vyšla nebo je v tisku:

Řada A – hudebně dramatické dílo:

Sv. 5: *Osud*, editor: Jiří Zahrádka, úvodní studie Jiří Zahrádka. Klavírní výtah, partitura, Editio Bärenreiter Praha, H 8038, BA 9562, 2015.

Sv. 11: *Musiche per drammi – fragmenti*, editoři: Miloš Štědroň, Veronika Vejvodová, úvodní studie: Veronika Vejvodová, Editio Janáček, H 0018, 2010.

Řada B – Kantáty:

Sv. 1: *Amarus*, editoři: Leoš Faltus, Marie Kučerová, Miloš Štědroň, úvodní studie: Jiří Vysloužil. Klavírní výtah, partitura, Editio Bärenreiter Praha, H 7382, 2000.

Sv. 2: *Hospodine – Otčenáš – Zdravas Maria – Veni Sancte*, editoři: Leoš Faltus, Alena Němcová, Editio Janáček – v přípravě.

Sv. 3: *Na Soláni čarták*, editoři: Jan Hanuš, Miloš Štědroň, úvodní studie: Theodora Straková, Supraphon Praha, Bärenreiter, Kassel Basel London, H 6450, 1981.

Sv. 4: *Věčné evangelium*, editoři: Leoš Faltus, Miloš Štědroň, úvodní studie: Jan Trojan, Editio Bärenreiter Praha, H 7736, 2002.

Sv. 5-1: *Glagolská mše*, editoři: Leoš Faltus, Jiří Zahrádka, úvodní studie: Jiří Zahrádka, Klavírní výtah, partitura, Editio Bärenreiter Praha, H 7935, BA 6862, 2011.

Sv. 5-2: *Glagolská mše „verze září 1927“*, editor Jiří Zahrádka. Klavírní výtah, partitura, Editio Bärenreiter Praha, H 8020, BA 6863, 2011.

Řada C – sbory:

Sv. 1: *Mužské sbory I*, editoři: Leoš Faltus, Petr Oliva, úvodní studie: Ivo Stolařík, Supraphon Praha, Bärenreiter, Kassel Basel London, H 6713, 1983.

Sv. 2: *Mužské sbory II*, editoři: Leoš Faltus, Petr Oliva, Editio Bärenreiter Praha, úvodní studie: Theodora Straková, Bärenreiter Praha, H 7840, BA 6858.

Sv. 3: *Ženské sbory*, editoři Miloš Štědroň jun., Jiří Zahrádka, úvodní studie: Jiří Zahrádka, Editio Janáček Brno, H 0002, 2002.

Sv. 4: *Smíšené sbory*, editoři: Leoš Faltus, Jiří Zahrádka, Editio Janáček, úvodní studie: Alena Němcová, H 0010, 2007.

Musical score for Maestoso (♩. = 60). The score is for a full orchestra and includes parts for woodwinds, brass, percussion, and strings. The tempo is Maestoso with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (1st and 3rd), Oboe, Clarinet (1st and 2nd), Bassoon (1st and 3rd), Cor Anglais (1st and 3rd), Trumpet (1st and 2nd), Trombone (1st, 2nd, and 3rd), Tuba, Timpani, Xylophone, and Cymbal. The second system includes parts for Violin I (divisi), Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations such as dynamics (f, mf), articulation (acc), and performance instructions like 'tutti' and 'ossia'. There is also a section for the Sk. (Slovak) part with lyrics in Czech, German, and English.

906

1^o 2^o
Fl.

3^o 4^o

Ob. 1^o 2^o

C. I.

Cl. 1^o 2^o
(sib)

1^o 2^o
Fg.

3^o

1^o 2^o
Cor. (fa)

3^o 4^o

Tr. 1^o 2^o
(fa)

Tbn. 1^o 2^o 3^o

Tb.

Timp.

Xil.

Camp.

REVÍRNÍKOVÍ spadne v zapomenutí puška na zem.
Der FÖRSTER nicht lächelnd in seinen Traum zurück. Das Gewehr ist ihm entsunken, zur Erde gefallen.
The GAMEKEEPER drops his gun to the ground in forgetfulness.

Sk.
zählr.

906

VI. I
div.

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Maestoso (♩. = 60)

unite

2) ossia

unite

div.

1) FSA, FS2: Solo
Charles Mackerras: tutti VI. I hraji vrchní hlas (melodie) až do taktu 923 / alle VI. I spielen die obere Zeile (Melodie) bis Takt 923 /
all VI. I play the top part (melody) until bar 923

2) Charles Mackerras: jestliže VI. I hraji tutti vrchní hlas, VI. II hraji ossia / wenn alle VI. I die obere Zeile spielen, spielen VI. II die ossia-Takte /
if all VI. I play the top part, VI. II play the ossia

Řada D – orchestrální skladby:

Sv. 1–1: *Suita*, editoři: Leoš Faltus, Jiří Motl, úvodní studie: Svatava Příbáňová, Editio Janáček, H 0006, 2002.

Sv. 1-2: *Idyla*, editoři: Leoš Faltus, Jiří Motl, úvodní studie: Svatava Příbáňová, Editio Janáček, H 0008, 2003.

Sv. 2: *Suita Op. 3*, editoři: Leoš Faltus, Jarmila Procházková, úvodní studie: Jarmila Procházková, Editio Janáček, H0019, 2012.

Sv. 4: *Lašské tance*, editoři: Jarmil Burghauser, Radomil Eliška, úvodní studie: Miroslav Barvík, Supraphon Praha, Bärenreiter, Kassel Basel London, H 6571, 1982.

Sv. 6: *Šumařovo dítě*, editoři: Jarmil Burghauser, Radomil Eliška, úvodní studie: Jiří Vysloužil, Supraphon Praha, Bärenreiter, Kassel Basel London, H 6798, 1984.

Sv. 7: *Taras Bulba*, editoři: Jarmil Burghauser, Jan Hanuš, úvodní studie: Svatava Příbáňová, Supraphon Praha, Bärenreiter, Kassel Basel London, H 3616, 1980.

Sv. 8: *Balada blanická*, editoři: Karel Steinmetz, Miloš Štědroň, úvodní studie: Jarmila Procházková, Editio Janáček, H 0007, 2003.

Řada E – komorní skladby:

Sv. 1: *Skladby pro housle a klavír*, editoři: Jan Krejčí, Alena Němcová, úvodní studie: Alena Němcová, Supraphon Praha, Bärenreiter, Kassel Basel London, H 6801, 1988.

Sv. 2: *Skladby pro violoncello a klavír*, editoři: Jiří Fukač, Bedřich Havlík, úvodní studie: Jiří Fukač, Supraphon Praha, Bärenreiter, Kassel Basel London, H 6802, 1988.

Sv. 3-1: *Smyčcový kvartet č. 1*, editoři: Leoš Faltus, Miloš Štědroň, úvodní studie Miloš Štědroň, Editio Bärenreiter Praha, H 7775, BA 6855, 2000.

Sv. 3-2: *Smyčcový kvartet č. 2*, editoři: Leoš Faltus, Miloš Štědroň, úvodní studie Miloš Štědroň, Editio Bärenreiter Praha, H 7832, BA 6857, 2008.

Sv. 4: *Zápisník zmizelého*, editoři: Leoš Faltus, Alena Němcová, Editio Janáček, úvodní studie Alena Němcová, Editio Janáček, H 0009, 2004.

Sv. 6: *Mládí*, editoři: Jan Doležal, Leoš Faltus, úvodní studie: Svatava Příbáňová, Supraphon Praha, Bärenreiter, Kassel Basel London, H 7388, 1990.

Sv. 7: *Concertino*, editoři: Leoš Faltus, Eva Drlíková, úvodní studie: Eva Drlíková, Editio Janáček, H 0001, 2001.

Sv. 8: *Capriccio*, editoři: Leoš Faltus, Jarmila Procházková, úvodní studie Jarmila Procházková, Editio Bärenreiter Praha, H 7826, 2001.

Řada F – sólové skladby:

Sv. 1: *Skladby pro klavír*, editoři: Ludvík Kundera, Jarmil Burghauser, úvodní studie: Ludvík Kundera, Supraphon Praha, Bärenreiter, Kassel Basel London, H 6070, 1978.

Sv. 2: *Varhanní skladby*, editoři: Miloslav Buček, Leoš Faltus, úvodní studie: Theodora Straková, Supraphon Praha, Bärenreiter, Kassel Basel London, H 7352, 1992.

Řada G – úpravy lidových písní a tanců:

Sv. 2: *Národní tance na Moravě*, editoři: Jarmila Procházková, Jitka Matuzsková, úvodní studie: Jarmila Procházková, Editio Janáček, H 0011, 2005.

Řada H – studijní díla, úpravy, zlomky a jiné:

Sv. 2: *Návod pro vyučování zpěvu*, editoři: Milena Duchoňová, Leoš Faltus, úvodní studie: Milena Duchoňová, Supraphon Praha, Bärenreiter, Kassel Basel London, H 6338, 1980.

Sv. 3: *Dunaj*, editoři: Leoš Faltus, Miloš Štědroň, úvodní studie Jarmila Procházková, Editio Bärenreiter Praha, H 7950, BA 6861.

Sv. 4: *Houslový koncert Putování dušičky*, editoři: Leoš Faltus, Miloš Štědroň, úvodní studie Jarmila Procházková, Editio Supraphon Praha, H 7738, 1997.

Řada J:

Sv. 1: *Liturgické skladby*, editoři Kateřina Hnátová, Leoš Faltus, úvodní studie: Kateřina Hnátová, Alena Němcová, Editio Janáček, H 0012, 2007.

Mimo tyto svazky vyšel:

Sborník z pražských studií, editoři: Theodora Straková, Jiří Zahrádka, úvodní studie Theodora Straková, Editio Janáček H 0003, 2001.

Literární dílo I, II, editoři: Theodora Straková, Eva Drlíková, úvodní studie: Eva Drlíková, Editio Janáček, H 0004 LD, H 0005 LD, Brno, 2003.

Teoretické dílo I, II, editoři: Leoš Faltus, Eva Drlíková, Svatava Příbáňová, Jiří Zahrádka (jen I. díl), Editio Janáček, H 0014, H 0015, Brno 2007, 2008.

Folkloristické dílo, editoři Jarmila Procházková, Marta Toncrová, Jiří Vysloužil, Editio Janáček, H 0019 FD, Brno 2009.

ob 2 $2/4$ $4/4$ $2/4$

fg 1 pp

fg 2 pp

cpl pp

ar pp *gliss.*

Γ 1 pp

Γ 2 pp

1 pp

2 pp

Na So - lá - ni Čar - ták, ěr - ná krě - ma níz - ká,
Dro - ben auf der Hő - he, wo die Tan - nen ra - gen
There up - on the moun - tain where the pines are sway - ing

Na So - lá - ni Čar - ták, ěr - ná krě - ma níz - ká,
Dro - ben auf der Hő - he, wo die Tan - nen ra - gen
There up - on the moun - tain where the pines are sway - ing

Na So - lá - ni Čar - ták, ěr - ná krě - ma níz - ká,
Dro - ben auf der Hő - he, wo die Tan - nen ra - gen
There up - on the moun - tain where the pines are sway - ing

Na So - lá - ni
Auf der Hő - he
On the moun - tain

un. $2/4$ $4/4$ $2/4$

div. pp

c. sord. arco pp

pizz. pp

arco PPP

arco PPP

Obr. 7 Ukázka tografie podle edičních směrnic SKVDLJ, Editio Bärenreiter Praha.

Kritická edice nakladatelství Universal Edition

Své kriticko-praktické edice připravuje již několik let také nakladatelství Universal Edition. Kritická edice je v tomto případě obohacena o některá praktická doporučení, řešená poznámkami pod notovým textem. Ediční zásady vycházejí z konvencí nakladatelství upravených o specifika Janáčkovy ortografie.

Šárka, editor: Jiří Zahrádka, úvodní studie: Jiří Zahrádka. Klavírní výtah, partitura. Universal Edition – Editio Moravia, UE 31656 EM 78200, 2001. *Její pastorkyňa* (brněnská verze 1908), editoři: Charles Mackerras, John Tyrrell, úvodní studie: John Tyrrell. Klavírní výtah, partitura. Universal Edition, UE 30175, 1996.

Výlety páně Broučkovy: Výlet pana Broučka do měsíce, editor: Jiří Zahrádka, úvodní studie: Jiří Zahrádka. Klavírní výtah, partitura. Universal Edition, Editio Moravia, UE 32434, EM 103202, pouze provozovací materiál; *Výlet pana Broučka do XV. století*, editor: Jiří Zahrádka, úvodní studie: Jiří Zahrádka. Klavírní výtah, partitura. Universal Edition, pouze provozovací materiál.

Káta Kabanová, editor: Charles Mackerras, úvodní studie: Charles Mackerras. Klavírní výtah, partitura. Universal Edition, UE 30532, 1992.

Příhody lišky Bystroušky editor: Jiří Zahrádka, úvodní studie: Jiří Zahrádka. Klavírní výtah, partitura. Universal Edition, UE 34126, 2010.

Věc Makropulos, editor: Jiří Zahrádka, úvodní studie: Jiří Zahrádka. Klavírní výtah, partitura. Universal Edition – v tisku.

Z mrtvého domu, editoři: John Tyrrell, Charles Mackerras, úvodní studie: John Tyrrell, Universal Edition – v přípravě.

Sinfonietta, editor: Jiří Zahrádka, úvodní studie: Jiří Zahrádka, Universal Edition – v přípravě.

Kritické edice G. Henle Verlag

Poslední ucelenou edici skladatelova díla vydává od roku 2014 mnichovské nakladatelství G. Henle Verlag ve spolupráci s Universal Edition, které v řadě Urtext, koncipované také jako kritická edice, vydává Janáčkovu sólovou a komorní tvorbu.

Dosud vyšlo:

Mládí, editor: Jiří Zahrádka, úvodní studie: Jiří Zahrádka, G. Henle Verlag, Universal Edition, HN 7093, UE 37001, 2015.

Pochod modráčků, editor: Jiří Zahrádka, úvodní studie: Jiří Zahrádka, G. Henle Verlag, Universal Edition – v tisku.

V mlhách, editor: Jiří Zahrádka, úvodní studie: Jiří Zahrádka, G. Henle Verlag, Universal Edition – v přípravě.

Závěr

Je nesporné, že za bezmála čtyřicet let se na poli kritického vydávání děl Leoše Janáčka udělalo hodně práce a je také patrné, že v krátké době se dočkáme kritické edice všech skladatelových děl. Otázkou je, jak budou tyto edice roztrženy po jednotlivých nakladatelstvích a jak budou dostupné. Nejdůležitější však je, aby edice byly nejenom kvalitní, ale i oblíbené mezi interprety.

Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Moravské zemské muzeum (DKRVO M000094862).

Jiří Zahrádka je kurátorem janáčkovských sbírek v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně. Pedagogicky působí na Ústavu hudební vědy FF MU v Brně. Zabývá se životem a dílem Leoše Janáčka a je autorem četných kritických edicí.

SUMMARY

Complete critical editions of Czech composers are far from being in a favourable situation. Bedřich Smetana has its critical edition which was however started more than seventy years ago (is incomplete and does not have the status of critical edition). Complete critical edition of Antonín Dvořák's works started in 1955 but was not finished. A new complete critical edition of his works started in 2000 but not a volume has been published yet. In present days, the first volumes of Bohuslav Martinů complete critical edition are being published; the edition is planned for fifty years. The complete critical edition of the works of Leoš Janáček was started with the first volume in 1978 and has not ended yet. Since the beginning of the project, the editorial guidelines were criticized a lot as they interfered substantially in the composer's orthography. However the guidelines have not been changed. In 1999 the edition split between two independent publishers: Bärenreiter Praha and Editio Janáček. In 2012 the editorial board even stopped to guarantee the publication of the edition and moved only to Editio Janáček. This fact rather discredited the whole long-term project. The receivers of the critical edition may rightly ask who is to guarantee the correctness of the edition. Despite all that, the whole, almost forty-year-long project, is almost finished. The publication of Janáček's operas is a separate chapter where Universal Edition plays the main role. Not only does it have important sources but it also publishes its critical edition. A critical edition of the works of Leoš Janáček is also being prepared by G. Henle Verlag for chamber music and solo instrumental works.

Symfonická
tvorba Františka
Gregora
Emmerta

VOJTĚCH DLASK

Cílem tohoto textu je přiblížit čtenářům esteticky, motivačně a koncepčně takřka dvě třetiny symfonického díla letos zesnulého hudebního skladatele Františka Gregora Emmerta (1940–2015). Forma textu přitom nebude odpovídat obvykle konstituované studii, ale pokusíme se i za pomoci osobních vzpomínek nastínit hlavní technologické a výrazové pilíře tohoto obrovitého hudebního celku. Ve druhé části potom dostane prostor Emmertův vlastní hudebně-teoretický text, vlastně jakýsi manifest jeho specifické kompoziční techniky polytempa. Doufáme, že tento text se stane krokem na cestě k poznání a provádění děl Františka Gregora Emmerta. Pokud se jeho jméno objeví na stránkách novodobých dějin české hudby, bude to správné, nejdůležitější však je, aby zněla živá hudba. Zde je tedy hozená rukavice dramaturgům českých orchestrů...

Úvod

František Emmert byl mým profesorem skladby na Janáčkově akademii múzických umění, pojilo nás blízké přátelství, jeho díla mě provázela po velkou část mého konstitutivního věku. V roce 2005 jsem obhájil magisterskou práci, z níž budu čerpat některá fakta.¹ O daném tématu jsem již publikoval na stránkách *Opus musicum* v roce 2006.² Hned v úvodu je třeba říci, že při diskusi o Emmertových symfoniích se ze dvou třetin pohybuje v prostoru hudby, která dosud nezazněla. Ze symfonických prací bylo zatím provedeno pouze prvních devět symfonií. Nese to s sebou nejen nutnost hovořit o těchto skladbách spíše teoreticky, ale přináší to i těžko zodpověditelné otázky charakteru, zda se vůbec kdy podaří Emmertovy symfonie v úhrnu provést, případně proč se to od 80. let s jedinou výjimkou nepodařilo. Skladatelské řemeslo (a vlastně jakákoliv tvůrčí činnost) vyžaduje autorskou sebereflexi, která vede různými cestami směrem k vyrovnání se s okolním světem, s jeho nároky; s vyrovnáváním se s vlastní úlohou ve společenském systému, který tvůrce ohýbá a ten se mu vždy do určité míry přizpůsobí. Záleží pak na ryzosti tvůrce, ba dokonce ještě spíše na těžko ovlivnitelné síle darovaného talentu, na síle volání vnitřního hlasu, který tvůrce směřuje určitým způsobem a nedovolí mu nechat se ovlivnit ideovým, stylovým či ekonomickým diktátem doby. Známe z historie i současnosti velké spektrum řešení těchto nároků, včetně krajních pozic. Lze se zaprodat (ideologii, moci, postu, penězům), nebo ve druhém extrémním případě se zcela izolovat, propadnout skepsi z toho, co tvůrce svět dává, či z toho, co dává tvůrce světu. Opravdu hluboká skepse může ve své extrémní podobě vést až k autorskému odmlčení se. Emmert si mi jednou postěžoval, že ten samý skladatelský činovník, který se dokonce před pár lety stal na krát-

- 1 Dlask, Vojtěch: Dosavadní symfonické dílo Františka Gregora Emmerta. JAMU, Brno 2005.
- 2 Dlask, Vojtěch: Milosrdenství jako princip uvolňující zázrak (Neobjevený symfonik František Emmert). *Opus musicum* 2006, roč. 38, č. 1, s. 48–51.

kou dobu ministrem kultury, mu v 80. letech vysvětloval ideologickou neprůchodnost jeho děl, aby mu v letech devadesátých sděloval jejich neprůchodnost ekonomickou. František Emmert stál na pomyslné ose výše nastíněného spektra blíže oné straně „mimo svět“. Jediný jeho kontakt se systémem probíhal skrze pedagogické působení na Janáčkově akademii múzických umění a chci zdůraznit, že by se jej byl nikdy sám dobrovolně nevzdal. Miloval kontakt se studenty, akademie mu umožňovala provádět byť malou část jeho děl. Tyto dva prameny ztratil v roce 2012, kdy jej odstranil systém, přesněji řečeno konkrétní lidé, jeho kolegové. Františku Emmertovi toto pozdní příkoří způsobilo ve výsledku i určité dobro: za poslední tři roky svého života vytvořil 50 opusů, mezi nimiž jsou i tři poslední symfonické práce – měl na komponování jednoduše více času. Co se týče otázky po smyslu komponování bez možnosti provedení kompozic, stavěl se k němu Emmert vždy s obdivuhodným protitlakem ve smyslu bezpodmínečné práce na dalších kompozicích. Emmertovo skladebné dílo je v současnosti katalogizováno,³ čítá kolem dvou set padesáti opusů. Někteří jeho skladatelští kolegové z katedry kompozice vyjadřovali opakovaně svou nedůvěru nad množstvím jeho prací, často byl kritizován pro grafomanství. Ze své zkušenosti mohou říci, že smysl pro kompozici je třeba trénovat – pasivitou zakrňuje. V tomto pohledu je Emmertovo celoživotní nasazení možné chápat i jako dynamický projev jeho tvůrčí evoluce: Emmert komponováním žil, organicky se proměňoval, nacházel stále nová řešení, bavilo ho pouštět se do úkolů, které dosud nezkusil. Teprve až budou provedena všechna Emmertova díla, bude možné definitivně posoudit, nakolik byla kritika jeho tvůrčí plodnosti oprávněná, a nakolik šlo o pouhou závist. Na otázku, zda ho nemrzí, že jeho velké kompozice neznějí, Emmert odpovídal, že zní už v partiturách. K tomuto pohledu jej opravňovala letitá zkušenost s podobou partitur a vytříbená hudební představitost.

3 Předběžný soupis díla vytvořili Emmertovi studenti z JAMU v průběhu léta 2015. Nyní se o další vědeckou práci dělí Masarykova univerzita a Moravské zemské muzeum.

Tvůrčí estetika a katolicismus

Úhrn Emmertových 26 symfonií představuje celý jeho život. První symfonii napsal Emmert v roce 1964 jako čtyřladvacetiletý, 26. symfonie byla dokončena vloni, rozprostírá se tedy před námi 50 let tvorby. Pro srovnání – v české hudbě existuje ve druhé polovině 20. století jen velmi málo autorů, kteří počtem svých symfonických prací překročili první desítku. Přes číslo 20 se, pokud vím, nedostal nikdo. Od Sedmé symfonie výše jsou Emmertovy symfonie (až na výjimku 17. symfonie s podtitulem *Krajiny Krušných hor*) motivovány hlubokou katolickou vírou. Tato víra sama o sobě byla pozoruhodná. Nevím o ní mnoho,

František Emmert v této věci zachovával velmi skromné, zdrženlivé mlčení. Překvapením pro mě bylo, když mi Emmertovy dcery Markéta a Antonie řekly, že ani jeho žena, ani jedno z jeho sedmi dětí nejsou na katolickou církev napojeni tak těsně, jako byl on. Emmert navíc nepocházel z věřící rodiny a propracoval se ke katolictví na základě životní zkušenosti, kterou neváhám označit za mystickou. Jisté je, že okolo roku 1974 přichází zlom v Emmertově životě a hlavní jeho náplní se stává víra. Emmertova estetika se pod vlivem katolicismu proměnila velmi zřetelně. Není to pouze v rovině námětů, sám to ve své druhé přednášce při příležitosti profesorské kandidatury (druhé, protože první nebyla přijata) formuloval tak, že mu katolicismus pomohl odpoutat se od diktátu stylů a technik tzv. Nové hudby směrem k technice, kterou nazýval souzněním, vnitřní slyšení anebo jednoduše motivovaná hudba. To celé s tou výhradou, že znalost kompozičních technik Nové hudby a zkušenost skladatele, který jejich stylem prošel, si Emmert uchoval až do konce života.

Nejpodstatnějším rysem Emmertovy skladebné techniky bylo zmíněné vnitřní naslouchání. Zní to v záplavě technicistních návodů a receptů zakládajících mnohdy úspěšné kompoziční proudy skoro bizarně. A přesto je to vlastně jediná podmínka ryzího hudebního díla: musí být v autorově mysli předem vtištěno, buď jako emoce, anebo nejlépe už přímo jako orfický proud. Toto vnitřní naslouchání zastupuje v Emmertově tvorbě intuitivní prvek, kterým jako žlebem odváděl proud hudby od suchopáru systémů. Ničemu nebyl vzdálen víc než hudební grimase, experimentu s konceptem, světu velké aleatoriky, případně technikám repetitivního minimalismu. Jeho hudba je vždy míněna vážně, je maximalisticky nabitá konkrétním materiálem, od něhož autor očekává konkrétní charakter, proudí z místa na místo a vždy je přesně zacílena skladatelem zamýšleným poselstvím.

K výrazu Emmertovy hudby je třeba poznamenat, že často zůstává na dlouhých plochách ztišená, bez výrazných klimaxů. Autor byl mistrem meditativní melodiky, která mu dovolovala se vyjadřovat ve značně rozlehlých adagioových plochách (Emmert je nazýval nížinami). Často je nutno při poslechu Emmertovy hudby rezignovat na prvoplánová posluchačská očekávání, mezi něž lze zahrnout vzněty, pestrobarevnost, forzi. Emmertova zralá tvorba je málokdy vnějškově přitažlivá, skladatel se vyjadřoval spíše tlumenou paletou barev, plochy jsou často elegického charakteru, pokud sahá skladatel k forzi, činí tak nejčastěji pro vyjádření sil temnoty. Co naopak v Emmertově tvorbě nikdy nechybí a pozvedá ji na úroveň přesahující naši krajinu, je autorova schopnost katarze. A zde je nutné poznamenat hlubokou souvislost síly výrazu Emmertovy hudby se silou, precizností a nasazením interpretů, mezi nimiž v posledních deseti letech jednoznačně vynikl houslový virtuos Milan Paľa.⁴

4 Na několika koncertech v posledních letech provedl Emmertovy skladby i soubor Ensemble Opera Diversa a Ensemble Versus (zásluhou dramaturga Vladimíra Maňase).

Polyforma, pandiatonika, polytempo

Emmertova faktura byla vždy silně prodchnuta kontrapunktem. Homofonie a s ní spojený duch klasicismu nebyly vlastní Emmertově naturelu. Hloubavost, meditativnost, někdy by se chtělo říci těžkomyslnost či usilovnost – všechny tyto rysy se v jeho kontrapunktické sazbě dají vysledovat. Temné stíny ve své tvorbě překonával Emmert opět svou hlubokou vírou. Spolu s příklonem ke skladebné technice „vnitřního sluchu“, jak o ní skladatel sám mnohokrát hovořil a jak o ni píše i ve svých profesorských přednáškách, se do jeho děl vracely prvky tonality. Mnohokrát jsme se s Emmertem o harmonii bavili – miloval pozdně romantickou harmonii Josefa Suka. Ve své tvorbě ji ovšem neváhal obohacovat o mikrointerval, případně o svébytně pojaté „spektrální“ harmonie – nikoliv však ve smyslu francouzské spektralistní kompoziční školy. Leckteré Emmertovy skladby jsou psané v harmoniích se zahušťovanými alterovanými souzvuky, často je komponoval v rámci předpřipravených tónových řad, které měl pro sebe na menších listech papíru v záhlaví kompozic, a které mu patrně umožňovaly potlačit v materiálu přílišnou košatost. Někdy jsou tato souzvuková pole tak hustá, že opouští tonalitu. Na druhou stranu Emmert s oblibou komponoval čistě modální skladby a právě těmi v závěru života mezi duchovněji naladěnou částí moravské kulturní obce proslul. Patří mezi ně například i *Te Deum*.⁵ Emmertova melodika byla již výše charakterizována jako meditativní. Co se materiálu týče, čerpala z rozšířené modalit a Emmert ji s oblibou heterofonně obohacoval, případně na jednotlivé melodické kroky doslova navěšoval hrozny jemných vychýlení, kterými jednak drobil jednotlivé tóny na jakési mlhoviny a jednak rozrušoval iluzi jediné melodické linie. Polymelodičnost ostatně souvisí s charakterem polymorfnosti Emmertovy skladby v úhrnu: lze hovořit o polyformě, pandiatonice, a především o polytempu.

5 Provedeno v rámci Velikonočního festivalu duchovní hudby v Brně dne 10. dubna 2015.

Fenomén polytempo

Rytmika Emmertovy hudby má mnoho podob – od naprosto jednoduché, rovné notace v osminových a čtvrtových hodnotách, až po nejsložitější kombinace temp navzájem. Polytempo je zcela samostatný fenomén Emmertovy skladebné techniky.⁶ Polytempa rozvíjel Emmert ve všech stylech své tvorby od *7. symfonie* dále. Objevují se rovněž v jeho modální hudbě, například v *21. symfonii „Pieta“*. Emmert polytempa vytvářel na základě přesvědčení, že je to jedno z řešení nového výrazu hudby, podložené navíc staletými pokusy a zráním, počínaje uměním Ars subtilior, Josquinem a konče romanticky rozvolněnými doprovody, Skrjabinem a mnohými dalšími. Emmert polytempové

6 Emmert o něm proslavil svou první profesorskou přednášku a ve sborníku letošního ročníku festivalu Forfest bude tato otištěna v plném znění (sborník je v procesu korektur a sazby).

kompozice uskutečňoval na základě předem rozpočítaných ploch, které nazýval obrazy a půdorysy, a které zachycovaly místa společných násobků použitých temp. Tyto obrazy měl podle toho, co jsem viděl, rozkreslené na milimetrovém papíře, který mu nejlépe umožňoval kontrolovat zvukové výslednice. Emmert dospěl k přesvědčení, že nejvýhodnější je použití temp, která jsou blízko u sebe – společné násobky se neopakovaly tak často a nepřibližovaly výraz skladby tradiční faktuře. Tak například ve druhé větě 7. *symfonie* vzájemně běží tři tempa v poměru drobných hodnot 504 : 396 : 432, přičemž jde konkrétně o dřeva pohybující se v triolách tempa 168, žestě v triolách tempa 132 a smyčce v kvartolách tempa 108.

Právě výzkum možností polytempa vřazuje Emmertovo dílo mezi generaci autorů, které lze nazvat postsystémovými. Jsou to osobnosti, které nejprve zasáhla vlna racionálních přístupů ke kompozici v 50. letech, aby od těchto posléze ustoupili zpět právě k tomu, co lze nazvat vnitřním slyšením. V našem kulturním paradigmatu můžeme jmenovat celou plejádu takových autorů pocházejících z tzv. východního bloku, například Valentina Silvestrova nebo Einojuhaniho Rautavaaru. Kromě ústupu od racionálních systémů si tito i přes rezignaci na zvukovost tzv. Nové hudby zachovali ve svých dílech parciální anebo celostní systémy, kterými výrazově posouvají svou hudbu směrem od eklektické neoprodukce quasi romantické hudby. Spolu s nimi sdílí Emmert i výrazný duchovní rozměr v motivacích skladeb. Emmert do tohoto okruhu právoplatně patří. O to smutnější je, že mimo Moravu není jeho tvorba dodnes takřka vůbec známa.

Přehled symfonické tvorby

Podívejme se nyní na konkrétní Emmertovy symfonické práce. Technické údaje jsme kvůli přehlednosti vřadili do tabulky, za níž následují některé nezbytné komentáře a citace.

Číslo	Podtitul	Počet vět	Rok vzniku	Durata (min.)	První provedení	Interpreti	Zvukový záznam
1		5	1964	15	15. 11. 1965	SFB, dir. Richard Týnský	nedochován
2	Hledání pravdy	7	1966	40	Červen 1968	SFB, dir. Jiří Pinkas	Rozhlasový snímek z r. 1968, SFB, dir. Jiří Pinkas
3		3	1967	26	24. 6. 1968	SFB, dir. Jiří Waldhans	Archiv brněnského rozhlasu
4	Mexiko	4	1968	26	22. 11. 1968	SFB, dir. Jiří Waldhans	
5	Zvony všehomíra	5	1971	23	Leden 1972	SFB, Lubomír Mátl	Archiv brněnského rozhlasu
6	Důl Nelson III	4	1975	35	6. 6. 1975	SFB, dir. Jiří Bělohávek	
7		4	1979	35	15. 2. 1982	- v pořadu Aloise Piňose, Divadlo hudby	25. 5. 1982, SFB, dir. Fr. Jílek
8	Turínské plátno		1982	40	18. 12. 1987	SFB, dir. Petr Vronský	12. 12. 1987
9	Cor Jesu	11 (attacca)	1983	17	17. 4. 2009	Zlínská filharmonie, dir. Stanislav Vavřínek	Z koncertu 17. 4. 2009

První symfonie Františka Emmerta byla absolventskou kompozicí na JAMU. Symfonie je psána v proporcionální notaci, největší zajímavostí obsazení jsou 3 sólové alty a recitátor. Text je část básně Louise Aragona Elsa. U Druhé symfonie z běžného instrumentáře symfonického orchestru vybočuje 8 lesních rohů, piano, cembalo. V sedmé větě zní v osmi hornách chorál. Šestou větu hrají varhany sólo. Emmert k symfonii poznamenává: „*Motivace – to bylo vodítkem, nová forma – postupy tektoniky – žádné střihy, ale modelace. Uvědomění tvarů jako komplexů. Intuitivní kompozice.*“ **Druhá a Třetí symfonie** byly vytvořeny během základní vojenské služby díky osvícenosti Emmertových vojenských nadřízených. Skladatel poznamenává: „*3. symfonie byla vedena v úsilí opozice. Určitý obrat k pozdnímu romantismu jako hledání pevných bodů proti ‚miniaturismu‘ a jisté vyprázdňenosti vlivů modernismu.*“ Muzikolog Jiří Fukač napsal: „*V budoucnu autor sám odpoví, proč dnes imituje J. Brahmse.*“ Úhrnem patří první tři symfonie ještě do okruhu prací tova-

ryšských, v nichž se Emmertův styl vyrovnával s podněty druhé hudební avantgardy.

Čtvrtou symfonie „Mexiko“ Emmert komentuje: „[...] na soudobost naroubovány již čisté harmonie, velké bicí v intencích španělských a mexických rytmů, které jsou místy jakoby folklorní [...], jinde se ponořují do aleatorních rytmických obrazů. Byl to pokus o radostnou opojnou hudbu (důraz na žestě, varhany, bicí). Archi kolorují zvolenou atmosféru léta 1968.“

Jestliže „Druhá“, a zejména „Třetí“ z Emmertových symfonií představovaly hluboký odklon od modernismu své doby a mohly být ve své době vnímány jako „odpadlictví“, anebo přímo „zrada modernity“, v Páté a Šesté symfonii můžeme sledovat návrat k některým modernistickým principům.

Pátá Symfonie „Kosmické zvony“, též „Zvony všehomíra“ má 5 vět s názvy: 1. Sen je krajina v mlhách ticha, 2. U zvonu kovu země, 3. Ukolébavka ve vteřině úzkosti, 4. Útok havranů, 5. Věčná je touha hledání člověka. V instrumentáři je oproti běžnému symfonickému orchestru řada nestandardních nástrojů, například magnetofonový pás, sólový soprán anebo mužský sbor. Symfonie byla věnována tragicky zemřelým kosmonautům z raketoplánu Sojuz 11. Druhá verze podtitulu, „Zvony Všehomíra“, časově pozdější, naznačuje mnohem výrazněji skutečné plánované duchovní směřování skladby - ještě o něco metaforičtější než při předchozí svázanosti s představou světa kosmonautiky. V této symfonii pracoval Emmert s mikrintervalikou a opět se vrátil k rastrovému zápisu. Symfonie je též popsána v knize Jaromíra Havlíka *Česká symfonie 1945–1980*.⁷ *Šestá symfonie* „Důl Nelson III“ představuje z hlediska následnosti práci završující celé jedno období: po ní už nenásleduje symfonická skladba zabývající se v první řadě takto dějovým námětem. Od této chvíle bude Emmert své náměty (s výjimkou Sedmnácté symfonie „Krajiny Krušných hor“) už pouze abstrahovat a metaforizovat. Jako dílo završující představuje Šestá symfonie i tehdejší skladatelův nejzazší zdolaný vrchol: především v použitém orchestrálním aparátu.⁸ Čtvrtá až Šestá symfonie představují úhrn umění mladého skladatele, včetně vyhranění stylu a projevu básnivě Emmertovy imaginace.

Sedmá symfonie patří k největším tvůrčím úspěchům skladatelova středního skladebného období. Je to první ze symfonických skladeb, v nichž Emmert (ve 2. a 4. větě) použil techniku polytempa. Věty, které nejsou vytvářeny na základě polytemp, komponoval Emmert pomocí modální, timbrové a mikrintervalové techniky, heterofonie a stop seriálního myšlení. Symfonie nemá podtitul, ale její jednotlivé věty nesou názvy „Světlo v temnotách“, „Aréna“, „Snímání z kříže“ a „Druhy

7 Havlík, Jaromír: *Česká symfonie 1945–1980*. 1. vyd., Panton, Praha 1989.

8 Tamtéž.

příchod Páně a Milosrdenství“. Zásadní je i fakt, že od Sedmé symfonie výše komponuje skladatel takřka bez výjimky na základě katolických motivací.

Osmá Symfonie „Turínské plátno“ pracuje s námětem relikvie plátna, do něhož bylo před zmrtvýchvstáním zabaleno Ježíšovo tělo. Emmert zmiňuje „barokního ducha“ některých parametrů (polyfonie, harmonie) této symfonie.

Devátá symfonie „Cor Jesu“ („Srdce Ježíšovo“) měla pozoruhodnou historii. Její první plánované provedení roku 1988 Emmert stáhl z důvodu naprostého neztotožnění se najatého dirigenta s dílem. O provedení v roce 2003 se zasloužil brněnský hudební rozhlasový redaktor Jan Hlaváč, provedla ji Zlínská filharmonie za řízení Stanislava Vavříčka. Jedná se o důslednou polytempovou kompozici vypsanou pomocí ligatur do jediného tempa.

Číslo	Podtitul	Počet vět	Rok vzniku	Durata (min.)
10	Euangelion - Zvěstování Páně	3	1985	39
11		2	1986	18
12	Veraikon	3	1986	16
13	Dny sblížení	4	1987	20
14	Ospravedlnění - Milosrdenství - Věrnost		1989	90
15	Žalm 1		1990	15
16	Útěcha zarmoucených		1990	16
17	Krajiny Krušných hor		1990	29
18	Křížová cesta - 8. zastavení páně: Ženy plačící nad Ježíšem	4	1993	52
19	Šimon z Kyrény		1995	55
20	Tři noci sv. Josefa	3	1998	57
21	Pieta		2001	59
22	Laudate Dominum	3	2000	31
23	Věčný Jeruzalém	3	2005	99
24	Agnus Dei		2012	56
25	Píseň K tobě byl poslán anděl		2012	39
26	Triduum sacrum		2014	33

K **Desáté symfonii** „Euangelion - Zvěstování páně“ autor poznamenává: „*Důsledná a přesná tématická polytempová práce. Tónově a harmonicky (je symfonie) vystavěna na bázi polytempových rytmických jednotek odvozených přepisem do jednoho tempa. Součet a prolínání polytempových pulsů je řazeno do rytmických půdorysů, které tvoří základní jednotky časové míry. [...] Půdorys je vždy součástí proporční míry. Vše, co se od materiálu odvíjí, je vypracováno naprosto invenčně na základě vnitřního slyšení a naslouchání.*“

Jedenáctá symfonie je zkomponována pro dva smyčcové orchestry, dechový kvintet a varhany. Symfonie je jednovětá, složená ze dvou částí attacca. V první části jsou polytempa a skladatel tu vyžaduje 2 dirigenty.

Ke **Dvanácté symfonii** „Veraikon - Rouška Veroničina“ Emmert vysvětluje, že „[...] *je psána v obdivu ke statečnosti žen, které se nebojí projevit soucitem a milosrdenstvím, když je to nebezpečné, zatímco muži se strachují a utíkají!*“

Třináctá symfonie „Dny sblížení“ je instrumentována bez žesťů, přidáno je cembalo. První věta je dle Emmertova svědectví inspirována obrazem plačícího starého stromu s obrazem Panny Marie.

Čtrnáctá symfonie „Ospravedlnění - Milosrdenství - Věrnost“ je námětově motivována nezákonným a brutálním zásahem proti klášterům v ČSR 14. 4. 1950. Symfonie je komponována jako tři symfonie v jedné: každý z celků se dá hrát i zvlášť.

Roku 1990 vzniká jakási „komorní trilogie“. Tvoří ji **symfonie XV–XVII** s podtituly „Žalm I“, „Útěcha zarmoucených“ a „Krajiny Krušných hor“. Symfonie „Žalm I“ je nesena ve výrazně biblickém duchu sledujícím styl hudebního jazyka od *Biblických písní* a duchovních děl Antonína Dvořáka přes kantáty Ladislava Vycpálka až třeba k dílům Jana Hanuše. „Útěcha zarmoucených“ je psána jako concerto grosso pro dvě smyčcová kvarteta a dva smyčcové orchestry. Poslední jmenovaná, „Krajiny Krušných hor“, je psána pro běžné obsazení orchestru.

Osmnáctá symfonie „Křížová cesta - 8. zastavení Páně: Ženy plačící nad Ježíšem“ je čtyřvětá, s výhradou mnoha tempových i charakterových přerývů uvnitř vět, nyní už typických pro Emmertův symfonický styl. V závěru je více než po deseti letech užito pásmové vypisovaného polytempa. V instrumentáři symfonického orchestru je navíc použit barytonový hoboj.

Devatenáctá symfonie „*Šimon z Kyrény*“ se věnuje postavě muže, kterého žoldnéři přinutili, když šel z pole, aby nesl Ježíšův kříž (Marek 15.21). Z materiálu vzešlého z práce na této symfonii vznikl ještě 8. smyčcový kvartet. Tato symfonie ve své prostotě a přitom vyhraněnosti představuje jednu z ukázek zralého Emmertova mistrovství.

Pozoruhodné na **Dvacáté symfonii** „*Tři noci sv. Josefa*“ jsou plochy představující anděla, který Josefovi nese zvěstování. Jsou vždy přesně uprostřed té které věty – noci, tematicky se stejnou, projasněnou hudbou.

V **Jednadvacáté symfonii** „*Pieta*“ se Emmert znovu vrátil k polytempu vypisovanému pomocí několika orchestrálních pásem. Jazyk této symfonie je ale nápadně oprostěný – i v závislosti na zvoleném textu (jde o vokální symfonii). Polytempové plochy tu vychází z vizuální představy „světa viděného skrze slzy“.

Dvaadvacátá symfonie „*Laudate Dominum*“ vznikala paralelně s „*Pietou*“, ale dokončena byla dříve. Emmert ji zamýšlel jako svůj příspěvek ke skladatelské soutěži u příležitosti oslav nového milénia v roce 2001. Ke komornímu orchestru s celestou (anebo pianem) jsou přidány soprán, mezzosoprán a komorní smíšený sbor. Jako textový podklad posloužily latinské překlady žalmů. Emmert k symfonii uvádí, že je „[...] *psána v diatonických modalitách, v melodiích a v průzračných harmoniích. [...] je to další stupeň této formace s účastí prostoru (jako dalšího rozměru tónových kategorií) směrem k echovému splývání zdánlivých, anebo průchodných center. Metoda spočívá ve vnitřním naslouchání a očišťování hudební kultury cestou dovnitř.*“ Obdoba této techniky je použita též ve skladbách *Magnificat* (1999) a *Te Deum* (2003).“

Třiadvacátá symfonie „*Věčný Jeruzalém*“ patří mezi Emmertovy nejrozsáhlejší a opět se v ní s velkou intenzitou ukazuje skladatelův idealismus diktovaný hlubokou vírou: symfonie je nesmírně náročná na provedení: kromě zmnožování ansámblu (5 fléten, 5 klarinetů, 5 lesních rohů, 7 trubek, včetně zmiňované klariny a basové trubky, 7 trombónů) a nových požadavků na interprety (Emmert tu požaduje klarinové trumpety rozsahem až do Fis3!). Ve skicách jsou tempová označení polytempových ploch rozpočítávána kvůli společnému násobku až na desetinná místa (!). Metaforický základ a souvislosti s polytempem má pak logicky i konečný výběr devíti (!) vzájemně se prolínajících temp. Ve své obrovitosti (99 minut) se pak přes dva tisíce taktů symfonie před člověkem rozkládá už takřka jako krajina: najdeme tu sumu Emmertova umění, včetně nových hudebních poznatků a východisek:

jsou tu plochy nesmírně temné (hned 1. věta) i projasněné - v takových Emmert někdy (převážně v meditativních plochách) využívá i technik ne nepodobných Arvo Pärtovi s tím, že jejich cantus firmus (kvintakord) mění na volněji stanovené modální souzvučky. Symfonie je motivována kapitolami 41.1-12 z Ezechiela, má rozsáhlý prolog („Tisíciletá voda“) i codu („Alfa a omega“); její půdorys je v základu vystavěn na číselné představě třikrát třiatřiceti minut třech ohromných vět, přičemž v závěru své práce Emmert z tohoto symbolismu mírně ustupuje a časové proporce upravuje. Jednotlivé názvy menších podcelků ve větách jsou: Prolog: Tisíciletá voda, 1. „[...] zde zaznívá tiše, ale neslyšitelně Ježíšův pláč nad Jeruzalémem“, Lukáš 13, 34-55; 2. „očistění chrámu v Jeruzalémě“, (Jan 2, 13-17), „nepřijali světlo v temnotách“; 3. Dies irae; 4. Zeď nářků; 5. Nový Jeruzalém (Zjevení 21, 1 - 2.10); 6. „a setře jim každou slzu z očí“ (Zjevení 21, 4); 7. „Alfa a omega“, (Zjevení 21, 6).

Čtyřicetá symfonie „Agnus Dei“ se sólovými houslemi a violou, vznikla až po sedmi letech, v roce 2012, což napovídá, jak se v předchozí symfonické práci Emmertův symfonický duch vybil.

Pěťadvacátá symfonie „Píseň - ,K tobě byl poslán anděl“ vznikla v tom samém roce, 2012. Měla by být provedena v rámci Velikonočního festivalu duchovní hudby v roce 2016 v Brně.

Šestadvacátá symfonie, „Triduum sacrum“ vznikla v závěru loňského roku.

Hudebně-teoretické dílo

Jako završení přikládáme úplný text Emmertovy přednášky o polytempu proslovené při jeho prvním pokusu o získání profesury 20. 1. 2006. Profesuru tehdy Emmert neobdržel, text přednášky byl na JAMU shledán příliš odborným a Emmert byl o rok později požádán o text nový, obecnější, týkající se jeho skladatelsko-pedagogických reflexí. Tento první text představuje však právě ve své odbornosti vzácný hudebně-teoretický manifest Emmertovy kompoziční techniky, která by bez něj zůstala hudebním teoretikům skryta pouze do vlastních kompozic. Emmert se pohyboval v okruhu autorů, kteří se v Brně na přelomu 60. a 70. let výrazně hudebně-teoreticky projeví: jmenujme Jana Kapra, Miloslava Ištvana, Aloise Piňose či Ctirada Kohoutka. Emmert potřebu hudebně-teoretické reflexe svých skladeb nepocítoval, ba mohu dosvědčit, že z jeho vyjádření i ze vzpomínek jeho kolegů na JAMU vyplývalo, že se vyzývá k práci na hudebně-teoretických dílech dosti usilovně bránil. Jeho naturel mu velcí spíše komponovat hudbu než tvořit hudební

- 9 Emmert, František Gregor: Poznámky k instrumentaci I. Použití dechových dřevěných a žesťových nástrojů. 2. doplněné a rozšířené vydání. JAMU, Brno 2001. Tjž: Poznámky k instrumentaci II. Použití bicích nástrojů, kytary, mandolíny a tamburašských nástrojů, cimbálu, harfy, cembala, celesty, akordeonu a smyčcových nástrojů. 2. doplněné a rozšířené vydání. JAMU, Brno 2001.

teorie. Přesto bude jeho hudebně-teoretické dílo v příštích letech třeba podchytit, neboť čítá několik velmi zajímavých titulů: především se jedná o dvoudílné *Poznámky k instrumentaci*, které vydala JAMU jako skripta⁹ a jež kromě ryze praktických pokynů obsahují i osobitou zkušenost s hudebními nástroji, zkušenost symfonika a mistra svého oboru.

Následující text je dle mého názoru vrcholem Emmertova hudebně-teoretického snažení. Není psán se soustavností vědce, odstavec od odstavce se liší jak intenzitou, tak zacílením a stylem. Text se rovněž vyznačuje náhlými odbočeními do oblasti osobních vzpomínek, zkušeností, názorů, ba obsahuje výrazivo v exaktních teoriích nepoužívané, mnohdy naznačující neustálou přítomnost holanovské ryzí transcendentály, kterou Emmert v celém svém zralém díle následoval. Text byl také vytvořen pro přednášení a autor v něm mnohé myšlenky rozváděl přímo při něm, zatímco v textu jsou leckdy řešeny jako hesla, zkratkovitě. Proto bylo také třeba, aby text prošel revizí a jazykovou úpravou. Snad jediným momentem, který skladatel pro příjemce ochotného porozumět v textu přímo nevysvětlil, je termín „následné polytempo“. Jím Emmert rozuměl polytempo horizontální, tedy polytempo, které se výrazově snad blíží tradičním změnám tempa v partitūře. Tyto změny však nahlíženy prizmatem polytempovosti mohou opět přinášet nové výrazové výslednice. Jinak Emmert sděluje vše potřebné: důvody, které jej k polytempu přivedly, způsoby, jakými je realizoval. K tomu všemu přidává zkušenost tak těžko zachytitelných entit, jakými jsou motivace a vnitřní slyšení, na nichž podstatnou část svého díla založil.

František Emmert: Možnosti využití polytempových relací v soudobé artificiální hudbě

Polytempo, jak je vidím a používám v kompozici, je jednou z možných reakcí na převratné změny v oblastech rytmicko-formových, také tónových, především však v oblastech časoprostorových. Usuzuji, že nové pojetí časoprostoru odstartovala elektronická hudba, racionalisté 50. let a aleatorika. Nové pojetí časoprostoru, které umožnilo vznik polytempa, je natolik objektivně, že umocňuje kompozici až po naše dny. (I když polytempo, jak je dnes vnímáme, je nového data, jeho kořeny sahají k počátkům evropské hudební kultury. Místní minulosti nám svými polymetrickými a izorytmickými principy předkládají důmyslnou a odvážnou vynalézavost. Vzorem nám mohou být jejich matematické kombinace v *Ars nova*, nebo Josquinovo proslulé *Agnus Dei II* probíhající ve třech tempech zároveň.) V současnosti vyžadovala realizace časoprostoru především zrušení taktové hranice a vnitřního uspořádání taktu. Úsilí těchto zásahů bylo vedeno snahou o povýšení reformovaného taktu k novým způsobům využití.

- 585 = 195
- 560 = 140
- 540 = 135
- 520 = 140
- 520 = 170
- 512 = 102
- * 490 = 195
- 470 = 235
- 450 = 90
- 448 = 112
- 420 = 140
- 420 = 90
- 408 = 102
- 405 = 135
- 390 = 78
- 390 = 130
- 360 = 90
- * 340 = 170
- 336 = 112
- 312 = 78
- 306 = 102
- 304 = 78
- 300 = 60
- 280 = 140
- 270 = 90
- 270 = 54
- 270 = 135
- 260 = 130
- 250 = 50
- 240 = 60
- 234 = 78
- 224 = 112
- 216 = 54
- 214 = 78
- 200 = 50
- 204 = 102

- 195 = 195
- 180 = 90
- 180 = 60
- 170 = 170
- 162 = 54
- 152 = 78
- 150 = 50

70 / 120

10	1"	♩ = 600
9	1"	♩ = 540
8	1"	♩ = 480
7	1"	♩ = 420
6	1"	♩ = 360
5	1"	♩ = 300
4	1"	♩ = 240
3	1"	♩ = 180
2	1"	♩ = 120
1	1"	♩ = 60

maison (vidy 6 stupni transp. f. la)

♩ 102	♩ 204	♩ 306	♩ 408	14
♩ 130	♩ 260	♩ 390	♩ 520	13
♩ 140	♩ 280	♩ 420	♩ 560	17
♩ 195	♩ 390	♩ 585		13

M. Dur

Zápis polytempa

Čistá podoba zápisu je pro interprety nejpřijatelnější. Jde o běžný zápis bez závislosti na pomocných ligaturách. Tempovou relaci v takovémto zápise jednotlivých proudů řídí dirigent, popřípadě dva dirigenti nebo světelné taktovače. Metronomické údaje je třeba převést do proporční míry toku astronomického času, a to zejména do rastrového notového záznamu. Notace podobné té, se kterou přišel jako první skladatel Ton de Leeuw, používali například čeští skladatelé Miloslav Kabeláč (od 6. *symfonie*) a Jan Kapr (8. *symfonie* „Mánesův orloj“). V praxi to znamená: vybrat pro účastníky polytempových relací takové metronomické údaje, které by bylo možno bezezbytku vtěsnat do metrické míry dílčího časoprostoru. Např. časová délka jedné stránky partitury, která měří 24 cm, přijme údaje v tempech MM 130 = 20 pulsů, MM 104 = 16 pulsů, MM 78 = 12 pulsů, přičemž časový údaj je v tomto případě pro 24 cm jedné stránky 9,2307692 sekund. Uvedené MM údaje jsou v poměru 5 : 4 : 3. Metrická délka jedné čtvrtky MM 130 je 1,2 cm, MM 104 je 1,5 cm, MM 78 je 2 cm. (Samozřejmě, že jedna stránka partitury může mít i jiné uzavírací délky, např. 10 sekund pro MM 168, 132 a 108.) Souhlasných možností je velmi mnoho.

Pro vlastní zápis polytempa je dobré si připravit náskres obrazce a půdorysu. Základní mírou pro záznam polytempových aktivit je obrazec. Jde o pevný a neměnný časový útvar, jehož hranice vstupu a ukončení vymezují prostor pro uzavřený polytempový pohyb. Časový rozsah se obvykle graficky kryje se stránkou partitury, nebo obsáhne obě stránky – levou i pravou – s tím, že v grafickém prostoru na konci pravé stránky můžeme vytvořit uzlové spojení všech účastníků polytemp a na další stránce je znovu otevřít. Polytempa v MM, která jsou svými hodnotami blízko sebe, např. 63 a 69, se setkávají ve společném uzlu až po relativně delší době a jejich aktivita se uskutečňuje v několika takto vymezených obrazcích. Ve svých polytempových kompozicích jsem udělal s užitím polytemp s blízkými MM hodnotami velmi dobrou zkušenost ve smyslu novosti výrazu.

Malé shrnutí: Jestliže chceme v polytempu zvládnout celou hudební větu, kdy se tempa několikrát spojují v jednom uzlovém bodě, je nutné elementární technikou řadit obrazce za sebou. Až mnohem později, vlastně v současné době, jsem se pokusil o kombinaci obrazců, z nichž každý obsahoval – v důsledku jiné motivace – odlišné kombinace MM. S ohledem na interprety jsem řadil pulsy MM pro každého účastníka zvlášť do neutrálního čtyřdobého taktu. Užité rastrový způsob zápisu je prováděn vertikálními svislicemi. První doba neutrálního, spíše orientačního taktu, je na místě svislice. Teprve v místech uzlů, kde se hodnoty MM všech účastníků spojují v jednom bodě, je souvislá čára – obvykle v bodě uzavírání obrazce.

585 $\text{♩} = 195$
 540 $\text{♩} = 135$
 520
 512
 490

Handwritten musical score with various staves, notes, and annotations. Includes markings like "Kritik", "Sung", "ah! dober", "Skost:", "us zut'kren!", "v. 16. zolus", "v. 14. zolus", and "v. 12. zolus".

$\text{♩} = 78$ (boxed)

$\text{♩} = 114$ (boxed)

Additional notes and markings: "v. 12", "v. 14", "v. 16", "v. 18", "v. 20", "v. 22", "v. 24", "v. 26", "v. 28", "v. 30", "v. 32", "v. 34", "v. 36", "v. 38", "v. 40", "v. 42", "v. 44", "v. 46", "v. 48", "v. 50", "v. 52", "v. 54", "v. 56", "v. 58", "v. 60", "v. 62", "v. 64", "v. 66", "v. 68", "v. 70", "v. 72", "v. 74", "v. 76", "v. 78", "v. 80", "v. 82", "v. 84", "v. 86", "v. 88", "v. 90", "v. 92", "v. 94", "v. 96", "v. 98", "v. 100".

MM 7: 5,5 : 4,5

Pulsovi rit (presto 1:2)

1 = 168 . 3 = 504

504 : 396 : 432
Leg. *rit.* *And.*

Legni:

3 3 3

Legni:

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
3. Cl.
Tamburo africano

1 = 432 . 3 = 396

Prati:

(3/4)

4/4

Ottomi:

Tr.

Mrtan

Fmb

Crotchi

1 = 108 . 9 = 982

3/8 Prati

1/4

Archi:

Vm I

Vm II

Vla

Vcl

And.

24cm = 10"



Handwritten musical score for a string quartet. The score is written on ten staves, with the first five staves grouped by a brace on the left. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some handwritten annotations and a vertical line across the score.

Půdorys

Půdorys, který je další připravovanou součástí polytempové kompozice, má motivační funkci. Půdorys je synchronní s polytempovými relacemi účastníků a podává informaci o hudebních událostech. Jeho posunem na jiná místa kompozice lze svobodně přenášet i události v něm vznikající a zároveň lze na jeho pevném záznamu vystavět i zcela odlišné významy. Obyčejně je jeho záznam prováděn v nižších intonačních polohách, i když významně postihuje vyšší vrstvy. Při horizontálním posunu půdorysu může nastat totální přeměna, až přehodnocení významů. Jsme-li pod tlakem materiálu, kdy poznáváme, že tudy cesta nevede dál, nebo také že materiál neposkytuje záruku nosnosti formy, ale především neposkytuje oporu pro výstavbu myšlenek, nebo že jde už o vyčerpaný či naopak ještě nedozrálý princip, může se stát, že se nasloucháním objeví něco nečekaného a spásného. Při vzdorování se postupně hlásí cosi neznámého a krásného. Z „tlaku“ se vynoří očištěná tónová skupenství. Zároveň přijde poznání, jaká vyžadují zacházení; nastoupí úžas nad neustálým vybízením k tónové čistotě. Znění objeňovaného vzbudí touhu po trvání, touhu „rozestřenou v čase“ jako barvu ve štětcí malíře, který ji rozestírá prostorem. Účinek je tak silný, že se rázem zavrhnou vše, co bylo. Postupně vykrystalizují čistá tónová skupenství (toto platí pro oratorium *Stabat Mater* a pro 5. *smyčcový kvartet*). Při jednom rozjímavém tichu mě oslovilo prolínání s kombinacemi tempy v pp. V okamžiku, kdy jsem nakreslil první obrazec s vybranými tempy 110 : 90 : 70 : 50, užasl jsem, co vše je tento časoprostor s to obsáhnout a vyjádřit. Již předtím jsem měl sklon psát prolínající se linie tak, aby jedna v jiném rytmu v malém tónovém ambitu obcházela druhou. (Miloš Ištvan mi jednou ukazoval ve své violoncellové sonátě z roku 1970: „[...] *tohle jsem se naučil od tebe*“.) Zjistil jsem zároveň, že polytempo vyžaduje velkou pečlivost, pracovní soustředění, vnímavost a inspirační naslouchání. Vlastní pracovní postup předpokládá vypracování pracovní skizzi tak, aby byla schopna podávat nejpřesnější údaje o vnitřním pohybu pulsů účastníků v obrazci, a to nejen v základních čtvrtvých hodnotách, ale i v „drobných hodnotách“, kdy se mohou prolínat např. trioly = 110 proti šestnáctinám = 90 (poměr stejných hodnot zde bude MM 330 : 360). Je sice pravda, že polytempové kompozice mohou v detailech vyznívat při každém provedení odlišně, jako je tomu při aleatorice, avšak zápis v partituře musí být naprosto přesný a jednoznačný, aby mohlo být dosaženo uměleckého ideálu.

Spektrální rytmy

Tímto termínem označuji prolínající se, v různých tempech přesné diferencované sledy drobných rytmických hodnot. Prolínání kvalitativně

násobí skutečnost, že každý základní čtvrtý puls – účastník polytempového dění – nastupuje v jiném (nestřeženém) okamžiku. Určit tyto okamžiky vzdalování se a přibližování základních pulsů mezi sebou zpřehledňuje v obrazci „pulsová síť“. Ta zároveň klasifikuje vnitřní uspořádání a přispívá k pročistění tónové výslednice. Podává informaci o frekvenční hustotě a pomáhá koordinovat prostorový rozptyl drobných rytmů. Zároveň umožňuje strettové prolínání obrazců. Praxe může být následující: ve druhé větě mé *Sedmé symfonie* (partitura s. 40–41 a 45–46) nastává situace, kde se střetávají proudy dřev, žesťů a smyčců v tempových poměrech 168 : 132 : 108, přičemž rytmický puls dřev a žesťů probíhá v triolách a rytmický puls smyčců v kvartolách. Výslednice reálných rytmických vztahů lze tedy vyjádřit poměrem 504 : 396 : 432. V tomto okamžiku je však z pracovních důvodů lhostejno, o jaké rytmické hodnoty jde. Dbáme pouze na to, aby nedocházelo ke zdvojeným hodnotám některých účastníků.

Harmonie – harmonická nástavba, spektra, novotvary. Harmonie obohacená, harmonie diatonické modalit

Harmonie je královna hudebních kategorií. Harmonie a její kombinální složky mají v polytempu významné postavení. Ať je tam počet lineárních účastníků jakýkoliv, všichni se podílejí na jedné harmonicko-kombinální linii a odvíjejí se z ní. Polytempové linie, které i přes mimoharmonické melodické tóny harmonii respektují, znějí vždy tónově vyváženě. Osvědčilo se mi, že pro operace s harmonií je nejvhodnější účast tří harmonicky samostatných proudů. Termín proud používám proto, aby bylo vyjádřeno harmonické směřování k vyhraněným cílům. Cíle jednotlivých proudů mohou být dosahovány zvlášť, nezávisle na sobě, anebo mohou být společné a stávají se tak harmonickými uzly, v nichž se harmonický tok významově přehodnocuje. Z uzlů harmonických proudů se mohou dále odvíjet harmonické horizontální i vertikální průlomy, nové úderné síly, modulace, gradační stupňování, harmonické vyprchávání, sestupy do nížin apod. Harmonické proudy mohou být kánonické (harmonický kánon v polytempu), anebo proudy harmonicky zcela samostatné. Harmonickou samostatnost tří proudů jsem si ověřil v 7. *symfonii*. Princip samostatnosti je dán poměrně jednoduchou harmonickou osou, která přijímá další tónově-harmonické množiny, aniž ztratila svou identitu. Možnosti práce s harmonií jako takovou jsou nekonečné. Polytempová harmonická modulace v 7. *symfonii* ve třetí větě se mezi proudem dvou obrazců nad sebou odpoutává od melodicko-harmonické motivace přes spektrální harmonie až k vrcholu na kvartsextakordu b moll. Modulační pásmo je ujednocováno

protínajícím společným akordem pro obě pásma nad sebou – ovšem způsobem jiným, než bylo dříve uvedeno.

Dynamika je důležitou uměleckou funkcí. V žádném případě to není jen neutrální odstupňovaný prvek, nýbrž jde o kategorii primárně výrazovou a také formotvornou. Velkých účinků dosahuje v jemných dynamických nížinách, zejména za účasti polydynamiky. Označení polydynamického vlnění ve všech hlasech odlišně, kdy přesto žádný hlas nevyniká, značíme pod osnovou záznamem souhrnného dynamického rozsahu, např. p. Vyznačením dynamické roviny jsou vymezeny hranice pro *crescenda* a *decrescenda*. V hudební praxi se některé hlasy nebo tóny mohou jemně zdůraznit. Dynamické zrovnoprávnění všech účastníků v polytempu přináší novou kvalitu zvuku. Znamená to: všechny hlasy hrají ve stejné dynamické rovině, žádný z nich se nevynořuje – zejména v pp je tento jev duchovně velmi silný a obsažný – tzv. „mlhovina“. V „mlhovině“ dochází k rytmem nepostižnému vnitřnímu pohybu. Jako asistent jsem napsal v roce 1969 malou studii o hudební dynamice. Pro určitější vystižení dynamiky jsem začal používat značení:

+-	+-	+-	+-	atd.
pp	p	mp	mf	

V praxi se ukázalo, že toto značení je akceptovatelné.

Vázané a tematické polytempo

Vedle čistého polytempa existuje ještě tzv. vázané polytempo, kdy jsou účastníci zapsáni do partitury do jednoho tempa pomocí ligaturované notace. V praxi to znamená najít pro účastníky vhodné jednotící tempo. Leckdy se stává, že je ale zcela odlišné od temp účastníků. Vzhledem k dynamismu kompozice není možné setrvávat v jednom jednotícím tempovém zápise. Je proto nutné uvést zápisové tempo do souladu s vývojem tektoniky, zejména když se polytempové relace proměňují. Obrazce polytempových relací je třeba podložit obrazci jednotícího tempa a postupně hledat nejvhodnější shody rytmického pulsu.

Ovšem ve většině prostoru kompozice dochází k menším či větším deformacím výchozího ideálu. Ve vázaném polytempu jsem v letech 1983–1985 zkomponoval 9. *symfonii* „*Cor Jesu*“. Ta je psána důsledně ve vázaném polytempu vypsaném pomocí ligatur do jediného tempa. *Symfonie* je napsána v post-systému postmoderny s důrazem na vzájemné vztahy kinetických heterofonií a jejich kombinací. 10. *symfonie* je komponovaná v důsledném a přesném tematickém polytempu. Tematické polytempo je forma nadstavby polytempových relací v obraz-

ci. Tematismus vzniká slučováním účastníků v pevný, neměnný útvar, se kterým je dále polytempově pracováno přepisem do jednotčího tempa. Obě symfonie, 9. a 10., jsou vypracovány naprosto invenčně na základě vnitřního slyšení a naslouchání. V harmoniích jde o nové prvotvary a čisté harmonie. Ve výhledech polytempových relací se mohou ještě dále vyvíjet všechny zde zmíněné typy. Po dvanácti letech, v roce 2001, jsem se znovu vrátil k polytempu vypisovanému pomocí několika orchestrálních pásem. Bylo to zapříčiněno inspirací „vidění světa skrze slzy“. Toto se týká 21. symfonie „Pieta“, konkrétně třetí věty.

Ve 23. symfonii „Věčný Jeruzalém“ a v komorním oratoriu „Nec ego te condemnabo“ (Jan 8,2-1) jsem si ověřoval další možnosti kombinací orchestrálních pásem o větším počtu účastníků: a) ve větších časoprostorových úsecích, b) na poměrně častém střídání ploch různých polytemp, c) jen v kombinaci útržků polytemp. Výhledy polytempových relací však nejdou jen touto cestou (ať už jakéhokoliv) expresivního zmnožování, jsou také směrem polytempového komorního zjemňování. Redukce může mít jen dva hlasy (např. v blízké hodnotě MM), nebo může jít o jeden hlas propracovaný formou následného polytempa. Z pohledu do partitur nejmladší skladatelské generace vidím princip návratů k vázaným neukončeným polytempovým frázím, které vypadají jako náporové spoje rytmů. Jak jsem zmínil v úvodu: polytempa, především svým vyhraněným tónovým skupenstvím a písmem nezachytitelným rytmickým pohybem, budou mít ještě v budoucnu co říci.

SUMMARY

František Gregor Emmert (1940-2015), who passed away this year, belonged among the most significant Czech composers of his generation. He taught at the Janáček Academy of Performing Arts in Brno. A big part of his work was left unperformed due to his modest and non-assertive personality. František Emmert belongs to the most productive symphonic composers in the history of Czech music; he wrote 26 symphonies, Emmert's work as a whole includes about 250 opuses. Since the middle of the 1970's, Emmert's work has been bearing the spirit of Catholicism. In terms of technique, Emmert followed the style benefits of so-called New Music which he later rejected to turn back to modal harmonies and especially to his own poly-tempo compositional technique which he had developed based on his study of historical music, e.g. Josquin Després. The study presents an overview of Emmert's symphonic work, concluded with a text by Emmert himself and titled Možnosti využití polytempových relací v soudobé umělé hudbě (Possibilities to use poly-tempo relations in contemporary artificial music).

Manieristico e capriccioso?

Několik pohledů do Capricí Františka Bendy

VERONIKA HEJNOVÁ

Italsky capriccio či francouzsky caprice... Nálada, rozmar, zvláštní nápad, svěhlovost, ale to jsme na počátku bádání o tomto termínu a hudební formě. Analyzujeme capriccia. Budou se doslova vzpírat uchopení jako celek. Rozčleňme je na skupiny, ale hrajme každé další nepopsání jako tabula rasa. Nalezneme interpretačně-technický klíč? Jsou porušeným řádem, nebo mají hlubší směřování? Jsou manýrou plnou afektů, dramaturgií citu, nebo jejich long dureé sleduje tendence i jinak specifické a interpretačně variabilní?

Caprice pro sólové housle od skladatele a houslisty českého původu severoněmecké hudební emigrace Františka Bendy vyšly za jeho života v Lipsku. Rukopis díla je uložen v hudebním oddělení berlínské knihovny¹ a cca 125 opisů se nachází v nejrůznějších hudebních sbírkách. První a jediné české vydání, které revidoval a předmluvou opatřil Jaroslav Čeleda, vyšlo ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění v roce 1960. *Analytické poznámky ke Capriccím Františka Bendy* od Miloše Štědrone byly vydány ve sborníku *Čechy rezervoár hudebnosti* v roce 1978.²

Herní analýzou *Capricí* Františka Bendy se dobíráme k propastnému rozdílu mezi cvičebními technikami etud a interpretačními technikami capriccií. Tvůrčí kombinace skladatel – houslista, jak je tomu právě u capriccií, dává hráčům jedinečnou možnost pohybovat se již na úrovni herní přípravy v celosti umělecké, technické a interpretační práce. Hráč tedy sahá hlouběji a čerpá ze zdrojů, ke kterým by se čistě technické formy jen neustále přibližovaly.

Technické opusy a etudy mají nezastupitelnou úlohu pro utváření a modelování vnitřních prvků houslové hry a v architektuře studijního postupu (houslová technika, smyčcová technika, dvojhmatová technika, pohyb v polohách a po hmatníku, cvičení rozpětí prstů apod.). Svou povahou a východisky jsou ale analytické. V této souvislosti si všimněme, že český houslový pedagog Otakar Ševčík, který tvořil své opusy na přelomu 19. a 20. století ve své době progresivně analyticky, mířil v opusech 16–21 a 25 k přesahu, avšak dovedl svými rozbory děl světového houslového repertoáru analýzu větší měrou spíše k jejím krajním možnostem. Analýza se stala typickým znakem české houslové školy. Scházely ale české houslové škole i protipóly syntetické povahy?

Hledejme díl odpovědi u *Capricí* Františka Bendy. Na úvod citujme tři historické výpovědi. Autorem první je slavný houslista a pedagog Joseph Joachim: „*Váš národ nemá ani ponětí, jaký vliv měl Čech František Benda na vývoj hudebního umění vůbec a na virtuosní houslovou hru v Německu zvláště: Od té doby se vyučuje na královské pruské akademii podle jeho metody – dnes se jí ovšem říká německá škola – a já*

1 Franz Benda: *Quarante Caprices*, Besitzer: Berner, Friedrich Wilhelm, 40 *Capriccios* (1780 c.), Staatsbibliothek zu Berlin, Sig. Mus. ms 1315/25.

2 Pečman, Rudolf (red.): *Čechy rezervoár hudebnosti: sborník z hudebněvědeckého symposia v Benátkách nad Jizerou, 20.–21. května 1976*. Mladá Boleslav: Okresní kulturní středisko, 1978.

- 3 Benda, František: *Caprice*.
Státní nakladatelství krásné
literatury, hudby a umění,
Praha 1960, Předmluva, s. 3.

*jsem snad jejím posledním představitelem.*⁴³ Bendův současník, německý skladatel a hudební historik Johann Adam Hiller, komentoval osobnost českého houslového virtuóza slovy: „*Jetzt, da wir dieses schreiben, ist unser Benda zwar noch am Leben; aber schon seit einigen Jahren, durch Lähmungen eines Schlagflusses, ausser Stand gesetzt, auf seinem Instrumente noch etwas zu unternehmen. Sonst war der Ton den er auf der Violin herausbrachte, einer den schönsten, vollsten, reinsten und angenehmsten. Er besass alle erforderliche Stärke in der Geschwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Instruments, und wusste zu rechter Zeit vernünftigen Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbare war das, wozu ihn seine natürliche Neigung vornämlich und mit dem besten Erfolge zog. Nyní, když toto píšeme, je náš Benda sice ještě naživu, ale už několik let v důsledku mrtvice není schopen na svém nástroji cokoliv zahrát. Ale jeho tón, jaký docílil na houslích, byl jeden z nejkrásnějších, nejplnějších, nejčistších, nejpříjemnějších. Disponoval všemi možnými stupni rychlosti, výšky a vůbec všemi obtížnostmi nástroje a dokázal je v pravý čas rozumně upotřebit. Ale ušlechtilá zpěvnost byla tím, k čemu ho jeho přirozený sklon přednostně a s největším úspěchem vedl.*“⁴⁴ Také Charles Burney charakterizoval Bendu ve svém známém hudebním cestopisu: „*Jeho způsob hry není ani způsob takového Tartiniho, Somise, Veraciniho ani některé hudební školy či sekty, o níž mám povědomí, nýbrž je to jeho vlastní postup na základě toho, co by měli všichni hudebníci následovat, totiž dobrého zpěvu.*“⁴⁵ S ohledem

- 4 Hiller, Johann Adam:
*Lebensbeschreibungen
berühmter Musikgelehrten
und Tonkünstler neuerer Zeit*,
Edition Peters Leipzig: 1975,
s. 49–50.

- 5 Burney, Charles: *Tagebuch
einer musikalischen Reise*.
Bärenreiter Kassel, Basel,
London, New York, Prag:
2003, s. 101.

- 6 Schwandt, Erich: *Capriccio*.
In: *The New Grove. Dictionary
of Music and Musicians*,
2.vyd., Oxford University
Press, 2001, s. 100–101.

na výše uvedené historické citace pohlédneme na *Caprice* Františka Bendy okem soudobým a hledejme kontinuitu a přesah práce k perspektivám současné hry a interpretace. Termín „*caprice*“, francouzský ekvivalent italského „*capriccio*“, který se objevuje poprvé v roce 1561 v souvislosti se sbírkou madrigalů Jacqueta de Berchem,⁶ může budít prvotní dojem pouhé nálady, nevypočitatelnosti, krajní fantazie, neskutečnosti, iregulárnosti a tak podobně. Jaké je entreé do Bendových *Capricí*?

Do první vejdemé „*ad libitum*“, *senza metro regolare*, více než čas setrvání v čase, aby se posléze řád tanečního courante střetával s neustále novými prvky. Klid tance uvedený čtyřtaktím na začátku každé repetice je krok za krokem přerýván akcentacemi na sudých dobách násobeno šestnáctinami na synkopách se synkopickými legaty v kombinaci s akcenty a s nestejnými houslovými smyky 3 : 1 v různých kombinacích, které rezonančně i témbrově modelují zvuk. Před závěrem courante kulminuje v souvislostech předešlých prostředků, než se vrátí zpět do „*senza metro regolare*“ rámuujícího celek návratem do původního klidového prostoru. Technicky: Vynesme techniku barokního centrování zvuku k bezprostředně proměnné variabilitě hry. Interpretačně: Primární čas *senza metro regolare*, svět centra a řádu

No. 1. *Corrente / stotoem musica/*
 No. 2. *Allegretto*
 No. 3. *Allergo*

The image shows a handwritten musical score on a single page. It contains three pieces of music, numbered No. 1, No. 2, and No. 3.

 No. 1 is titled 'Corrente / stotoem musica/' and is written in 3/4 time. It consists of ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations like 'a tempo' and 'rit' (ritardando).

 No. 2 is titled 'Allegretto' and is written in 3/4 time. It consists of one staff of music.

 No. 3 is titled 'Allergo' and is written in 3/4 time. It consists of one staff of music.

 The handwriting is in black ink on aged paper. The score is a study of the first three pieces of the Capriccio Op. 3 by František Benýš.

Obr. 1 Opis Caprice č. 1, 2 a části Caprice č. 3 Františka Bendy od Jaroslava Čeledy. Národní muzeum – České muzeum hudby, sign. XI D 298, © NM-ČMH, 2015.

7 Praetorius, Michael:
Syntagma musicum Band
III. Faksimile-Reprint der
Ausgabe Wolfenbüttel 1619
herausgegeben und mit ei-
ner Einführung versehen von
Arno Fofchert, Bärenreiter
Kassel, Basel, London, New
York, Prag: 2001, s. 21.

a posléze i barokní lineární čas, jsou konfrontovány s vnitřním nekli-
dem a s prudkými afekty. Kapriciózně? Je zřejmé, že výchozí pojmové
zachycení capriccia se rozpadá již u první Bendovy caprice, neboť jeho
směřování, ačkoliv je ryze capriciózní, záměrem přesahuje náladu,
nevypočitatelnost a rozmar... Postupme tedy dále. Odpovídalo

by Bendovým Capricím lépe rané vyložení termínu capriccio Pretoriem?:
„*Fantazie okamžiku [...] náhlá nálada, opuštění tématu, kdykoliv vás to
napadne, odbočování a směřování dle vlastního přání bez striktního dodr-
žování pravidel, avšak v celku bez přílišného nevybočení z modu
[...]*“.⁷ Benda spojuje své *Caprice* s rozličnými tanečními formami.

Kromě první *Caprice* s již zmiňovaným *Courante* se dále objevují *Tempo di
Bourrée* (č. 4), *Loure* (č. 5), *Sarabanda* (č. 20) a *Gavotte* (č. 23). Taneční
podstata je pokaždé provázena řetězením okamžiků. Například v č. 4 *Tempo di
Bourrée* se střetává metrický průběh tance v taktu „*alla breve*“ na ploše
klenutého melodického dvojhlasu s artikulacemi, ligaturami nesoucími
diagonální napětí, triolami na synkopách a mikrookamžiky v rezonanční
vrstvě hry, které by mohla lépe zaznamenat grafika hudby 20. století pro
rozmanité formy tvoření tónu v jeho průběhu, ve variabilních začátcích
a tónových závěrech. V tomto ohňostroji okamžiků je zde ale také právě
myšlenková rovina, držící celek pohromadě a zaručující Praetoriovo „příliš-
né nevybočení z modu“.

Ocitáme se v nejednoznačnosti, víceznač-
nosti a diskusi mezi kontinuálním průběhem a zvukovou hladinou
„momentů“ a celkově intenzivním napětím mezi okamžikem a celkem při
zachování jejich vzájemné jednoty?

Ještě progresivnější osvobození
vrstev hry již v klasicistním duchu přináší č. 5 *Loure* – klasicistní houslové
smyky, tzv. poklony – měkké akcentace začátků, staccata hraná na impulzy,
progresivní dynamika, proartikulované nestejně smyky (2 : 1, 3 : 1), kombi-
nace akcentovaných až sforzatovaných staccat a legat, hudební kontrasty
v rámci melodiky (sekundová melodika, oktávové a vyšší skoky) a využití
kontrastních rytmických modelů k celku tance. Jde o prázdnu rétoričnost,
vyumělkovanost, strojenost, nebo Bendovy *Caprice* naznačují osobité smě-
řování?

Capriccio je výjimečné formální volností. Ve svém
dlouhém časovém trvání má tendenci ztotožňovat se s rozličnými forma-
mi. Z vokálních typů je to ještě před operou především canzona a madri-
gal, z instrumentálních zřejmě nejvíce působily rigorózní formy ústící až
ve fugové *repercusi* v kontrastu s formami dějů dlouhého trvání
(*passacaglia*, *folia*). A tak ještě předtím, než *capriccio* vstoupí kupříkladu
i do povahy operního libreta, jak je tomu u poslední stejnojmenné opery
Richarda Strausse *Capriccio*, podívejme se na jeho vchod do *largových*,
kantabilních a ariosních typů v genezi houslové zpěvnosti, jak to v osobi-
tých kantilénách nalézáme právě v Bendových *Capricích*.

Houslo-
vá hra dospěla v 19. století též technikou neomezeného pohybu

po houslovém hmatníku ke zpěvnosti a virtuozitě velkých árií. Z tohoto pohledu je samozřejmé, že jsme u Františka Bendy limitováni dobou vzniku díla co do úplného rozvolnění horizontální houslové hry. Přesto však při doplnění moderně pohyblivých prstokladů můžeme sledovat pozoruhodnou genezi zpěvnosti k velké houslové technice, neboť Bendova skladebnost je v tomto ohledu formována od ariosních celků, se kterými lze pracovat podobně jako se zpěvními formami v jejich variabilitě a rozvíjet tak velkou techniku a postupovat od interpretační sdělnosti zvukových ploch.

Tak je v Caprici č. 6 zpěvnost klenutých frází modelovaná tečkovanými rytmy rozdílné rytmické sazby, variabilními smyky co do délky a rychlosti, výrazově kontrastními triolami a vcelku jistými předstupni virtuozity vsazené do larga. Houslista utváří nekonečně plynoucí zvukový celek a současně je skrze vnitřní prvky hry nucen živě analyzovat vnitřně rozmanitou techniku. Podobně v Caprici č. 9, „Molto cantabile“ v malé písňové formě s kadenčním rázem melodiky a s intervalovými paralelismy v kombinaci s nestejnými houslovými smyky v rytmických změnách a s efektem akcelerace od „senza metro regolare“, přes pravidelný takt k „vivo“ se synkopickými legáty. Zlom mezi recitativem a árií? Opět hudebně-filozofické hledisko v pozadí jako u Straussova *Capriccia*? V kratičké caprici je cenný a capriciózní právě onen kontrast kantabilních ploch a nápaditě proartikulované techniky rytmicky v levé ruce a odlišnou délkou legat v pravé ruce. Nakonec u interpretačních výkonů světové kvality vnímáme kontinuální návaznost hudebních myšlenek v rámci prostorového tvoření zvuku se současnou akustickou charakteristikou artikulace v nejrozmanitějších podobách, aniž by bylo třeba striktně odlišovat autentická hlediska od tradičních.

Cennou Caprici je č. 31 „Andante cantabile“, a sice pro zesílený vliv „lidové“ hudby ve skladebně ušlechtilém tvaru nápadně kontrastního ke Caprici č. 15 s označením „Dolce cantabile“. Zde má dolce cantando (zpěvavě) charakteristickou třídobou pulzaci, připomínající operní odlehčení v pastorální scéně. Při nepřetržitě vynášení třídobého taktu je opět zachována zpěvnost melodických frází. Průběh změn v pohybové mechanice hry odpovídá životaplnému hudebnímu zázemí. Lidový impulz, kompozičně zušlechtěný, neunese statické formy mechaniky hry, natož herně-interpretaci psychiky. Nalézáme tu variabilní nuance, které teoreticky známe z pohybové mechaniky Šesti lekcí hry na housle Yehudiho Menuhina,⁸ dynamicky odlišné impulzy od různých kloubů a též i charakteristické spodní rezonance houslí, jejichž efekt je utvářen též intonačním temperováním tercií a sext.

Caprice č. 33, v českém vydání předepsané „Ad libitum cantabile“ s kantilénou posunutou do dvojhmatové terciové, sextové a akordické techniky v rámci arios-

8 Menuhin, Yehudi: Violin: Six Lessons. Viking Press, 1972.

No. 1. *Corrente / státní muzice /*
a tempo
rit
f
rit
 No. 2. *Allegro*
rit
f
 No. 3. *Allegro*
f

Obr. 2 Opis Caprice č. 24 Františka Bendy od Jaroslava Čeledy. Národní muzeum – České muzeum hudby, sign. XI D 298, © NM-ČMH, 2015.

ních celků v kontrastech krajní lyriky a dramatického napětí. Je užito nápaditých kombinací prostředků melodických, rytmických, metrických, dynamických a artikulačních. Takto proměnný a variabilní materiál odvádí houslistu od analytických cvičebních způsobů, které jsou běžnou praxí k etudám, kdy v rozdílných variantách přecvičuje celé etudy. Zde se již jeví účinnější myšlenkově rychlá a přímá analýza techniky vzhledem ke konkrétnímu danému materiálu. Tento přístup ovšem předpokládá nejvyšší koordinaci představy s psychofyzickou technikou a komplexní zpětnou vazbou.

Č. 40, zřejmě „Adagio“ melodiky recitativního typu pozdně klasicistního typu s kontinuálním rytmickým pizzicatem levou rukou předjímá virtuózní houslové skladby Nicola Paganiniho. Styl a směřování capriccia jsou ryze zaalpské a osobitě Bendovy. Mezi *Caprici* Františka Bendy jsou capriccia též instruktivně-etudovitého charakteru. Také zde však vede techniku vnitřně silný hudební celek.

V č. 7 „Allegro“ je technika hladkých překlouň přes struny v akordice hudebně podpořená v horizontále albertinským basem v úloze melodiky a vertikálně rytmickým ostinatem v pravidelném třídobém taktu. Dynamické plochy utvářejí kontrastní klidový zvukový prostor k vnitřně živému kontrapostickému střetu vertikální a horizontální techniky.

Vyspělejší č. 24, v českém vydání označené jako „Capriccio“, poukazuje k jižním correlliovsko-vivaldiovským typům s akordickou melodikou a melodickou prodlevou, s podílem mimoakordických tónů, který nepřesáhne 40%, a s rytmem jen s nepatrnou diferenciací, jak uvádí Miloš Štědroň.⁹ Jeho analýza nás směřuje k pohybu ve dvou paralelních hudebně-interpretčních vrstvách, z nichž jednu utváří akordické sledy a jejich rezonančně-akustické kvality v časoprostorových vztazích, a druhou skladebný podíl mimoakordických tónů. Efekt zvukomalby v rámci akordické melodiky, který vnímáme v italských tendencích, a podíl mimoakordických tónů s myšlenkovým ryze zaalpským směřováním je ve své kombinaci vysoce kapriciózní, neboť odkrývá Bendovy silné myšlenkové tendence oproti zacházení s afekty, jak tomu bývá u italského capriccia. Jeho Caprice má jasnou jednotu, symetrii, gradaci, souvislost a využívá opakování.

Závěrem si ještě všimneme Caprice č. 39, v českém vydání předepsané „Veloce“, kterou vnímáme jako nápadně blízký předobraz Paganiniho *Capriccia* č. 5...

9 Štědroň, Miloš: Analytické poznámky ke Capricciím Františka Bendy. In: Čechy rezervoár hudebnosti, op. cit., s. 71–76.

Závěr

Ačkoliv jsme do Bendových Capricí vstoupili protentokrát jen sondou, usilovali jsme poodkrýt hodnotu práce, která má mimořádné kvality vyšlé dílem z našeho hudebního prostoru a která nepřestává být nadčasovým mostem k dílům Heinricha Wilhelma Ernsta i ryze capriciózně naznačuje soudobé směřování. Sdělnost v zaalpských tendencích právě v literatuře capriccí již u Benda přesahuje analýzu a mimetické přístupy k technice. Nosné interpretační vrstvy si žádají variabilních a vrstevnatých forem adekvátních k myšlenkové a umělecké hodnotě díla.

Veronika Hejnová je posluchačkou doktorského studia Hudební vědy Masarykovy univerzity v Brně u prof. Miloše Štědrone. Její oblastí výzkumu je houslová interpretace a houslová pedagogika.

SUMMARY

The study dedicated to the violin capriccios by František Benda introduces typical signs of these works by analyzing selected capriccios. Opinions dealing with the core of Benda's violin art are cited. Differences in the form southward and northward from the Alps are shown on the continuous history of the interpretation of the term "capriccio". The study should be an inspiration for violin players and teachers to seek technical material on their way to a complex technical interpretation.