

HUDEBNÍ REVUE

opus musicum

6 12



OPUS MUSICUM
hudební revue
ročník 44/2012, č. 6
ISSN 0862-8505

redakce: Kateřina Hnáťová, Jan Karafiát, odpovědný redaktor tohoto čísla: Kateřina Hnáťová
typografie, sazba: tmbSIGN.com, malby na obálce: Jan Merta, jazykové korektury: Michal Fránek

marketing: Jana Janulíková, tel.: 724 818 565, e-mail: jana.janullkova@seznam.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:

Jan Merta: **Památník drůbeží rebelie**, 2008, akryl na papíře, 15,6 × 11,7 cm, **foto:** Martin Polák
Jan Merta: **Bělohávek (Bílá není nikdy bílá)**, 2010–2011, akryl na papíře, 57,7 × 42 cm, **foto:** Lukáš Jasanský

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 Nadace Leoše Janáčka, Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond, Nadace Český literární fond, Statutárního města Brna a příspěvků soukromých osob.
Vychází šestkrát do roka.
Opus musicum je recenzovaným časopisem.



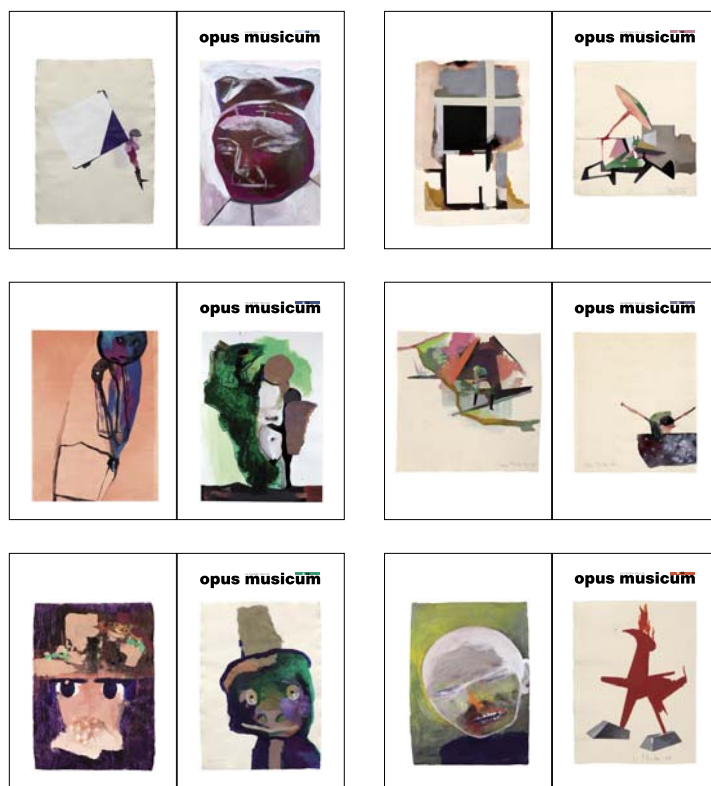
Opus musicum, o.p.s. řídí správní rada ve složení: Monika Holá, Nora Hodečková, Lubomír Spurný,
redakční rada pracuje ve složení: Jan Blahůšek, Pavel Drábek, Michaela Freemanová, Květoslava Horáčková,
Kamila Klugarová, Vladimír Maňas, Viktor Pantůček, Pavel Sýkora, Petr Štědroň, Jiří Zahradka, Jan Žemla.

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.

Vážení a milí čtenáři,

kalendářní rok se chýlí ke svému konci a vám se dostává do rukou šesté číslo hudební revue Opus musicum, které uzavírá letošní čtyřiačtyřicátý ročník. Tentokrát jsme pro vás připravili hned šest studií, zabývajících se fenomény spojenými s hudbou od středověku až po 20. století, přičemž jejich tematické propojení je v zásadě dvojí. Prvním styčným bodem je oblast hudební teorie, již se z různých úhlů pohledu věnují ve svých příspěvcích Martin Celhoffer, Romana Klementová a částečně i Silvana Karafiátová. Druhý tematický okruh pak představují stati Jany Spáčilové, Jiřího Kopeckého a Heleny Spurné, které se zabývají problematikou hudebního divadla. Pokud sledujete a navštěvujete české hudební festivaly, jistě jste již zaznamenali jak pražské festivaly Archaion kallos a Contempuls, tak i brněnský festival Janáček Brno, jejichž letošní ročníky pro vás v rubrice událostí zhodnotili Evžen Kindler, Matěj Kratochvíl a Karla Hofmannová. Patrně se však shodneme na tom, že jen málokdo se může v současné době vypravit za hudebními zážitky až do New Yorku, jako náš stálý recenzent Boris Klepal. Proto vás jistě zaujme jeho skvěle napsaný text, ve kterém se dočtete například o festivalu Beyond Cage, opeře The Tempest Thomase Adése nebo o jednom z koncertů Newyorské filharmonie. Kateřina Hnátová pro vás připravila rozhovor s novým ředitelem Janáčkovy Filharmonie Ostrava Janem Žemlou a nechybí ani recenze tří pozoruhodných knih a jednoho CD. Doufáme tedy, že v obsahu posledního letošního čísla Opus musicum naleznete čtivé a přínosné texty, na jejichž četbu si uděláte čas i mezi jinými radostmi vánočního období.

Jan Karafiát



Obálky letošního ročníku časopisu *Opus musicum* jsou věnovány malbám Jana Mertvy (nar. 1952), který patří již řadu let k našim nejrespektovanějším výtvarným umělcům. K osobitému výtvarnému projevu dochází tento malíř ve druhé polovině 80. let, kdy se hlásí o slovo generace Tvrdohlavých, jež u nás v mnohém ovlivnila nový pohled na chápání výtvarného projevu. Jan Merta se však ubírá vlastní autonomní cestou a navazuje na humanitní projevy české meziválečné malby. Na jeho plátnech často nalezneme konkrétní předměty (houbu, skálu, dům, amplión atp.), které jsou však znázorněny v jakési redukované podobě poukazující na autorův osobní prožitek, na jeho chápání významu a hodnoty předmětu. Vzniká tím určitá privátní ikonografie či symbolika. Často zde také nalézáme předměty, které jsou svou podstatou pouhými schránkami nebo obaly (taška, spací pytel, španělský límeček, prázdná sklenice, košík atd.), tvoří však samostatný význam, nesou v sobě přítomnost člověka a jejich prostorové vyznění evokuje možný či tušený obsah. V posledních letech se v Mervově tvorbě objevuje moment rozvzpomínání, tedy vzpomínání na podstatné i zcela běžné výjevy, momenty a předměty z jeho života. Na plátnech sledujeme na jedné straně odkazy na detaily z dětství (sokl schodiště, kresby na stěnách atp.), stejně jako výjevy z filmů, chatové kolonie apod. Jejich důležitost a zaznamenání v paměti je však různé. I nepatrný detail tak může mít s časovým odstupem zásadní význam pro formulování postojů a hodnot člověka, vždyť naopak „podstatné“ události dané doby se po letech mnohdy stávají malicherným a vyprázdňujícím gestem.

OBSAH

| | | |
|-------------------|---|-----|
| Studie | Epistemologická východiska fenoménu musica ficta • Martin Celhoffer | 6 |
| | Reflexe sonátové formy v anglo-americkém prostředí 20. století • Romana Klementová | 16 |
| | K repertoáru italské opery v Holešově ve 30. letech 18. století • Jana Spáčilová | 27 |
| | Moniuszkova opera Halka na pražské scéně (1868–1898) • Jiří Kopecný | 36 |
| | Vítězslav Nezval a hudba • Silvana Karafiátová | 47 |
| | Operní inscenace Oldřicha Stibora • Helena Spurná | 58 |
| Události | Festival Janáček Brno 2012 - jaký byl? • Karla Hofmannová | 71 |
| | Festival Contempuls 2012 • Matěj Kratochvíl | 81 |
| | New York City – hudba všeho druhu • Boris Klepal | 85 |
| | Třetí ročník festivalu Archaion kallos • Evžen Kindler | 92 |
| | Josef Šíma: Krajina • Yvona Ferencová | 96 |
| Rozhovor | "Ostrava mě svou atmosférou ihned pohltila," říká nový ředitel JFO Jan Žemla • Kateřina Hnátová | 98 |
| Recenze | Vít Aschenbrenner: Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech v 18. století • Vladimír Mañas | 103 |
| | Václav Věžník: Zpívali v Brně • Miloš Schnierer | 106 |
| | Peter Wicke: Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga • Jiří Bernkopf | 109 |
| | CD: NajPonk: The Real Deal • Jan Karafiát | 112 |
| Infoservis | | 114 |

Epistemologická
východiska
fenoménu
musica ficta

MARTIN CELHOFFER

Musica ficta, neboli *musica falsa*, jako protiklad k *musica vera* či *musica recta*, představuje problém, s nímž se dnes setkáváme především v oblasti provozovací praxe vokální polyfonie 13. až 16. století. Právě soudobá interpretační praxe podnítila zkoumání tohoto fenoménu v rovinách hudební filologie ve spojitosti s ediční problematikou. Ovšem *musica ficta* představuje i problém v širších, hudebně-teoretických kontextech, jež byly a jsou řešeny především v prostředí anglosaské muzikologie (zde zmiňme alespoň práce Edwarda Lowinského, Karola Bergera a Margaret Bentové).¹ Cílem následující studie je postulovat tento problém a otevřít tak diskusi o *musica ficta* v méně obvyklých souvislostech, týkajících se zejména epistemologických či epistemických perspektiv problému.

Úvod – současný pohled na problém

Z hlediska interpretace hudby středověku a renesance pojmáme fenomén *musica ficta* jako problém omezení hudební notace v souvislostech jejího historického vývoje. Role muzikologického bádání je pak shledána v odkrytí zásad dobové praxe, jež má stanovit pravidla pro interpretaci v případě nejasností s užitím posuvek. Tento problém ovšem patří také do oblasti hudební filologie. A ačkoli se v českém prostředí v dostupné publikaci *Kritika hudebního textu*² nesetkáme se specializovanou kapitolou dokládající problém fenoménu *musica ficta* v edičních technikách, existuje řada dílčích studií a pokusů tento problém ozřejmit širší muzikologické veřejnosti v hudebně-filologických souvislostech.³

Východiska bádání a reflexe problému *musica ficta* či *musica falsa* se tedy v současné hudební teorii opírají především o ediční a interpretační problémy raného vícehlasu. Tato skutečnost významnou měrou přispívá ke způsobu nahlížení tohoto problému, jež je z hlediska dějin a teorie vědy do jisté míry reduktivní, resp. uplatňuje spíš pragmatismus před teoretickou spekulací. *Musica ficta* má být totiž jako celek rekonstruována nejen z hudebních pramenů, nýbrž a zejména také z pramenů hudebně-teoretických v celém rozsahu problematiky reminiscencí tónových systémů. To znamená, že si rozhodně nevystačíme pouze s vyhledáním všech známých výskytů termínů *musica ficta*, *musica falsa* apod. v latinském hudebním písemnictví, pozornost musíme zaměřit na mnohem širší pramenné kontexty, z dnešního pohledu zčásti zcela mimohudební.

V předkládaném příspěvku se pokusíme vysvětlit problém *musica ficta* a definovat jej z pozic dobové epistemologie s uplatněním metod materiálové hermeneutiky. Náš pohled na problém bude tedy spíše vycházet z hledání „té správné otázky“,⁴ jež má ambici otevřít nové perspektivy z hlediska teorie a dějin vědy obecně.⁵ Fenomén *musica ficta*, ať už jej deskriptivně popisujeme jako tóny vyskyt-

- 1 Lowinsky, Edward E.: *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet* (english translation Carl Buhman), New York: Columbia University Press, 1967; Berger, Karol: *Musica Ficta: theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto Da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge: CUP 1987, 2004; Bent, Margaret: *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*, New York & London, Routledge, 2002.
- 2 Vela, Maria Caraci (ed.): *Kritika hudebního textu: metody a problémy hudební filologie*, Praha: KLP 2001.
- 3 Zde odkazují na výtečnou Herlingerovu studii, viz Herlinger, Jan: *Musica Ficta in the Cortona Laudario*, *Philomusica on-line*, 9/3, 2010, s. 94–116.
- 4 A zpřítomnit tak minulé, k tomuto konceptu hermeneutiky v humanitních vědách viz blíže komentář ke Collingwoodově (Robin George Collingwood, 1889–1943) historické metodě, viz Iser, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*, Praha: Karolinum 2009, s. 54–55.

- 5 Jisté pokusy v této oblasti učinil již dříve polsko-americký muzikolog Karol Berger ve své studii *The Expanding Universe of Musica Ficta in Theory from 1300 to 1550*. *The Journal of Musicology*, roč. 4, č. 4, 1985/86, s. 410–430. V našem příspěvku budeme ale sledovat epistemickou linii směrem k řecké hudební teorii.
- 6 Guidonský gamut – termín používaný v současné anglosaské muzikologii k označení středověkého tónového systému. „Gamut“ je terminologickou odvozeninou od názvu nejspodnějšího stupně středověkého tónového systému: „Γ-ut“ (resp. littera „Γ“ a vox „ut“), tedy „gamma-ut“. Jedná se v podstatě o rozšíření původní předlohy řeckého systému teleion o spodní hypoproslambanomenos = Γ (tedy o jeden stupeň pod proslambanomenos = A, nejnižší stupeň řeckého tónového systému) tak, aby bylo možné vsadit úplný spodní hexachord (Γ–A–Bquadratum–C–D–E). Termín „gamut“ se tak dodnes používá v běžné angličtině ve významu škála/rozsah.
- 7 Odkazují zde na Gellnerův koncept kognitivní transformace mezi komunitou a společností, viz: Gellner, Ernest: *Pluh, meč a kniha*, Brno: CDK 2001. Zde viz výklad pojmu „generický platonismus“ v kapitole „Příchod onoho druhého“, s. 62–80.

nuvší se v hudební praxi (ale nemající ekvivalent – korelaci k nomenklatuře tónového systému středověku, tedy systému hexachordů a *voces*, tj. solmizačních slabik guidonského gamutu),⁶ nebo jako mnemotechnickou pomůcku tohoto systému (tzv. guidonské ruky – *manus Guidonis*), není totiž možné pochopit bez hlubšího porozumění tomuto tónovému systému samotnému, a to zejména ve dvou hlavních rovinách:

1. Vyhraňený účel, kterému systém hexachordů měl sloužit.
2. Vztah středověkého tónového systému k řecké harmonice, jak z hlediska aritmetické a geometrické metodologie, tak v rovině epistemologie a ontologie, zejména v souvislosti s platonismem a novoplatonismem (také i pythagoreismem).

Musica ficta: epistemologické hledisko

Nebudeme se snažit zde nabídnout vyčerpávající definici termínu *musica ficta*. Vycházíme z obecné a jednoduché definice, že se jedná o tóny *extra manum*, tedy mimo regulérní středověký tónový systém reprezentovaný guidonským gamutem. Pochopitelně bude nutné porozumět základům, na kterých je středověký tónový systém vystavěn. V epistemické rovině představuje *musica ficta* tóny (obecně intervaly, melodické i harmonické postupy), které vyplývají z hudební praxe a zároveň jsou racionálně „nerozpoznány“, tzn. že z hlediska tónového systému nezapadají do smyslově nereferenční sféry poznání ve smyslu „generickeho platonismu“.⁷ Tomu lze rozumět tak, že tónový systém nebyl konstruován na základě empirické zkušenosti. Viděný a slyšený svět byl připevňován na metafyzické představy jako jejich více či méně dokonalá replika a reprezentoval jednotu ve sféře mnohosti. Zdrojem poznání pak bylo uzavření se před viděným a slyšeným do jednoty pojmů, které reprezentují *ideje*. Je to první obrat směrem k racionálnímu poznávání světa, ke schopnosti, kterou mnohem později identifikoval Immanuel Kant jako schopnost přiřazovat jednotlivé pod obecné. Empirická zkušenost ve smyslu dobové hudební praxe je ve vztahu k této konstrukci do jisté míry redundantní, tedy ne všechny praktické postupy ve své mnohosti jsou zachytitelné tónovým systémem. Tato na první pohled banální skutečnost má své kořeny, ve srovnání s novověkem, v naprosto rozdílné verifikaci hudební teorie v otázkách ladění, intonace a organizace tónové soustavy. Verifikace probíhala pochopitelně ve fyzikálně nereferenční sféře, prostřednictvím aritmetické a geometrické argumentace. A z tohoto pohledu je nutné také chápat rebelii Aristoxena z Tarentu vůči pythagoreismu i pozdější Boëthiovy výpady vůči jeho teorii a podobně i generační polemiku Prosdodima de Beldomandi s následovníky Marchettova pojetí *musica ficta*.

Pravidla a jejich interpretace

Snad nejdůležitějším pravidlem, jímž se řídí provádění fenoménu *musica ficta* v praxi, je pravidlo *mi contra fa*.⁸ Toto pravidlo lze odvozeně vyložit následovně:

1. Všechny perfektní konsonance musí zůstat čisté, s výjimkou respektování *subsemitonium modi* (citlivého tónu).
2. Z imperfektní do perfektní konsonance musí postupovat jeden z hlasů (tedy buď *cantus firmus* nebo kontrapunkt) postupem *mi-fa* (tedy půltónem).

Ad 1: Respektování *subsemitonium modi* znamená, že kontrapunktická faktura může obsahovat například v synkopickém kontrapunktu i zmenšenou kvintu (*quinta falsa, semidiapente* – tj. neúplná, nedokonalá kvinta), pokud je tato rozvedena do *finalis* modu v tenoru a velké tercie v kontrapunktu.

Ad 2: To znamená, že pokud postupujeme z menšího intervalu na větší (nejčastěji protipohybem, možný je i pohyb rovný), musí být menší interval velký (např. velká tercie, velká sexta) a naopak, z většího intervalu na menší musí být větší interval malý (např. malá tercie, malá sexta).

Ovšem ani tato interpretace není zdaleka tak jednoznačná, jak dokládají Caldwellovy poznámky k „pravidlům“ postulovaným v Routleyově studii *A practical guide to musica ficta*.⁹ Abychom doložili současné interpretační problémy, nebo interpretační víceznačnost v souvislosti s prameny bohemikální proveniencce, uveďme příklad z Philomathisova pojednání *Musicorum libri quattuor* (1512). Zde Philomathis o problému píše: „*Per quartam, quintam, simul octavam fuge saltum ad mi manantem de fa nec non viceversa. Si talis quando saltus tibi venerit, ipsum de mi duc ad mi, de faque salubrius ad fa*“.¹⁰ Toto pravidlo je interpretováno: a) v případě postupu od *mi* k *mi* jako postup tónů *e-h*, kde tón *e* je *vox mi* z přirozeného hexachordu a tón *h* je *vox mi* z tvrdého hexachordu; b) v případě postupu od *fa* k *fa* jako postup *f-c*, kde *f* je *fa* z přirozeného a *c* je *fa* z tvrdého hexachordu.¹¹ Ovšem problém, o kterém Philomathis pojednává, není změna melodického (či harmonického) postupu současně se změnou umístění noty v systému, nýbrž změna postupu současně se zachováním umístění noty v systému, tedy změna *vox z mi* na *fa* a opačně.¹² To právě vystihuje podstatu problému *musica ficta*. Proto také zmiňuje, že „[...] *sed clavis prefata frequenter tum docti causa, partim scriptoris inertis non signanda patet signandaque sepe latescit*“.¹³ V interpretaci podložené solmizací tedy upravujeme původní „diatonický“ zápis hudby tak, aby se v melodii nebo harmonii proti sobě neobjevily slabiky *mi - fa*, nýbrž vždy *mi - mi*, nebo *fa - fa* následovně:¹⁴

8 Toto pravidlo je k dohledání ve většině spisů latinského písemnictví období vrcholného středověku.

9 Viz Caldwell, John: „Musica ficta“ (observations), *Early Music*, roč. 13, č. 3, 1985, s. 407–408 a Routley, Nicholas: „A Practical Guide to musica ficta“, *Early Music*, roč. 13, č. 1, 1985, s. 59–71.

10 „Varuj se skoku plynoucího od *fa* k *mi* přes kvartu, kvintu, zároveň oktávu a stejně tak i opačně. Pokud se někdy takový skok vyskytne, veď ho raději od *mi* k *mi* a od *fa* k *fa*“, Philomathis, Wenceslai: *Musicorum libri quattuor* (Martin Horyna, ed.), Praha: KLP 2003, s. 38–39.

11 V poznámce, *ibid.*

12 Nikoli ve smyslu mutace, nýbrž jako zvýšení nebo snížení tónu.

13 „[...] změněný stupeň *b* nemusí být často označen, jak kvůli učenému, tak zčásti kvůli línému písaři, ale je zřejmý, a kde má být označen, je často skryt“, *ibid.*, s. 38–39, *Caput quintum de solfa – Kapitola pátá o solmizaci, pravidlo 2.*

14 Detailněji k současné provozovací a ediční praxi viz také zmiňovaná studie Routley, Nicholas: *A Practical Guide to musica ficta*, *Early Music*, roč. 13, č. 1, 1985, s. 59–71.



Obr. 1 Zarlino, Gioseffo: Le istituzioni harmoniche, Benátky 1558, s. 104. Vyobrazení reprezentující vztah guidonského gamutu k řecké diatonice (tzv. „pythagorejská“ varianta).

INTRODVTTORIO tino ordinato fe- Pithagorice Diatono

| | | | | | | |
|-------|-------|-----|-----|-----|--------|--------|
| 1536 | ec | | | | la | tuono |
| 1728 | dd | | | | la fol | tuono |
| 1944 | cc | | | | fol fa | fe.mi. |
| 2048 | | | | | mi | fe.ma. |
| 2187 | bb | | | | fa | fe.mi. |
| 2304 | aa | | | la | mi re | tuono |
| 2592 | g | | | fol | re ut | tuono. |
| 2916 | f | | | fa | ut | fe.mi. |
| 3072 | e | | | la | mi | tuono. |
| 3456 | d | | la | fol | re | tuono |
| 3888 | c | | fol | fa | ut | fe.mi. |
| 4096 | | | | mi | | fe.ma. |
| 4374 | b | | fa | | | fe.mi. |
| 4608 | a | | la | mi | re | tuono. |
| 5184 | G | | fol | re | ut | tuono. |
| 5832 | F | | fa | ut | | fe.mi. |
| 6144 | E | la | mi | | | tuono. |
| 6912 | D | fol | re | | | tuono. |
| 7776 | C | fa | ut | | | fe.mi. |
| 8192 | | mi | | | | tuono. |
| 9216 | A | re | | | | tuono. |
| 10368 | Gamma | ut | | | | tuono. |

DI GUIDONE ARE- condo le diuifioni nel genere nico.

Nete fynem.
Paranet. fyne.
Tuono.
Trite fyne né.
Mefe.

Tetra. fynem.

*alle volte
vedo che
re sem
no mag. ave*

Vztah řecké hudební teorie ke středověkému tónovému systému

Z předchozích úvah o základních pravidlech je zjevné, jak zásadní dopad měla diatonická podoba středověkého tónového systému na problém interpretace *musica ficta*. Ovšem termín „diatonika“ nesmíme chápat v intencích současné hudební teorie, ale ve vztahu k řeckému tónovému systému, od kterého je odvozen guidonský gamut.

Středověký tónový systém nejenže je založen na řecké diatonice,¹⁵ ale zavedením hexachordů reduktivním způsobem zasahuje do řeckého tónového systému tím, že prakticky fixuje původně pohyblivé stupně. Tím bylo podstatně zúženo univerzum možných tónových stupňů ve srovnání s řeckou harmonikou. Tento proces dokládá tradované vyobrazení guidonského gamutu (viz Obr. 1), pro přehlednou podobu převzaté ze Zarlinova pojednání *Le istituzioni harmoniche*. Na levé straně ilustrace vidíme vertikálně znázorněné tetrachordy. Dodejme, že pouze krajní body tetrachordů byly intonačně fixované, vnitřní (vždy dva) stupně byly proměnlivé v závislosti na diatonickém, chromatickém a enharmonickém *genera*. Vyobrazení reprezentuje právě diatonický rod ve specifikaci „*le divisioni Pithagorice nel genere Diatonico*“. První sloupec tabulky představuje složenou proporci celého systému, druhý již přináší středověkou nomenklaturu, která je intonačně pevná. Není tedy variací proměnlivého řeckého systému a tento koncept definitivně stvrzuje systém hexachordů (*voces*) vsazený do jednotlivých stupňů, neumožňující jakékoli intonační, resp. intervalové změny uvnitř systému.

Pro pochopení příčin této diatonické redukce je nezbytné definovat účel sestavení guidonského gamutu. Isidor ze Sevilly píše ve svých *Etymologiích*: „*Et dicta musica per derivationem a Musis*“ a dále „*Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt*“.¹⁶ Základní otázka tedy byla: Jak si pamatovat hudbu tak, aby liturgicky závazný zpěv nebyl závislý na sluchu, „*který v úsudku selhává*“?¹⁷ To byl hlavní důvod pro modifikaci řeckého systému a etablování guidonského gamutu s charakteristickou solmizací, která představovala především mnemotechnickou pomůcku.

Byla to paradoxně potřeba vynalezení „psané“ hudby, která přispěla k tomu, že středověký tónový systém byl etablován na základech řecké teorie hudby – harmoniky. Ta totiž umožňovala celý systém matematicky a geometricky odvodit na monochordu a poskytnout tak intonační oporu. O tom, že otázky týkající se zápisu hudby a problému paměti (*manus quidonis*) úzce souvisely s dobovou hudební epistemologií, svědčí skutečnost, že sám Guido z Arezza jak v pojednání *Epistola de ignoto cantu*, tak i v *Micrologu* definuje a přesně vymezuje dělení monochordu, jehož výsledek, odhlédneme-li od rozdílných postupů,

- 15 Dodejme, že diatonice zcela vyhraněné, v podobě tetrachordu ve složení 256/243 – 9/8 – 9/8, jelikož známe i jiné možné varianty diatonického tetrachordu, např. varianta 28/27 – 8/7 – 9/8, jejímž autorem byl Archytas z Tarentu. V 16. století byl tetrachord 256/243 – 9/8 – 9/8 nahrazen ptolémaiovským syntonickým diatonickým tetrachordem 16/15 – 9/8 – 10/9 a tato změna se již chápe jako změna teplotury.
- 16 „Hudba (musica) se jí říká odvozením od Mús“ a „Pokud si totiž tóny nepamatuje člověk, zanikají, poněvadž je nelze zapsat“, Isidor ze Sevilly: *Etymologiae* I–III, (Daniel Korte, ed.), Praha: Oikoymenh 2000, s. 306–307.
- 17 „[...] vero inter se distantis consonantiae differant, id iam non auribus, quarum sunt obtusa iudicia, sed regulis rationique permittunt“, („[...] konsonance se ve skutečnosti od sebe navzájem odlišují ve vzdálenosti [tj. velikosti intervalů], a právě tuto vzdálenost ne sluchu, který v úsudku selhává, ale pravidlům výpočtů svěřují [tj. pythagorejci]“, překlad autor); Friedlein, Godofredus (ed.): *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo: De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii*, B. G. Teubner, Lipsko 1867, s. 196.

je v naprosté shodě s antickými děleními diatonického rodu řeckého tónového systému. Byla tím vytvořena a etablována specifická středověká nomenklatura s přesahem do notačního systému, jakož i s přesahem do mnemotechniky fenoménu *cantus planus*.

Epistemologie a kosmologie

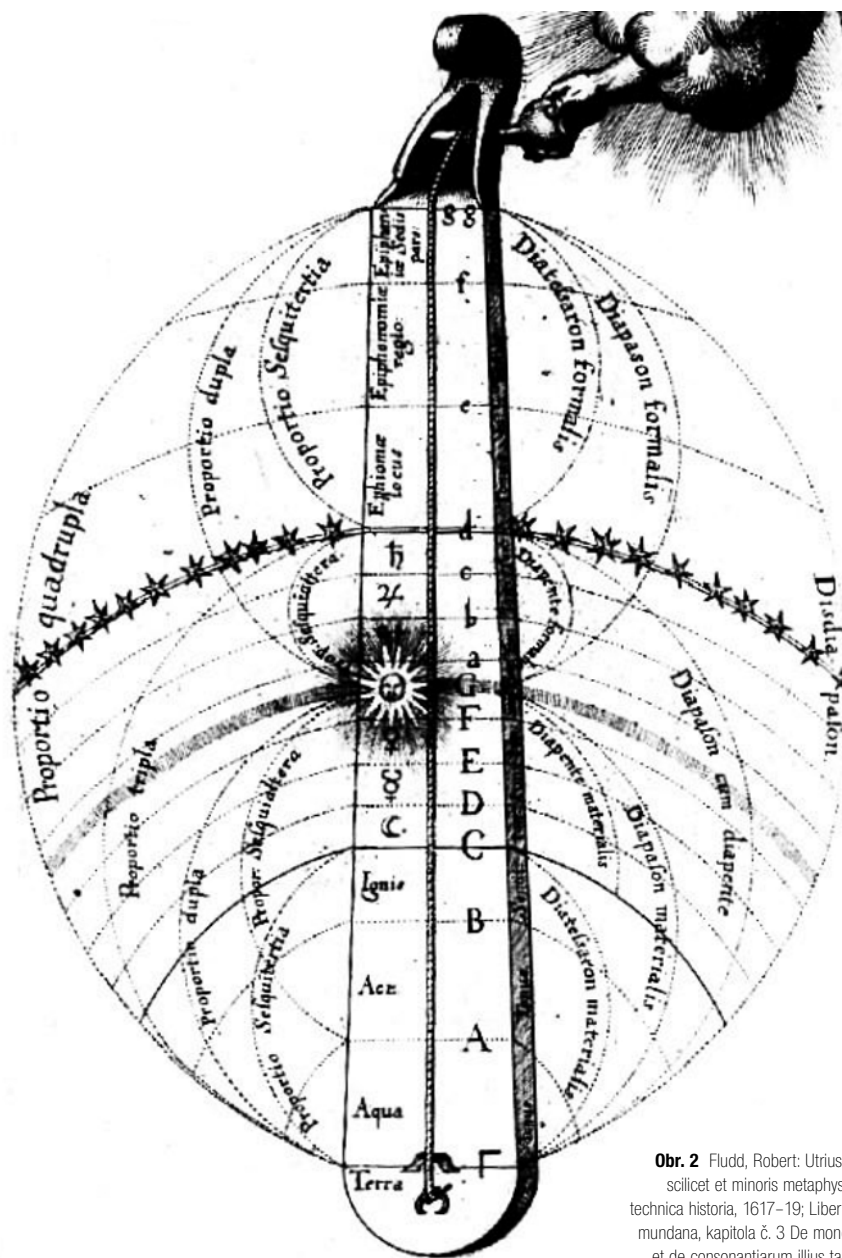
Pochopit vztah mezi středověkým tónovým systémem a řeckou harmonikou není vůbec jednoduché, jelikož termín *musica* v období antiky a středověku neodkazuje primárně ke „znějící“ hudbě, nýbrž k hudbě v intencích pozdějšího systému disciplín quadrivia. Právě tento faktor přispěl k rozporům mezi hudební teorií a praxí, jehož partikulární rozměr představuje právě problém *musica ficta*. „Neempirické“ chápání pojmu *musica* lze nejlépe doložit výkladem středověké krásy z citátu Curtiuse: „*Mluví-li scholastika o kráse, rozumí tím atribut Boha. Metafyzika krásy (např. u Plótína) a teorie umění mezi sebou nemají žádný vztah. „Moderní“ člověk přehnaně přeceňuje umění, protože ztratil smysl pro inteligibilní krásu, který vlastnil novoplatonismus a středověk. Zde se jedná o krásu, o jaké estetika nemá žádné ponětí.*“¹⁸ Celé univerzum hudby se tak nerozvíjí v hájemství znějícího, nýbrž v „duši světa“. Na vyobrazení z Fluddova poněkud eklektického spisu *Utriusque cosmii maioris scilicet et minoris...* (viz Obr. 2) vyčteme tradování sepětí hudebního univerza s „duší světa“ tak, jak je vylíčeno již v hojně citovaném Platónově dialogu *Timaios*.¹⁹ Že se nejedná o pouhou analogii – metaforu, ale o metodologické východisko etablování umělé hudby, je zřejmé teprve ze studia latinských středověkých textů o problémech racionálního uchopování tónového univerza a jeho systematizaci s cílem formulovat nejen hudební intervaly (konsonance a disonance), nýbrž i samotný notační systém (aby byla hudbě umožněna existence vně paměti), který se posléze stal jak nástrojem kodifikace a garance šíření liturgického repertoáru, tak i nástrojem praktického osvojování si nápěvů v intencích jednotné, empiricky prokazatelné intonace. Tónový systém, reprezentující *musica vera*, je tak v naprosté homologické shodě s univerzem a z hlediska poznatelnosti reprezentuje racionální oporu. Kosmos ovšem nechápeme jako empirické, fyzikální univerzum nahlížené novověkem, nýbrž jako univerzum v intencích platónské a novoplatónské ontologie a kosmologie, tedy jako „smíšené“ jsoučno mezi prvotní dělitelností a nedělitelností.²⁰ A nástrojem, jenž poutá tato jsoučna v totalitu viděného a slyšeného, je jak v platónské kosmologii, tak i u pythagorejců číslo, respektive úměra neboli poroc.

18 Curtius, E. R.: *Europäische literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948; český překlad převzat z: Eco, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha: Argo 1998, s. 18.

19 Platón: *Timaios*, Kritias, Praha: Oikoymenh 2008, s. 26–31; *Timaios* 31b–38b.

20 *Ibid.*, s. 26–31; dále novoplatónská verze ontologie jsoučen totožnosti a různosti viz: Plótinos: *Sestry duše*, Praha: Rezek 1995, kapitola „O jsoučnosti duše“ (část *Ennead*), s. 14–32.

21 Eco, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*, op. cit., s. 51.



Obr. 2 Fludd, Robert: Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia, 1617–19; Liber tertius De Musica mundana, kapitola č. 3 De monochordo mundano et de consonantiarum illius tam simplicium quam compositarum inventione, ex quibus harmonia mundana constat, s. 85–94, vyobrazení monochordum mundanum, s. 90.

V těchto kontextech musíme také chápat dnešní anti-hermeneutický pohled na středověké hudební písemnictví a jeho „zlovyk *souviřející s přečeňováním teorie*“.²¹ Ovšem pouze díky tomuto „zlovyku“, abychom polemizovali s Ecem, bylo vůbec možné formulovat zákony mimo empirický referenční rámec, tedy ve sféře Gellnerova „generického platonismu“, aby pak tyto teorie podstoupily svou nejtěžší zkoušku v raném 17. století prostřednictvím měření a matematizace přírodních jevů, resp. projekcí ideálního eukleidovského prostoru a pythagorejské aritmetiky do empirické a hlavně důsledně měřitelné reality.

O tom, že problém *musica ficta* mohl mít již ve středověku elegantní, moderně empirické řešení, jako protiklad k platónské kosmologii, nás přesvědčil již v období antiky Aristoxenos z Tarentu. Jeho hudební teorie – *harmonika*²² se totiž staví aristotelicky prozíravě k aritmetickým a geometrickým analogiím, pomocí nichž je uchopována hudba, zejména její tónový materiál. Mohlo by se zdát, že takové hledisko, akceptovatelné novověkem, bude mít značný úspěch, zejména metodologický, s řešeními ohledně kodifikace tónových jevů. Pro takový obrat však chyběly v období antiky i středověku nutné měřicí prostředky.

Závěr

Ukázali jsme, že fenomén *musica ficta* souvisí s problémem diatonické redukce středověké hudby – odklonem od řeckých *genera*. Pokud by etablovaný středověký tónový systém byl vystaven na jiném než řeckém modelu distinguované diatoniky, tato skutečnost by se logicky musela promítnout i do notačního systému. Za předpokladu, že by došlo ke sloučení např. s chromatickými *genera* řecké hudby, systém by pak vykazoval mnohem větší možnosti podchycení jevů hudební praxe, které v rámci diatonického *genera* zůstávají nepostřehnutelné. Nicméně středověký tónový systém měl sloužit především k zachycení fenoménu *cantus planus* (jednohlasý liturgický zpěv) a vyřešit tak otázku jeho zápisu s cílem jednotné liturgické praxe, jakož i poskytnout účinnou mnemotechnickou pomůcku k jeho osvojování prostřednictvím solmizace. S nástupem kontrapunktické techniky dochází k problémům neslučitelnosti praktických intervalových postupů s tímto systémem, což byl vedle jistých melodických postupů v rámci *cantus planus* hlavní faktor formulování pojmu *musica ficta* či *musica falsa*. Další, výhradně epistemické hledisko představovala platónská ontologie a kosmologie. Již během 16. století ovšem dochází k jistému odklonu od solmizační praxe a zejména od svébytnosti fenoménu *musica ficta*. Příčiny byly následující:

1. Vynalezení nototisku a jeho uvedení do ediční praxe v průběhu 16. století. Expanze „tištěné“ hudby vyžadovala přesnější značení stupňů *musica ficta*, do notační praxe jsou zaváděna *chromatica signa*.
2. Odklon od solmizace v důsledku rozmachu instrumentální hudby²³ a umělé melodičtějších postupů ve vokální hudbě, odklánějících se od melodiky chorálu. Na tento proces měl patrně vliv i rozvinutý vícehlas a samotná kontrapunktická technika kompozice. Ta z hlediska tonality určila i podobu nových stupnic.

Z těchto důvodů se u Janovky setkáváme již s naprosto zřejmým odmítáním starého systému: „[...] *scalam aut cantum fictum esse puram intellectus juvenilis turbationem ad ulteriorem tam vocalis, quam instrumentalis musicae cognitionem nihil facientem, imo eam (consumendo frustra tantum temporis magis impediendam), cum prius, quam haec solmizandi ars ad perfectionem deveniat, multa utiliora ac magis necessaria musicae praecepta et observationes acquiri ac addisci possint*“.²⁴ Překonání solmizace a odklon od problému *musica ficta* uzavírá Janovka s pádným argumentem v parafrázi Senecových dialogů, který s ohledem na „hermeneutickou pravdu“ pramenů pochopitelně uzavírá i naši krátkou diskusi: „[...] *nihilque magis praestandum, quam ne pecorum ritu (ita Seneca loquente) sequamur antecedentium gregem pergentes, non quo eundum est, sed quo itur*“.²⁵

Martin Celhoffer je odborným asistentem na Akademii staré hudby při ÚHV a v Centru pro inovace uměnovědných studií FF MU v Brně. Pedagogicky působí také na Katedře teorie a dějin umění Fakulty umění Ostravské univerzity. Je studentem doktorského studia na Katedře filozofie FF MU. Centrem jeho badatelského zájmu je především hudebně-teoretická problematika, otázka hudebních temperatur a problémy historicky poučené interpretace.

Summary

The study deals with the issue of *musica ficta* from the epistemological point of view. The author follows the complicated process of the constitution and transformation of the Medieval tonal system based on Greek harmonics and defines important milestones for the formation of the phenomenon of „*musica ficta*“, which particularly are: the need for the notation of music, diatonic determination of Guido's gamut in connection to the solmization and hexachords, influence of Plato's ontology and cosmology on the formation of an intelligible understanding of the concept of *musica*.

- 23 Např. vztah Tinctorise k mutacím již jednoznačně poukazuje na tuto tendenci koncem 15. století v jeho pojednání *Expositio Manus*, překlad viz: Seay, Albert: „The *Expositio Manus* of Johannes Tinctoris“, *Journal of Music Theory*, roč. 9, č. 2, 1965, s. 194–232.
- 24 „[...] domnívám se, že *scala ficta* či *cantus fictus* je čistě matení rozumu mládeže, jež nikterak nepřispívá k dalšímu poznání ani vokální, ani instrumentální hudby, spíše mu dokonce brání (tím, že zbytečně spotřebuje tolik času), protože dříve, než se toto umění solmizace dovede k dokonalosti, mohou se získat a naučit mnohá užitečnější a potřebnější pravidla a poučky.“ Janovka, Thomas Balthasar: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (1701), Jiří Matl (ed.), Praha: KLP 2006, s. 206–209.
- 25 „Na nic není třeba dbát více, než abychom nenásledovali po způsobu dobytčat (řečeno se Senecou) stádo těch, kdo jdou před námi, míříce ne tam, kam je třeba jít, ale tam, kam se jde“, *ibid.*, s. 208–209.

Reflexe
sonátové
formy v anglo-
americkém
prostředí
20. století

ROMANA KLEMENTOVÁ

Předkládaná studie se zabývá problematikou reflexe sonátové formy v anglo-americkém prostředí ve 20. století. V závislosti na způsobu uchopení dané problematiky je možné identifikovat čtyři hlavní proudy, reprezentované jak hudebně-teoreticky, tak muzikologicky zaměřenými pracemi. Valná většina odborných textů zaměřených na námi zkoumanou problematiku ve svých analýzách vychází především ze skladeb představitelů tzv. první vídeňské školy, J. Haydna, W. A. Mozarta a L. van Beethovena.

Jak je zřejmé z úvodního odstavce, v Severní Americe je již od poloviny 20. století zřetelně oddělen muzikologický a teoretický („Music Theory“) proud hudebního bádání. Hudební teorie zde tedy není chápána jako subdisciplína muzikologie, ale jako samostatný obor s rozsáhlou univerzitní i institucionální základnou, a je nezpochybnitelným faktem, že centrum hudební teorie se přesunulo z Evropy na severoamerický kontinent.

V rámci této studie rozlišujeme podle způsobu reflexe sonátové formy čtyři základní linie. První dvě, tedy stylově-analytická a historicko-empirická, spadají do kategorie muzikologické. Texty zahrnuté v linii lineárně-kontrapunktické a organicko-funkční zařazujeme do oblasti hudebně-teoretické. Považujeme za nutné na tomto místě zdůraznit, že jsme si nekladli za cíl vytvořit jakési neměnné kategorie s obecnou platností, což by ostatně s ohledem na zaměření naší studie ani nebylo možné. S pomocí těchto čtyř kategorií jsme se pokusili zdůraznit základní charakteristiky jednotlivých prací, aniž bychom však chtěli tvrdit, že při nastavení jiných kritérií by se texty, které zařazujeme do odlišných linií, nemohly setkat v jedné společné.

Také je zde třeba vysvětlit jisté skutečnosti, které by při čtení tohoto textu mohly působit rozporuplně. Již v samotném názvu studie avizujeme, že se budeme zabývat problematikou reflexe sonátové formy v anglo-americkém prostředí. Čtenář by se možná mohl ptát, proč sem zahrnujeme i Anglii, když zmiňujeme pouze jednoho autora působícího na tomto území. Onen anglický autor, Donald Francis Tovey, však přichází s natolik specifickou a od ostatních odlišnou koncepcí, že ji v žádném případě není možné ignorovat. Z tohoto důvodu jsme tedy považovali za nutné do názvu zahrnout i tuto evropskou provenienci. Stejně tak by bylo možné se pozastavit nad zařazením teorie Rakušana Heinricha Schenkeru mezi americké. Znovu proto zdůrazňujeme, že v této studii nepojednáváme výhradně o textech zaměřených na problematiku sonátové formy v Severní Americe vzniklých, nýbrž akceptovaných a dále rozvíjených. Byli to právě teoretikové v USA, jimž se

podánilo Schenkerovu teorii zbavit ideologického pozadí a převést ji do rámce akademické disciplíny, a to v době, kdy se na evropském kontinentu pohybovala na okraji zájmu. Z tohoto důvodu považujeme zahrnutí Schenkerovy teoretické reflexe sonátové formy do této studie za zcela oprávněné.

Linie stylově-analytická

Tuto kategorii reprezentují především texty Donalda Francise Toveye (1975–1940) *Some Aspects of Beethoven's Art Forms* (1927) a *The Main Stream of Music and Other Essays* (1949) a Charlese Rosena (1927) *Classical Style* (1971, 1997) a *Sonata Forms* (1980, 1988), v nichž se jejich autoři otevřeně staví proti jakémukoliv schematismu a sonátovou formu se snaží charakterizovat především na základě kompozičního stylu uplatněného v rámci analyzované skladby.

Donald F. Tovey, britský klavírista, hudební publicista a analytik, je autorem ve své době velmi netradičního pojednání o hudebních formách. Strukturu sonátové formy se nesnaží identifikovat na základě motivicko-tematickém nebo harmonickém, ale především stylovém.¹ Tovey se tak otevřeně staví proti typicky německé funkční teorii forem, kterou chápe jako mylnou, a ve svých analýzách charakterizuje sonátovou formu především jako dramatický proces.² Odmítá tzv. *konformní přístup* (*conformational approach*), pro který je typické zdůrazňování těch strukturních elementů, jež jsou pro určitý okruh skladeb charakteristické. Opakem je pak *generativní přístup* (*generative approach*), který si naopak klade za úkol upozorňovat na jedinečné struktury, kterými se analyzovaná kompozice od jiných odlišuje.³ Tovey tedy nesouhlasí s jakýmkoliv utvářením pevných schémat a „vléváním kompozic do již předem vytvořených forem“,⁴ o čemž svědčí i plurální označení *sonata forms* ve všech jeho pracích. V analýzách sonátové formy, anebo raději různých typů sonátových forem, pracuje tzv. *bar-by-bar* technikou (takt po taktu), tedy popisuje hudební text postupně po jednotlivých úsecích (frázích) s důrazem na jejich proporce. Formu nechápe jako strukturu, nýbrž jako temporální tok frází. Kompletní analýzy všech Beethovenových klavírních sonát Tovey zpracoval v knize *Companion to Beethoven's Piano Sonatas* (1931).

1 Tovey, Donald F.: *The Main Stream of Music and Other Essays*. Oxford University Press, 1949, s. 275.

2 Burnham, Scott: *Form*. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, ed. Thomas Christensen, 2010, s. 898.

3 Bonds, Marc Evan: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Harvard University Press, 1991, s. 13–14.

4 Burnham, op. cit., s. 899.

Př. 1 Toveyova analýza prvních čtyř taktů Sonáty pro klavír c moll, op. 10 Ludwiga van Beethovena. Převzato z: Burnham, Scott: *Form*. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, ed. Thomas Christensen, 2010, s. 899.



Na tomto příkladu vidíme, že ačkoliv Tovey používá písmenná označení specifikující jednotlivé skupinové struktury, pracuje s nimi jen na dvou hierarchických stupních, a to pouze v rámci jedné fráze. Písmenem *a* je v tomto případě označena jedna z frází, písmena *b*¹ a *b*² pak vyjadřují její subčásti. V další části analýzy Tovey podrobně popisuje dění v rámci jednotlivých frází. Přílišnou deskriptivitu svých analýz si uvědomuje, ale jak sám píše: „[...] je vhodnější, než jakýkoliv abstraktní plán; hudba by neměla podléhat jakémukoliv plánu.“⁵ V jednom z esejů zahrnutých do souboru *The Main Stream of Music and Other Essays* Tovey uvádí tři určující prvky sonátového stylu: *tonální systém, frázovou strukturu a dramaticčnost*. A je to právě ona dramaticčnost, která podle Toveye „upozorňuje na rozdíly mezi sonátovým stylem a nedramatickým a dekorativním stylem vrcholícím u Bacha a Händela.“⁶ Nutno však dodat, že z pohledu současné muzikologie je toto tvrzení poněkud ahistorické a pravdě neodpovídající. Charles Rosen (1927), americký klavírista a hudební publicista, je autorem publikací *The Classical Style* (1971) a *Sonata Forms* (1980, rev. 1988) a již z jejich názvů je návaznost na Toveye naprosto zřejmá. Rosen taktéž odmítá „obvyklá schémata“ a sonátové formy se snaží definovat na základě popisu individuálního kompozičního stylu. Ačkoliv je dominantním prvkem Rosenových analýz stylová složka, velkou váhu připisuje také tonální struktuře analyzované sonátové věty a přichází s konceptem tzv. „polarizace tónin“ („tonal polarization“).⁷ V této souvislosti zdůrazňuje především moment přechodu z tóniny hlavní do vedlejší, upevnění ve vedlejší tónině a tzv. „tonicization“, tedy potvrzení dominance tóniny hlavní v rámci reprízové části. Tento proces však neznázorňuje schematicky, ale pouze jej po Toveyově vzoru podrobně popisuje. Nevyhýbá se však odborné terminologii typické pro funkční analýzu forem (expozice, hlavní téma, repríza). Právě z tohoto důvodu, tedy fúze prozaického stylu deskripce forem a funkční terminologie, charakterizuje James Hepokoski (1946) Rosenův způsob reflexe sonátové formy jako eklekticko-analytický.⁸

Linie historicko-empirická

Do této kategorie je možné zařadit práce Leonarda G. Ratnera (1916–2011) *Classic Music. Expression, Form and Style* (1985) a Williama S. Newmana (1912–2000) *The Sonata in the Classic Era* (1983). Tyto dvě práce, ač jsou v jistých ohledech odlišné, mají jeden společný znak, a tím je snaha o oživení teoretických reflexí „sonátové formy“⁹ v době jejího „zlatého věku“, tedy ve druhé polovině 18. a začátku 19. století. Ratnerova a Newmanova práce by se tedy dala zařadit do kategorie

5 Tovey, Donald F.: A Companion to Beethoven's Piano Sonatas, London, Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931, s. 280.

6 Tovey, Donald F.: The Main Stream of Music and Other Essays, op. cit., s. 275.

7 Rosen, Charles: Sonata Forms. Norton, New York 1988, s. 229.

8 Hepokoski, James – Darcy, Warren: Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. Oxford University Press, 2006, s. 4.

9 Je však třeba dodat, že označení „sonátová forma“ v kontextu, jak jej známe dnes, bychom v pracích těchto teoretiků hledali marně. Poprvé jej používá až Adolph Bernhard Marx (1795–1866) v první polovině 19. století. Z tohoto důvodu používáme v rámci této kapitoly uvozovky.

dějiny hudební teorie, ovšem je třeba dodat, že se tito autoři nesnaží pouze zprostředkovat závěry teoretiků žijících v 18. století, ale především je zasadit do kontextu teorií 20. století. Leonard Ratner, americký muzikolog, teoretik a skladatel, charakterizuje obsah své práce takto: „*Interpretace hudebního jazyka 18. století nalezneme v mnohých dobových pojednáních. [Tato pojednání] nám ukazují, co bylo aktuální tehdy, což může výrazně ovlivnit náš současný pohled. Informace získané z dobových textů nám umožní odhalit základní pravidla hudebního výrazu, rétoriky, struktury, stylu a v neposlední řadě provozovací praxe.*“¹⁰ Ratner však pouze nezprostředkovává hlavní teze dobových teoretických prací, ale snaží se v nich hledat společné znaky a případné odlišnosti. Na rozdíl od Newmana pracuje s výrazně širším okruhem textů. Jedná se především o práce Augusta Kollmanna (1756–1824), Heinricha Christopa Kocha (1749–1816), Johanna Gottlieba Portmanna (1739–1798), Georga Simona Löhleina (1725–1781), Josepha de Momigny (1762–1842) a Antonína Rejchy (1770–1836), tedy nejvýraznějších autorů teorií hudebního strukturování v době největšího rozkvětu „sonátové formy“. V rozsáhlé kapitole s názvem *Sonata Form* Ratner podrobně popisuje dva základní principy dělení sonátové formy. První vychází z tonálního plánu a rozděluje analyzovanou větu na dvě části, což je možné znázornit schématem I-V(III)||X-I. První část probíhá v hlavní tónině s následnou modulací do tóniny vedlejší (dominantní-V, v případě mollové tóniny do paralelní dur-III). Druhá část je charakteristická svou tonální nezakotveností (X) s následným návratem do tóniny hlavní (I). Pro druhý způsob dělení je rozhodující motivicko-tematické uspořádání, jehož výsledkem je rozčlenění věty na tři části – expozici, provedení a reprízu. Zjednodušeně řečeno, v expozici jsou uvedena hlavní a vedlejší témata, která jsou různými kompozičními technikami zpracována v rámci druhé části (provedení) a zopakována zpravidla ve stejném pořadí jako v expozici v posledním reprízovém úseku. Ratner se však nesnaží obhajovat jeden či druhý způsob dělení, ale spíše se nad nimi v širších souvislostech zamýšlí: „*Ať už vnímáme strukturu sonátové věty na základě harmonického či tematického obsahu, vždy bude jakýmsi rétorickým diskursem reflektujícím filozofického ducha 18. století. Tonální kontrast podpořený tematickým obsahem s vítězstvím hlavní tóniny v závěru reprízy tvoří analogii k hlavním idejím osvícenského absolutismu.*“¹¹ Ve svých analýzách se Ratner podrobně rozepisuje o hlavních principech modulace v rámci expozice, které vyjadřuje schematicky. Je však třeba dodat, že jsou to jediná schémata (s výjimkou výše uvedeného), která v této práci nalezneme. Popisuje také různé přístupy skladatelů k harmonickému

10 Ratner, Leonard: *Classic Music*. Schirmer Books, New York 1985, s. XV.

11 Ratner, op. cit., s. 246.

zpracování provedení a reprízy a na konkrétních ukázkách přikládá tvrzení dobových teoretiků.

William S. Newman se ve své práci *The Sonata in the Classic Era* (1983) věnuje výhradně problematice sonátové formy. V první části této studie se zabývá dobovými teoriemi „sonátové formy“, ale na rozdíl od Ratnera se odvolává pouze na texty Heinricha Christopa Kocha a Johanna Abrahama Petera Schulze (1747–1800). Otevřeně se staví proti formovému schematismu, což zdůvodňuje velmi malým počtem sonátových vět, které těmto schémátům odpovídají. Newman proto zdůrazňuje potřebu opuštění hudebně analytických „stereotypů 19. století“ a návratu k dobovému způsobu teoretické reflexe.¹² V analýzách jednotlivých skladeb postupuje v podstatě podobně jako Ratner, tedy nepředkládá pouze jednu možnost výkladu, ale s ohledem na dobové teorie přichází s několika alternativními variantami (tonální dělení, tematické dělení). Ve druhé části své práce se Newman zabývá vývojem sonátové formy a na konkrétních ukázkách dokládá způsob jejího strukturování, a to jak s ohledem na místo a čas vzniku, tak kompoziční individualitu skladatele.

12 Newman, William S.: *The Sonata in the Classic Era*. W. W. Norton & Company, New York 1983, s. 113–114.

Linie lineárně-kontrapunktická

Proud lineárně-kontrapunktický spadá do kategorie hudebně teoretické a jeho základní kámen tvoří práce Heinricha Schenker (1868–1935) *Der freie Satz (Free Composition)* (1935, 1979). Problematikou forem se pak zabývá v kapitole nazvané *Von der Form (Form)*.¹³ Ačkoliv je rozsah této kapitoly nevelký a její obsah, spíše než propracovaná systematika, působí dojmem pouhého nástinu, přesto přináší inovativní a originální pohled na způsob strukturování sonátové formy.¹⁴ Heinrich Schenker, ve srovnání s teoriemi svých předchůdců, přichází se zcela odlišným konceptem, jenž není postaven na principu souslednosti několika úseků či motivicko-tematickém zpracování, ale především na lineárně-kontrapunktickém členění, kdy proporční vztahy či harmonická uspořádání nejsou považovány za významné. Další specifikum Schenkerova pojetí forem spočívá ve způsobu generování základních, v tomto případě tzv. „vnitřních“ schémat (Urlinie), které je možné lokalizovat ve střední vrstvě díla (Mittelgrund, middleground).¹⁵ Opakem jsou pak „vnější“ (tradiční) formová schémata, která mají svůj původ v teoretických pracích H. Ch. Kocha, A. B. Marxe a H. Riemanna.¹⁶ Vzhledem k zaměření této studie se budeme primárně zabývat problematikou formy sonátové, kterou Schenker formuluje v rámci kapitoly *Sonata Form*. Sám ji charakterizuje takto: „*K sonátové formě vede rozdělující prologace. V tom se odlišuje od písňových forem, jež mohou být dosaženy rovněž pomocí míšení (Mischung, mixture) nebo prostřednictvím vedlejšího*

13 Při práci na této studii jsme pracovali s anglickým překladem *Free Composition* (1979) s edičními poznámkami Schenkerova žáka Ernsta Ostera.

14 O to více je odbornou veřejností očekáváno případné zveřejnění rozsáhlého rukopisného materiálu z pozůstalosti Heinricha Schenker (Oster Collection), zaměřeného právě na problematiku analýzy forem. Tyto texty jsou v současné době uloženy v New York Public Library.

15 V rámci pojednání o Schenkerově teorii forem budeme používat vždy české označení v závorce doplněné o originální termín v němčině a jeho anglický ekvivalent.

16 Spurný, Lubomír: *Heinrich Schenker – dávný neznámý*. Univerzita Palackého, Olomouc 2000, s. 106.

- 17 Schenker, Heinrich: Free Composition. Volume III of New Musical Theories and Fantasies. Přeložil a editoval Ernest Oster. Longman, New York 1979, s. 134.
- 18 Spurný, 2000, op. cit., s. 178.

tónu (Nebennote, neighboring note).¹⁷ *Míšení* je zde třeba chápat jako typ melodického *rozkomponování* (Auskomponierung, composing out) *střední vrstvy* (Mittelgrund, middleground) a *svrchní vrstvy* (Vordergrund, foreground), přičemž jeho hlavní funkce spočívá v záměně durové tercie za mollovou v rámci *základní linie* (Urlinie, fundamental linie), umístěné v *základní vrstvě* díla (Hintergrund, background).¹⁸ Schenker ve svých analýzách sonátové formy dochází k dvoudílnému členění, ale jakoukoliv paralelu s dělením této formy na dvě části tak, jak ji známe z teoretických prací druhé poloviny 18. století, zde rozhodně nehledíme. Jak je již výše uvedeno, pro Schenkera není rozhodující harmonická ani motivicko-tematická struktura díla, ale moment *přerušeni* (Gliederung, Unterbrechung, interruption) *základní linie* (Urlinie). Podívejme se nyní na dvě Schenkerova schémata sonátové věty.

Př. 2 Schenkerova modelová schémata mollové a durové sonátové věty. Převzato z: Spurný, Lubomír: Heinrich Schenker – dávny neznámý. Univerzita Palackého, Olomouc 2000, s. 114.

- 19 Spurný, Lubomír: Heinrich Schenker (1868–1935). Kapitoly z hudební teorie a analýzy. KLP, Praha 2012, s. 102.

Nutno poznamenat, že se jedná o strukturální modely, které nevznikly na základě analýzy konkrétní skladby, ale jakýmsi vygenerováním vycházejícím ze Schenkerovy znalosti hudebního repertoáru. První schéma představuje mollovou větu, kdy k *přerušeni základní linie* (sestupná řada $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}||\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$) dochází na konci provedení (||), neboť modulace do paralelní tóniny (I-III) odsouvá sekundu základní linie (2) a dominantní funkci až na samý závěr provedení.¹⁹ V případě druhého modelu, tentokrát durové věty, dochází k přerušeni základní linie již na konci expozice. Schenker tedy přichází s naprosto novým konceptem strukturování sonátové formy, avšak vzhledem k omezenému rozsahu této kapitoly není vše řečeno zcela jednoznačně. Schenker sice uvádí strukturální modely, které však nedokládá dostatečným množstvím konkrétních příkladů, které by je potvrzovaly. Otázkou také zůstává, zda jsou vůbec Schenkerovy struktury posluchačem postihnutelné (jak tomu obvykle bývá u tradičních formových schémata), či se jedná pouze o myšlený konstrukt. Jistou nesystematičnost Schenkerova podání této problematiky si uvědomují také američtí teoretikové Allen Forte a Steven Gilbert. V učebnicovém textu *Introduction to Schenkerian Analysis* (1982) se proto pokoušejí Schenkerovu teorii forem převyprávět a doplnit „bílé místa“. Rozví-

její a objasňují Schenkerovy analytické techniky, přičemž se zaměřují především na skladby v sonátové a rondové formě. Pokouší se také vysvětlit základní rozdíly mezi tradičním a Schenkerovým způsobem strukturování formy.²⁰

Allen Cadwallader a David Gagné se v práci *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach* (1998, 2010) nesnaží o rekonstrukci Schenkerových myšlenek, ale podobně jako Forte s Gilbertem spíše o „dopovězení“ toho, co Schenkerem nebylo řečeno. Vzhledem k tomu, že oba autoři pedagogicky působí na hudebně-teoretických univerzitních ústavech, pojali tuto práci jako učebnicový text, jakýsi praktický návod pro schenkerovskou analýzu forem. Rozdělen je do dvou hlavních bloků, přičemž v prvním se snaží převyprávět a vysvětlit hlavní Schenkerovy teze. Autoři zde postupují od forem jednodílných přes dvoudílné, třídílné až k hlavním principům rondo a sonáty. V rámci kapitoly zaměřené na problematiku sonátové formy *The Sonata Principle* je zahrnuta podrobná analýza Mozartovy *Sonáty pro klavír c moll, KV 457*, ve které autoři zevrubně popisují všechny segmenty této struktury a na konkrétním příkladu tak podávají podrobný návod na schenkerovskou analýzu sonátové formy.²¹ Druhý blok Cadwalladerovy a Gagného práce je zaměřen výhradně na praktickou analýzu demonstrovanou v rámci dvou stovek grafů.

20 Forte, Allen – Gilbert, Steven E.: *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York 1982, s. 201.

21 Cadwallader, Allen – Gagné, David: *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*. Oxford University Press, 1998, s. 250.

Linie organicko-funkční

Zde se dostáváme ke způsobu pojetí teorie forem, který je na severoamerickém kontinentu v podstatě znovuoobjevován. Vychází především z formově-funkční teorie Huga Riemanna (1849–1919), jehož analýzy forem jsou postaveny primárně na hierarchických základech. Do této linie je možné zařadit práci kanadského muzikologa a hudebního teoretika Williama Caplina *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* (1989). Caplin hned v úvodní kapitole uvádí, že přichází s „novou teorií klasicistních forem“ a zamýšlí se nad hlavní příčinou opomíjení riemannovského konceptu v severoamerické oblasti.²² Tou je podle Caplina právě tzv. schenkerovská vlna, která „zachvátila“ Ameriku na téměř tři čtvrtiny 20. století a současně s ní i Schenkerova proklamace, že „forma je pouhou manifestací mnohem významnějšího kontrapunkτικο-harmonického procesu.“²³ Všechny ostatní teoretické koncepce tak byly poněkud upozaděny a až v posledních dvaceti letech se k nim američtí teoretikové začínají navracet. Caplin dále uvádí, že s teoriemi Huga Riemanna, Arnolda Schönberga (1874–1951) a jeho žáka Erwina Ratze (1898–1973), které jsou postaveny na organicko-funkčním základě, se blíže seznámil až při svých studiích u Carla Dahlhause na ber-

22 Caplin, William: *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, 1998, s. 3.

23 Tamtéž.

línské Technische Universität v 70. letech 20. století, což jednoznačně Caplinovu výše uvedenou hypotézu potvrzuje. Pro snadnější

pochopení Caplinovy teorie se krátce zmíníme o pracích, které mu byly hlavním inspiračním zdrojem. Riemannův koncept je postaven především na hierarchických organicko-funkčních principech. Stejně tak i Schönberg formu chápe jako organismus, jehož částí jsou podřízeny celku: „[...] *forma je vyjádřením organizovanosti díla, to znamená, že se skládá z elementů fungujících podobně jako žijící organismus.*“²⁴

Schönberg dále upozorňuje na odlišnou funkci jednotlivých částí sloučených v rozsáhlejší formy. Nazývá je jako *hlavní téma* (main theme), *přechod* (transition), *lyrické téma* (lyric theme) a *skupinu vedlejších témat* (group of subordinate theme). Hlavní téma může mít formu *periody* (period), *věty* (sentence) nebo *malé třídlínné formy* (small ternary). Ve svých analýzách Schönberg pracuje především s Beethovenovými klavírními sonátami.

Erwin Ratz dále rozvíjí myšlenky svého učitele Arnolda Schönberga ve studii *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens* (1958). Ratz zde rozlišuje dva základní typy forem, a to podle způsobu jejich strukturální organizace. První typ je zastoupen přísně organizovanými strukturami (hlavní téma, závěrečné téma), druhý typ volně organizovanými strukturami (skupina vedlejších témat, přechod, provedení).

Nyní se tedy dostáváme k práci Williama Caplina *Classical Form*, v níž nejenže navazuje na výše uvedené teoretiky, ale celý koncept dále rozvíjí. Caplinova práce je propracovanou systematikou, v níž postupuje od hierarchicky níže postavených struktur až k *celkové formě* (*large-scale form*). Hlavní determinantou forem jsou pak pro Caplina *lokální harmonické progrese* (*local harmonic progressions*), a to primárně na nižších patrech analyzovaných kompozic. Ve své teorii striktně rozlišuje *formové funkce* (*formal functions*) a *skupinové struktury* (*grouping structures*).

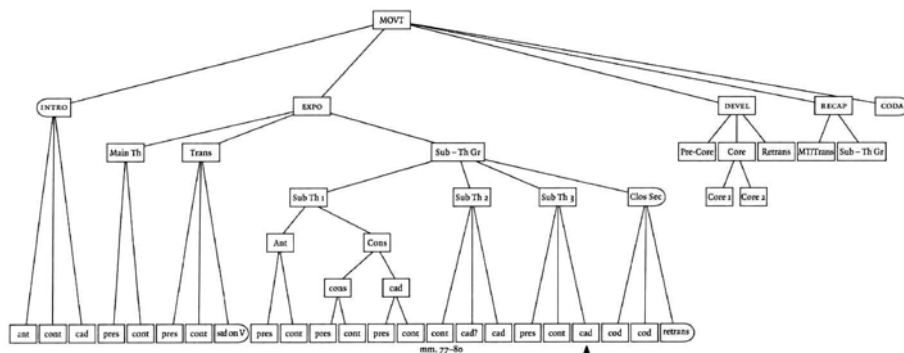
Funkcionalitu je třeba v kontextu forem chápat jako specifikaci jednotlivých úseků skladeb (např. hlavní téma, expozice, koda), *skupinové struktury* Caplin vysvětluje jako sled několika samostatných úseků (částí, sekcí, oddílů), které v jeho analýzách nesou písmenné označení. Zatímco Lerdahl a Jackendoff přicházejí s tvrzením, že *skupinové struktury* a *formové funkce* jsou v podstatě synonymním označením,²⁵ Caplin se domnívá, že za jistých podmínek mohou *skupinové struktury* vyjadřovat více než jednu *formovou funkci*. Jako příklad uvádí *rozdávěcí* (*continuation*) a *ukončovací* (*cadential*) funkce, které mohou být fúzovány v rámci jedné čtyřtaktové fráze, jež tvoří druhou polovinu osmitaktové věty. Caplin dále uvádí, že se pokusil přehledně a precizně specifikovat jednotlivé strukturální části, a to tak, aby byly aplikovatelné i v případě

24 Schönberg, Arnold: *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber, London 1985, s. 1.

25 Lerdahl, Fred – Jackendoff, Ray: *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press, Cambridge 1983, s. 14.

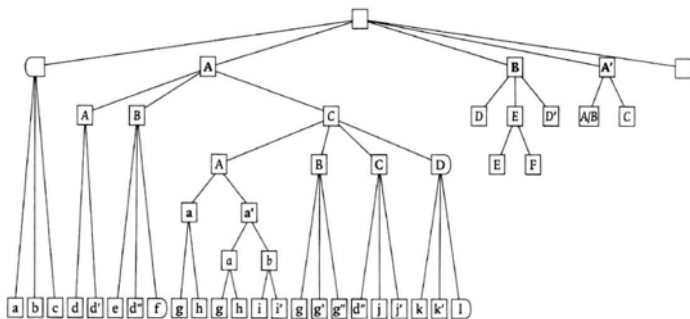
častých formových odchylek.²⁶ Toho pak dociluje tím způsobem, že při klasifikaci jednotlivých struktur zachází do hierarchicky nejhlubších pater kompozice. Ukažme si dvě schémata 1. věty Beethovenovy *Symfonie č. 1*, op. 21, které Caplin sestavil na základě *formových funkcí* a *skupinových struktur*.

26 Caplin, op. cit., s. 46.



V tomto schématu Caplin hierarchicky člení zmiňovanou sonátovou větu, přičemž pracuje na sedmi úrovních. V nejvyšších patrech dělí větu na introdukci, expozici, provedení, reprízu a kódu. V nižším patře se nachází hlavní téma, vedlejší téma, skupina vedlejších témat, předjádří (precore), jádro (core) a kódu k hlavnímu tématu v repríze (retransition). V těchto patrech obvykle „tradiční“ teorie *formových funkcí* končí. Caplin však zachází ještě do hlubších struktur (za účelem větší přehlednosti pouze v rámci expozičního úseku), které analyzovanou kompozici charakterizují mnohem konkrétněji.

Př. 3 Caplinovo schéma formových funkcí na příkladu první věty *Symfonie č. 1*, op. 21 Ludwiga van Beethovena. Převzato z: Caplin, William – Hepokoski, James – Webster, James: *Musical Form, Forms, Formenlehre*. ed. Pieter Bergé, Leuven University Press, 2009, s. 28.



Př. 4 Caplinovo schéma skupinových struktur na příkladu první věty *Symfonie č. 1*, op. 21 Ludwiga van Beethovena. Převzato z: Caplin, William – Hepokoski, James – Webster, James: *Musical Form, Forms, Formenlehre*. ed. Pieter Bergé, Leuven University Press, 2009, s. 24.

Ve schématu znázorňujícím *skupinové struktury* označuje Caplin jednotlivé části písmennými symboly. Takové značení je ostatně v „tradičních“ analýzách velmi časté. Pokud se však blíže podíváme na Caplinovo schéma, nalezneme zde jednu zásadní odlišnost. Abecední řady, nejsou používány vždy od písmene *a* v rámci jednoho větvení, ale pokračují na úrovni celého patra. Příkladem je pak značení strukturních částí na nejnižším patře od písmene *a* až po písmeno *l*. Caplin tedy sice vnímá jednotlivé části formy, ovšem klíčová je pro něj struktura celku v kontextu hierarchickém.

Závěr

Je tedy zřejmé, že anglo-americká odborná literatura zaměřená na reflexi sonátové formy, ať už z hlediska muzikologického či hudebně-teoretického, je velmi rozmanitá. Předložený text, jak se domníváme, dostatečně ukázal, že se vždy nemusí jednat o jakýsi soubor učebnicových pravidel, pro něž je jakákoliv odchylka jejich potvrzením. Za velmi přínosné pak považujeme texty zaměřené muzikologicky, tedy na problematiku stylu a dějin hudební teorie, které napomáhají k lepšímu pochopení problematiky v daleko širším kontextu. Co se týká dvou námi uvedených typů teoretických východisek, „tradiční“ německý koncept bychom našli, ovšem v modifikované podobě, pouze u Caplina. Schenker a jeho následovníci naopak přicházejí se zcela novým analytickým přístupem a poskytují tak netradiční a inovativní pohled na možné způsoby strukturování sonátové formy.

Romana Klementová je absolventkou oboru hudební věda na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. V rámci doktorského studia se věnuje problematice hudební teorie a filmové hudby.

Summary

The study deals with the issue of the reflection of the sonata form in the Anglo-American environment in the 20th century. Two main streams – musicological and theoretical have been identified. The musicological stream is represented by two lines – style and analytical and historical and empirical, the theoretical stream includes the linear and counterpoint line and the organic and functional line. The specialized works included in the particular categories specify the main principles of the sonata form, especially on the repertoire of the representatives of the so-called First Viennese School, i.e. Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven.

K repertoáru
italské opery
v Holešově
ve 30. letech
18. století

JANA SPÁČILOVÁ

Italská barokní opera na Moravě je tématem, které je v poslední době intenzivně řešeno zejména na půdě brněnské muzikologie. V návaznosti na grantové projekty, které byly realizovány v letech 2005–2011 na ÚHV FF MU, byl letos otevřen nový výzkumný projekt s podporou GAČR, jehož výsledkem bude katalog libret italských oper provedených na Moravě před rokem 1750.¹ Předkládaná studie o opeře na zámku hraběte Františka Antonína Rottala v Holešově ve 30. letech 18. století je jedním z výstupů tohoto výzkumu, který se v současné době zaměřuje zejména na provenienci moravského repertoáru a zkoumání jeho vzájemných vazeb.

1 Katalog libret italské opery ve střední Evropě v první polovině 18. století, I: Morava. GAČR, Reg. číslo P409/12/P940. Nadace pro dějiny kultury ve střední Evropě, ředitel Jana Spáčilová.

2 Neplatí to o Jaroměřicích nad Rokytnou; zdejší nově nalezená sbírka partitur je popsána v nové monografii, viz Perutková, Jana: František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga a italská opera v Jaroměřicích, KLP, Praha 2011.

3 Blíže informace o holešovském divadle viz Spáčilová, Jana: Operní divadla na Moravě v 1. polovině 18. století – současný stav vědomostí a perspektivy dalšího výzkumu. *Opus musicum*, 2011, roč. 43, č. 6, s. 38–54.

4 Spáčilová, Jana: Současný stav libret italské opery na Moravě v 1. polovině 18. století. *Acta musicologica. cz. Revue pro hudební vědu*, 2006, 2, nestránkováno.

5 K personálu holešovské opery blíže viz Sehnal, Jiří: Počátky opery na Moravě. Současný stav vědomostí. In: *O divadle na Moravě*, AUPO fac. philos., Suppl. 21, Praha 1974, s. 55–77. Srovnej též Jurášková, Kateřina: Opera na holešovském

O repertoáru zámeckého divadla v Holešově máme podobně jako u většiny dalších moravských operních scén informace pouze z libret.² V současné době je známo dvanáct oper a dvě intermezza, které byly provedeny na scéně holešovského zámeckého divadla v letech 1733–1739.³ Většina libret je uložena v českých institucích, především v Moravské zemské knihovně a knihovně arcibiskupského zámku Kroměříž, nejvýznamnějším zahraničním fondem je Biblioteca Nazionale Braidense v Miláně, kde se nachází šest holešovských libret, z toho tři unikátně.⁴ Dalším unikátem je libreto intermezza *La Contadina* v soukromé sbírce Rainera Theobalda v Berlíně (kopii se dosud nepodařilo získat). Jedna opera je známa jen podle svého názvu; její unikátní libreto původně uložené v Kroměříži je dnes ztraceno (*L'Olimpiade*).

Operní představení se pořádala dvakrát do roka (pravděpodobně s několika reprízami), a to při příležitosti narozenin hraběnky Marie Cecilie dne 26. července a narozenin hraběte Františka Antonína Rottala dne 12. října. Na libretech se kromě těchto dat objevují také údaje „v létě“ (*nell'estate*) a „na podzim“ (*nell'autunno*). Hraběcí orchestr byl složen z místních hudebníků, jako sólisté byli většinou angažováni zpěváci italských operních společností působících v Brně. Většina oper provedených v Holešově pocházela z pera skladatelů působících ve službách hraběte Rottala – Eustachia Bambiniho (v sezóně 1733), Giuseppe Nicolý Albertiho (1734–1735) a Ignaze Holzbauera (1737–1739).⁵ Tím se holešovský repertoár liší například od repertoáru dvorní kapely olomouckého biskupa Schrattenbacha, který byl v oblasti oper tvořen převážně přejatými tituly (s výjimkou děl biskupského dvorního skladatele V. M. Gureckého).⁶ Jak v Kroměříži a Vyškově, tak i v Holešově byly však opery prováděny jako pasticcia, tedy s použitím cizí hudby.

Přehled oper provedených v Holešově

První známou operou hranou v Holešově byla *Partenope* v červenci 1733, jednalo se o představení k narozeninám hraběnky Rottalové. *Partenope* je proslulé libreto S. Stampiglii (1699), zhudebněné mj. D. Sar-

rim (Neapol 1722), G. F. Händelem (Londýn 1730) či L. Vincim (Benátky 1725 jako *Rosmira fedele*). Holešovský text vychází z verze z roku 1722 pro Sarriho, přičemž některé árie se objevují později ve Vivaldiho pasticciu *Rosmira* (Benátky 1738).⁷ Autorem hudby byl Bambini, část árií zkomponovali místní hudebníci Johann Georg Orsler a Ferdinand Seidl (v libretu jsou označeny hvězdičkou, celkem 6 árií). Libreto je stejně jako v dalších holešovských operách interpolováno áriemi, které pocházejí z jiných děl. Tyto árie je většinou možné určit textově, přičemž není jisté, kdo byl autorem hudby. Ve shodě s dobovou praxí lze však předpokládat, že pokud se v libretu opery vyskytuje cizí text, byla společně s ním přejata také hudba. V holešovském libretu *Partenope* byly identifikovány mj. árie z oper *Alessandro nell'Indie* (Se troppo crede al ciglio, autor textu P. Metastasio, před rokem 1733 zhuďebněno L. Vincim, L. A. Predierim, F. Mancinim a G. B. Pescettim) a *Arianna e Teseo* (*Sdegnata sei con me*, libreto P. Pariati, hudba L. Leo, Řím 1729).⁸ Libreto opery *Partenope* je dochováno ve dvou verzích, italské a německé. Na titulním listě německé verze je uvedeno, že představení se odehrávalo v německém jazyce („in Teutscher Sprach vorgestellt wird“), tomu však sám pramen nenásvědčuje: libreto totiž není překladem italského textu, nýbrž prozaickým převyprávěním děje. Samotná hudební čísla jsou odbyta konstatováním, že postava „zaspívá árii a odejde“ („singt die Aria und gehet weg“). Lákavou hypotézu o jedné z prvních německých oper na našem území je tedy zřejmě nutno zavrhout. Téhož roku 1733 na podzim byla provedena další opera E. Bambiniho, *Artaserse* na libreto P. Metastasia. Na libretu je uvedeno přesné datum provedení, a to 15. října. Vzhledem k tomu, že červencová opera byla určena k narozeninám hraběnky, se nabízí jako účel oslava narozenin hraběte, toto však není nikde výslovně uvedeno (v dalších letech se navíc opera hrála 12. října). Opera byla obohacena o dva balety, připravené tanečním mistrem olomoucké Stavovské akademie Antonem de Guttieretz, k nimž složil hudbu F. Seidl. Také toto libreto je dochováno v italské a německé verzi, přičemž německá verze je již obvyklým překladem italského textu.⁹ Z následujícího roku 1734 jsou dochována dvě libreta, ani jedno však není operní. Prvním je serenata *Amore e pace*, hraná k narozeninám Marie Cecilie. Autor textu není znám, katalog libret C. Sartoriho zaznamenává s tímto názvem pouze toto jediné holešovské libreto.¹⁰ Jedná se o dobově oblíbenou pastorální tematiku zpracovávající báji o Dianě a Endimionovi (s kroměřížským *Endymiem* z roku 1727 však tato serenata nemá nic společného). Jako autor hudby se poprvé objevuje zpěvák a skladatel G. N. Alberti, který byl tou dobou angažován v brněnské opeře. Druhým libretem je intermezzo, patrně původně vložené do velké opery hrané na podzim (podle

záмку za hraběte Františka Antonína Rottala. Bakalářská diplomová práce, ÚHV FF MU, Brno 2011.

- 6 Spáčilová, Jana: Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha (1711–1738). Příspěvek k libretistice barokní opery a oratoria. Disertační práce, FF MU, Brno 2006.
- 7 Jistě stojí za zmínku, že partitura Sarriho *Partenope*, uložená dnes ve vídeňském Archivu Gesellschaft der Musikfreunde (sign. IV 27711), byla součástí hudební sbírky hraběte Jana Adama Questenberga. Viz Perutková, op. cit., s. 340.
- 8 Répertoire International des Sources Musicales, <http://www.rism.info>, č. 850022349.
- 9 Německý překlad byl přejat z Kroměříže, kde se stejný titul hrál o dva roky dříve (ovšem s hudbou J. A. Hasseho). Viz Artaxerxes, Kroměříž 1731, libreto CZ-R Pl.d.1, př. 8.
- 10 Sartori, Claudio: I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, Cuneo 1990–1994, č. 1617.

obvyklého „*l'autunno*“ na titulním listě). Jeho název zní *Il matrimonio per forza*. Jeho autoři nejsou uvedeni, zřejmě jde o intermezzo, které napsal roku 1729 v Benátkách G. M. Buini (známé též pod jménem hlavních postav *Rosmene e Gironde*).¹¹ Bylo obvyklé, že úspěšná intermezza kolovala Evropou, většinou jako součást repertoáru komických zpěváků, kteří je potom předváděli v různých operách. Takovými specialisty na komické role byli také v Holešově vystoupivší Bartolomeo Cajo a Cecilia Monti.

Z roku 1735 známe patrně kompletní repertoár holešovského zámeckého divadla. Operou k hraběnciným narozeninám 26. července byl *Astianatte*. Je to jedno z nejúspěšnějších libret A. Salvioho, poprvé zhudebněné roku 1701. Skladatelem opery byl již známý G. N. Alberti, který mezitím povýšil na hraběcího kapelníka („*Maestro di Musica dell'Illustrissimo Signor Conte*“).

Alberti byl také autorem hudby další opery, již byla *Venere placata* z 12. října 1735. Text C. N. Stampy se předtím dočkal jen jediného zhudebnění, a to z pera F. Courcella (též Corselli, Benátky 1731). Jak se toto poměrně neznámé libreto dostalo na Moravu, není dosud jasné. Přímoou filiaci je však možno doložit tím, že text benátského libreta byl přejet doslovně, s výjimkou kvartetu na konci druhého aktu *Non spero, perdono*, který je v Holešově nahrazen duetem *Pria che da te per sempre*. Snad stojí za zmínku, že jedna árie z Courcellovy opery – *Care dell'idol mio luci adorate* pro slavného kastráta Carestiniho – byla zpívána již roku 1732 v Kroměříži v opeře *Lucio Papirio*.¹² Posledním známým titulem hraným v Holešově roku 1735 je intermezzo *La Contadina*, jehož libreto prozatím nebylo pro náš výzkum získáno. Z analogie s předchozím rokem lze však usuzovat, že bylo hráno společně s podzimní operou.

Další dva tituly představují největší otazník v dějinách holešovské opery. Jednak měly být provedeny ve stejný den, 26. července 1736 (z toho jeden v zahradním divadle), což je vzhledem k jejich provozní náročnosti jistě pozoruhodné, jednak je jako jejich skladatel uveden J. A. Hasse, což je podle dosavadního stavu poznání zcela určitě nepravdivá informace. Operu *L'Olimpiade* na Metastasiův text Hasse sice napsal, ale až roku 1756 pro drážďanský dvůr. Holešovské libreto je bohužel ztraceno, proto k tomuto údajnému zhudebnění nelze říci nic bližšího.¹³

Titulní list libreta *Cesare in Egitto* přináší zavádějící údaje hned v několika ohledech. Autorem textu není „Dottor Salvi“, nýbrž méně známý libretista G. F. Bussani. Jde o původem nejstarší libreto holešovského repertoáru, bylo napsáno již roku 1677 s titulem *Giulio Cesare in Egitto*. Pod tímto názvem je v úpravě N. Hayma zhudebnil roku 1724 G. F. Händel, jeho opera byla hrána ve značně pozměněné podobě roku 1731 ve vídeňském divadle U Korutanské brány.¹⁴ Dalšími skladateli 18. století, kteří se k tomuto textu obrátili, byli mj. L. A. Predieri (Řím 1728) a G. Giacomelli

11 Eleanor Selfridge-Field: *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres 1660–1760*, Stanford 2007, s. 592.

12 Spáčilová 2006, op. cit., s. 99.

13 Informace o tomto titulu lze čerpat pouze ze Sehnalovy knihy, viz Sehnal, Jiří: *Hudební literatura zámecké knihovny v Kroměříži*. Gottwaldov, Oblastní muzeum a galerie v Gottwaldově, 1960, s. 110. Libreto bylo v kroměřížské knihovně uloženo pod sign. Z/a XII 45 (v literatuře nesprávně uváděno Z/a XIII 45) a nacházelo se zde ještě roku 1977. Za pomoc při (bohužel bezvýsledném) pátrání po tisku náleží dík Jitce Kocůrkové a Cyrilu Měsicovi.

(Miláno, Benátky 1735).¹⁵ V Hasseho tvorbě se *Cesare in Egitto* nevyskytuje. V historii této opery se však objevuje jeden zajímavý moment, a to provedení v Pesaru roku 1729.¹⁶ Autor hudby zde sice není uveden, avšak jednalo se zcela určitě o reprízu Predieriho zhudebnění z předchozího roku. Mezi zpěváky se vyskytuje také Domenico Battaglini, který zpíval v holešovském provedení titulní roli Giulia Cesara. Je nepochybné, že právě on byl tou osobou, která přinesla dílo do Holešova. Pro tuto možnost mluví také to, že s původním Predieriho *Cesare in Egitto* se holešovské libreto shoduje v šestnácti áriích z pětadvaceti (zatímco s Giacomelliho milánským zhudebněním jsou společné pouze 3 árie a s Händelovou operou, resp. její vídeňskou úpravou žádná).¹⁷ Co se týče podílu hudby J. A. Hasseho na holešovské opeře *Cesare in Egitto*, jeho dílem by mohla být zřejmě jen jediná árie, a to *Pensa a serbarmi, o cara*, pocházející původně z Metastasiova libreta *Ezio* (zhudebněno Hassem v Neapoli 1730). Další Metastasiova árie *L'incerto mio pensiero*, pocházející z libreta *Siroe*, je v Hasseho zhudebnění této opery z roku 1733 škrtnuta. Jejím autorem v holešovském *Cesarovi* tedy musel být jiný skladatel. Poslední árií vyskytující se v souvislosti s Hassem je *Per salvarti idolo mio*, která byla zpívána v provedení jeho *Artaserse* v Bologni 1730, to však bylo pouze pasticcio s Hasseho hudbou bez skladatelovy autorské účasti.¹⁸ Skutečnost, že je na holešovském libretu *Cesare in Egitto* uveden jako autor Hasse, nelze tedy zdůvodnit podstatnějším podílem jeho hudby – spíše šlo o omyl nebo záměrné zvolení známějšího autora kvůli zvýšení prestiže díla. Z následujících dvou let známe zatím pouze opery hrané v podzimní sezóně. Autorem hudby je v obou případech Ignaz Holzbauer, který nastoupil u Rottala jako dvorní skladatel („*compositore di camera*“). První operou je *Lucio Papirio dittatore* na text A. Zena, provedený 12. října 1737. V kontrastu k místní praxi nevyzníká text téměř žádné změny v áriích, s výjimkou vloženého tercetu *Manlio vinse, e Tito forte* a árie *Dammi un amplesso, o padre*, kterou interpretovala skladatelova manželka Rosalia Holzbauerová, rozená Andreides. Druhou Holzbauerovou operou byl *Sesostri, rè d'Egitto* na text A. Zena a P. Pariatiho, provedený 12. října 1738. Podobně jako v roce 1733 také zde provázely operu balety, jejichž autorem byl taneční mistr Johann Baptista Danese.¹⁹ Opera je v dosavadní literatuře uváděna podle dochovaného libreta pod německým názvem *Sesostri, König in Egypten*. Vzhledem k holešovské praxi vydávání libret ve dvou jazykových verzích se však domnívám, že se náhodou zachovaly pouze exempláře německého překladu, zatímco opera sama byla zkomponována a také zpívána v italštině. Text recitativů v zásadě souhlasí se Zenovým a Pariatiho libretem, překlad árií je však dosti volný, a proto je nutno bližší analýzu ponechat prozatím stranou. Rok 1739 je podle současného stavu bádání posledním rokem, z něhož pocházejí zprávy

- 14 Blíže k tomuto představení viz Perutková, Jana: Giulio Cesare in Egitto am Wiener Kärntnerortheater im Jahre 1731. Ein Beitrag zur Rezeption der Werke von G. F. Händel in der Habsburgermonarchie in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hudební věda, v tisku.
- 15 Jako srovnávací materiál sloužila tato libreta *Cesare in Egitto*: Giacomelli, Miláno 1735: I-Mb, Racc.dram 6048/002; Giacomelli, Benátky 1735: I-Mb Racc.dram. 0777; Predieri, Řím 1728: I-Bc Lo.4436 (za zapůjčení kopie poslední jmenovaného libreta srdečně děkuji Janě Perutkové).
- 16 Sartori, č. 5396.
- 17 Libreto z Pesara bohužel nebylo k našemu výzkumu získáno, takže není zatím jasné, které árie byly v Predieriho opeře změněny již v Pesaru a které až v Holešově.
- 18 Schmidt-Hensel, Roland: „La musica è del Signor Hasse detto il Sassone ...“. Johann Adolf Hasses „Operne Serie“ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen, Göttingen 2009, sv. 2, s. 69–70, 748.
- 19 K Danesemu nejnověji Perutková, op. cit., s. 132–134.

o provedení oper v Holešově. Oproti předchozím sezónám není na librettech uvedeno přesné datum premiéry, pouze obecné „v létě“ („*questa estate*“) a „na podzim“ („*nell'autunno*“). Opera *Amore e fortuna* byla hrána v létě, zřejmě k narozeninám Marie Cecilie. Libreto nenese jméno libretisty ani skladatele, starší literatura uvádí jako předpokládané autory F. Passeriniho a G. Portu.²⁰ Analýzou textu bylo jméno libretisty víceméně potvrzeno, jméno skladatele však nikoli. Passerini byl skutečně autorem původního *Amore e fortuna* (1712), holešovské libreto je ovšem úpravou F. Silvanioho pro G. Portu z roku 1725. Jméno skladatele se však jednoznačně zjistit nepodařilo. Portovo zhudebnění bylo sice jedním z nejoblíbenějších a s nejrůznějšími názvy prošlo řadou repríz po celé Evropě (*La sorte nemica; Amore di sangue; Amor, odio e pentimento*), avšak holešovská verze nemá nic společného ani s jedním z těchto provedení – s výjimkou závěrečného sboru jsou zde úplně nové árie. Je to o to zajímavější, že hned ve třech dřívějších reprízách opery (1728 Benátky, 1729 Pavia, 1734 Padova) zpívala Giacinta Spinola Costantini, která vystoupila při provedení této opery v Holešově v roli Ismera. Dalo by se tedy předpokládat, že alespoň část hudby si s sebou mohla přinést, jak bylo v té době obvyklé. Tato opera tedy byla skutečným pasticciem, složeným z různých zdrojů. Je to patrné již z toho, že texty hned čtyř árií pochází z díla P. Metastasia (z oper *Adriano in Siria* a *Temistocle*), což je nejvíc ze všech holešovských oper. Árie *Anche il sol da dense nubi* je také cizího původu – téhož roku 1739 byla zpívána v operě *Feraspe* A. Vivaldiho v Benátkách, což předpokládá existenci prozatím neznámého předešlého spojovacího článku. Další dvě árie byly pomocí katalogu RISM identifikovány jako dílo F. Gaspariniho a B. Galuppiho.²¹ Autor pasticcia je neznámý, není jisté, zda jím byl v Holešově již v té době zaměstnaný „compositore di camera“ Ignaz Holzbauer.

Operou k Rottalovým narozeninám byl patrně *Vologeso, rè de'Parti* s Holzbauerovou hudbou. Libreto napsal již roku 1700 A. Zeno pod názvem *Lucio Vero*, nové jméno opery podle titulní postavy se objevuje pouhého půl roku před holešovským provedením, a to v Římě (*Vologeso, rè de Parti*, hudba R. da Capua, karneval 1739 v Teatro a Torre Argentina). Nelze prozatím stanovit, zda je pozměněný název náhoda, či výsledek přímé vazby Holzbauera na Itálii v důsledku jeho návštěvy Benátek před angažmá u hraběte Rottala. To, že text holešovského *Vologesa* doslovně souhlasí s libretem stejnojmenné opery R. da Capua, by spíše nasvědčovalo druhé z obou možností. S brněnskou operou *Lucio Vero* z roku 1734 nemá tento kus nic společného.

Posledním prozatím známým titulem na holešovské zámecké scéně je „melodrama“ *Nel perdono la vendetta* z podzimu 1739, provozované k svátku sv. Maxmiliána a tedy i jmenin zemského hejtma-

21 Tocco il porto, e ancor pavento, F. Gasparini, svazek árií v B-Bc 3949, RISM 703001962; Venga la morte, B. Galuppi, svazek árií S-Skma T-SE-R, RISM 190010651. <http://www.rism.info>.

na Kounice.²² Tato opera je v holešovském repertoáru výjimečná především svým obsazením, nebyla totiž interpretována profesionálními zpěváky, nýbrž „kavalíry a dámami“ („*da Cavalieri, e Dame*“), tedy šlechtickými amatéry. Kromě dvou dcer hraběte Rottala Maxmiliány a Marie Anny zde vystoupili členové sprátelených šlechtických rodin: Marie Anna Grimmová, hraběnka Teresa Heisslerová a baron Johann Podstatský. *Nel perdono la vendetta* se tak řadí k pozoruhodné tradici šlechtických představení, která byla v okruhu habsburských zemí reprezentována např. operou *Euristeo* (Vídeň 1724, za řízení samotného císaře Karla VI.), serenatou *Ghirlanda di fiori* (Vídeň 1726, zpívána ke jmeninám M. A. Pignatelli jejími dětmi), serenatou *Ritorno d'amante* (Vratislav 1722, k narozeninám hraběnky Antonie Kotulínské roz. Rottalové, nevlastní tety Františka Antonína), či operou *Cleonice e Demetrio* (Jaroměřice 1732, ke jmeninám hraběte J. A. Questenberga).²³ Jména autorů textu a hudby libreto neudává, je však možno potvrdit předpokládané autorství G. C. Paganicesy a G. Porty (na rozdíl od výše uvedeného *Amore e fortuna*).²⁴ Porta napsal *Nel perdono la vendetta* na Paganicesův text v roce 1728, dílo se v krátké době dočkalo více provedení v různých italských městech (pochopitelně v menších úpravách). Holešovské libreto má nejbliže k repríze hrané v Padově v roce 1734, ve které vystoupila mj. již zmíněná G. Spinola Costantini. Podobnost mezi oběma provedeními je na svou dobu výjimečná: s výjimkou škrtnutého tercetu (III/4) a jedné vyměněné árie (*Cara speranza* namísto *Non hò più core*) holešovská verze doslova odpovídá padovské, a to jak v áriích, tak také v recitativech. Autor hudby G. Porta je v padovském libretu uveden plným jménem a se všemi svými tituly („*Accademico Filarmonico, e Maestro del Pio Ospitale della Pietà di Venezia*“), jeho autorství je tedy možno vztáhnout i k holešovskému provedení, samozřejmě s výhradou árií, které byly v Padově změněny oproti premiéře z roku 1728. Takovou novou árií, objevující se v Padově a posléze i v Holešově, byla např. *Son qual nave, che agitata* z opery *Artaserse* R. Broschiho, která získala proslulost díky svému interpretovi Farinellimu a která byla následně zpívána různými umělci v mnoha dalších operách po celé Evropě. Dalšími novými áriemi – alespoň podle textu – jsou *Amo, bramo e non dispero* (A. Zeno: *Euristeo*), *Sentirsi dire del caro bene* (P. Metastasio: *Semiramide riconosciuta*), *Che furia, che mostro* (P. Metastasio: *Siroe, rè di Persia*). Vidíme tedy, že za pouhých několik let své existence mohla být i opera renomovaného autora značně pozměněna, a to ještě předtím, než se dostala na Moravu.

22 Nové informace k provedení opery viz Mañas, Vladimír: Slavnosti v Jaroměřicích a Holešově roku 1739 ve světle šlechtické korespondence. *Opus musicum*, 2011, roč. 43, č. 3, s. 6–12, zejména na s. 11.

23 O opeře *Cleonice e Demetrio* viz blíže Perutková, op. cit., s. 62–64. O serenadě *Ghirlanda di fiori* mj. Slouka, Petr: Serenata „*Ghirlanda di fiori*“ Antonia Caldary z roku 1726. Bakalářská diplomová práce, FF MU, Brno 2009. Libreto serenaty *Ritorno d'amante* je dochoováno v MZK Brno, sign. CH-0004.805, přív. 11.

24 Autory Carla Paganicesu a Giovannioho Portu uvádí Sehnal, op. cit., s. 59.

Vztahy holešovského repertoáru k brněnské městské opeře

Vzhledem k těsné personální provázanosti holešovské a brněnské opery je nasnadě, že docházelo také k repertoárovým průnikům. Ty se však neodehrávaly v rovině celých oper, jako tomu bylo např. v případě pražské staggiony Antonia Denzia a brněnské staggiony Angela Mingottiho, nýbrž v rovině vložených árií, které se svými interprety přecházely mezi různými operami hranými v různých divadlech.²⁵ Princip árie „di baule“, tj. putující árie (doslova „z kufru“) v italské opeře této doby je dobře znám, v holešovském repertoáru však byly vystopovány různé podoby tohoto fenoménu.

Prvním z nich je nejběžnější forma přejaté árie, kdy jedna a tatáž zpěvačka zpívá stejnou árii v různých operách. Laura Bambini zpívala árii *Scende dal monte* v Brně v lednu 1734 v opeře *Lucio Vero*, o dva roky později zpívala tutéž árii v opeře *Cesare in Egitto* v Holešově. V obou případech šlo o mužskou roli, árie je součástí původního libreta *Cesare in Egitto*.²⁶ Podobně zpíval Domenico Battaglini árii *Frà speme, e timore* v holešovském provedení *Artaserse* a o několik měsíců později v brněnském *Lucio Vero*. V souvislosti s novou dramatickou situací byl pozměněn text, hudba však patrně zůstala stejná. Árie s podobným incipitem *Frà la speme, ed il timore* zazněla v Holešově ještě v roce 1735 v podání Anny Cosimi (*Venere placata*), tentokrát šlo však o jinou árii.

Další způsob je ten, kdy stejnou árii předvede v novém kuse jiný interpret (pokud vystupuje v původním titulu, dostane tak příležitost si zazpívat oblíbenou árii někdejšího kolegy či kolegyně).²⁷ Tento případ reprezentuje árie *Nella sventura estrema* interpretovaná v Brně Teresou Peruzzi (v opeře *Lucio Vero*) a o rok později v Holešově Johannou Albertini (*Venere placata*). Nejvíce přejatých brněnských árií bylo zjištěno ve „šlechtické“ opeře *Nel perdono la vendetta*. K dosud identifikovaným kusům patří *Anime tormentate* (interpretka Maria Anna de Grimm) z brněnské opery *Didone* z prosince 1734 (A. Cosimi), *Che furia, che mostro* (Teresa Heissler) z opery *Lucio Vero* (Teresa Peruzzi) a již zmíněná *Son qual nave, che agitata* (Johann Podstatský), zpívaná 1733 v Brně v opeře *Gli amori amari* (G. Spinola Costantini). Původní interpreti patřili ke špičkám zaalpské italské opery, proto lze chápat použití jejich árií jako svědectví značných pěveckých schopností urozených amatérů.

Uvedené příklady jsou samozřejmě pouze ilustrativní. Jednak dosud neznáme kompletní repertoár Holešova a Brna, jednak pravděpodobně existovaly také árie, které měly stejnou hudbu, ale z dramaturgických důvodů natolik změněný text, že jejich odhalení pouze pomocí libret je nemožné. Provázání holešovského repertoáru nejen s brněnskou operou, ale také s dalšími středoevropskými centry tedy mohlo být mnohem těsnější a bude předmětem dalšího výzkumu.

25 Z jedenácti dosud známých oper provedených impresáriem Angelem Mingottim v brněnském městském divadle v Taverně bylo z pražské staggiony Antonia Denzia přejato plných osm, pochopitelně v různých úpravách či s hudbou jiných skladatelů. Ke vztahu brněnského repertoáru k pražskému viz Spáčilová, Jana: Antonio Vivaldi a italská opera v Brně: Orlando furioso a Tullio Ostilio (1735). *Opus musicum*, 2008, roč. 40, č. 4, s. 22–27; podrobnější zkoumání vzájemných vazeb bude předmětem dalšího výzkumu.

26 Árie byla použita 1728 v opeře L. A. Predierho i 1735 v milánském zhudebnění G. Giacomellioho (v repríze opery téhož roku v Benátkách byla nahrazena jinou). Jako vloženou árii je tedy nutno ji chápat v případě brněnského *Lucia Vera*, který je na libretu označen jako *pasticcio* s Galuppiho hudbou („La Musica è la maggior parte del Sig. Baldassare Galuppi di Venezia à riserva dell’Arie, che sono di diversi Auttori“).

27 Z historie brněnské opery je možno uvést příklad árie *Come il mar da doppio vento*, která zazněla roku 1733 v opeře *Gli amori amari* a roku 1739 v opeře *Costantino riconosciuto*. V prvním případě ji zpívala Margarita Flora, v druhém Giacinta Spinola Costantini, která se ovšem někdejšího nastudování opery *Gli amori amari* zúčastnila také.

**ARTASERSE
D R A M M A**
Per Musica

Da rappresentarsi nell' Autuño
dell' Anno 1733. li 15. di Ottobre,
Per Commando dell' Illmo. Signr.

CONTE di ROTTAL
Cameriere attuale Di S. M. C. e Catto-
lica, Sig^{re} e Padrone d' Holleschau,
Bistrzitz Profinowitz.

Da suoi Virtuosi nel suo
Theatro in Holleschau
Poesia del Sig^{re} Pietro Metastasio
Poeta Di S. M. C. e Cattolica,
Musica del Sigr. Eustachio Bambini,
I Balli Sono d' inventione del Sigr.
Antonio de Guttieretz Maestro di
Ballo dell' Accademia d'
Ollnitz

Musica di Balli del Sigr. Ferdinan-
do Seidl.

Con Licenza Ordinaria.

In Ollomuzio nella Stamperia di Francesco
Antonio Hirnle, 1733.

Obr. 1 Libreto opery Artaserse (Holešov 1733) se jmény skladatele Eustachia Bambiniho, choreografa Antona de Guttieretz a skladatele hudby k baletům Ferdinanda Seidla. MZK Brno, sign. CH 0008.893.

Jana Spáčilová vystudovala hudební vědu na Univerzitě Karlově v Praze. Na Masarykově univerzitě v Brně získala titul Ph.D. a působila zde jako odborná asistentka do roku 2009. Od roku 2007 je kurátorkou v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea. Zabývá se hudbou baroka, především italskou operou a oratoriem.

Summary

The study deals with the repertoire of the castle theatre of Count František Antonín Rottal in Holešov in the 1730's. It contains the most complete list so far of the performed operas and new information on librettos and composers which corrects the facts quoted so far. Also adjustments in librettos and the relations to the repertoire of the Brno municipal opera are mentioned briefly.

Moniuszkova
opera Halka
na pražské
scéně
(1868–1898)

JIŘÍ KOPECKÝ

Opera *Halka* se přes veškeré snahy uvést v Prozatímním a později Národním divadle i další Moniuszkova díla stala jedinou kompozicí, podle které mohla česká veřejnost z přímé zkušenosti hodnotit dramatický talent polského skladatele. Přes poměrně malý počet repríz se *Halka* dostávala do kontextů, které na ni strhávaly mimořádnou pozornost – kladení základního kamene Národního divadla nebo otevření Národního divadla. Tato studie vznikla jako připomínka 140. výročí úmrtí hudebního skladatele Stanisława Moniuszka (1819–1872).



Obr. 1 Stanisław Moniuszko dirigující, převzato z: Jan Prosmak: Moniuszko, PWM-Edition, Krakow 1980.

Proti proudu času

Když v roce 1927 vyšel nákladem Hudební matice Umělecké besedy sborník *Polská hudba*, ocitla se tvorba Stanisława Moniuszka na okraji zájmu. Zdeněk Nejedlý Moniuszkovi věnoval jen letmou zmínku.¹ Studie Stanisława Niewiadomského vyzdvihla opery *Halka*, *Strašný dvůr*, *Flis* a *Hrabina* s kritickou výtkou: „*Ale tu a tam ozývá se také jakýsi výpomocný ohlas cizí manýry, tu Auberu (Moniuszkou velmi milovaného), tu Webera, tu zase některého Vlacha.*“ V závěru pak čteme: „*Slovanského rázu je u Moniuszky velmi mnoho a přikrývá všechno jiné, nestíraje však stop oněch příměšků a náhodností.*“² Na málo originální styl narazil jiný autor: „*Moniuszko snažil se imitovat 'horalské tance' v 'Halce', avšak jejich koľomyjkový charakter je naprosto cizí jakým-koliv tancům z Podtatranska.*“³ Jestliže česká/československá kultura ve 20. století, navzdory neutuchající vůli ctít Moniuskovo dílo s operou *Halka* v čele, otevřeně upozorňovala na slabiny Moniuszkova díla, ve druhé polovině 19. století převládala touha ocenit skladbu zástupce polského národa i přes jasně pociťované nedostatky.⁴ Samotná frekvence uvádění *Halky* takový stav věcí potvrzuje; po roce 1898 se opera hrála v Národním divadle 20. 11. 1928 a poté 17. 3. 1951, pražskou premiéru v roce 1868 následovala až uvedení v nové divadelní budově v letech 1883 a 1886. Retrospektivní odkrývání osudů Moniuszkovy *Halky* na pražské scéně ukazuje, jak recepci slovanské opery neodbytně ovlivňovala celková společenská atmosféra a jak takové dílo nastavovalo zpětný pohled na tvorbu českých autorů.

„Polský Smetana“ devadesátých let 19. století

Nejenže si Češi skrze své divadlo dokazovali svou politickou sílu a mnohostranně tak zápasili s německým živlem, koncem století si „zlatá kaplička“ činila značně sebevědomý nárok na určování repertoáru jiných divadel. Bedřich Smetana již byl mezinárodně uznávanou autoritou, díky Praze se na západní scéně s úspěchem dostávaly opery Petra Iljiče Čajkovského. „Operní národ“⁵ jednoznačně doporučoval *Halku* do všech slovanských divadel vedle děl Bedřicha Smetany a Michaila Ivanoviče Glinky. Slabiny libreta bohatě vyvažovaly vynikající sbory a tance, dobrá instrumentace a nepostradatelné, emočně zbarvené hodnoty – „ryzí národnost“, vřelost a lyričnost.⁶ *Halka* jako „nejoblíbenější“ opera svého tvůrce byla svým významem pro dějiny polské kultury porovnáвана s *Prodanou nevěstou*. V Praze žijící Poláci písemně děkovali představitelce titulní role Růženě Maturové a při slavnostním večeru 15. 2. 1898 navštívili po odeznění 1. jednání ředitelskou lóži Národního divadla, aby osobně poděkovali F. A. Šubertovi.⁷ Recen-

- 1 Nejedlý, Zdeněk: Česko-polské styky v hudbě. In: Sborník *Polská hudba*/Listy Hudební matice 1. 5. 1927, č. 8, HMUB, Praha 1927, s. 245–249.
- 2 Niewiadomski, Stanisław: Stanisław Moniuszko jindy a nyní. Tamtéž, s. 257–260; zde s. 259–260.
- 3 Chybiński, Adolf: O hudbě tatranských horalů. Tamtéž, s. 272–275; zde s. 272.
- 4 Snahu prosadit *Halku* v českém prostředí dokumentují i nové překlady původního libreta Vladimíra Wolského; z roku 1868 pochází překlad z pera V. Š. K., jímž by měl být Václav Štulc. U provedení roku 1886 figuruje, patrně mylně, jako autor nového překladu opět Václav Štulc. Ve dvacátých letech *Halku* znovu přeložila Jelena Holečková (viz nakladatelství Zátíší a jeho edici *Knihy srdce i ducha*, Praha 1928).
- 5 Výstižný opis „Die Opernation“ použil Philipp Ther ve své práci *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin*. Od založení do první světové války (překlad: Jana Vymazalová), Dokořán, Praha 2008, s. 184.
- 6 Viz *Národní listy*, 17. 2. 1898, s. 3.

zent časopisu *Dalibor* sice z Moniuszkova díla vyposlouchával cizorodé prvky jiných romantických skladatelů, opera však celkově obstála díky „národnímu svérázu“, který opeře dodávaly „dojímané árie“ Halky a Jontka, „vroutcí“ lyrická místa, „řízné“ sbory a „ohnivé“ tance. Celkový dojem ani nemohl být nepříznivý: „*Halka jest vedle našich oper domácích také toho dokladem, že zdravá hudba opravdu národní nikdy nestárne; člověk si v tom suchoparu novodobé produkce operní vždy s chutí takové dílo poslechne.*“⁸ *Halka* na scéně Národního divadla posloužila i k uctění stého výročí narození „největšího věštce“ polského národa Adama Mickiewicze, a pokud český národ slavil „s bratrským národem polským“, slušelo se, aby „věčně svěží“ *Halka* byla bez jakýchkoliv výtek přijata „s pravým nadšením“.⁹

Zásluhy kapelníka Národního divadla Adolfa Čecha

Idylický i když poněkud povrchní obraz devadesátých let předznamenala úspěšná uvedení *Halky* v prvních letech po otevření Národního divadla. Právě zde došlo k přehodnocení a k utopení rozladěných reakcí z konce šedesátých let, jež se přelily i do následujícího desetiletí. Samotný fakt, že se *Halka* udržela na repertoáru v průběhu celé sezony 1886/1887,¹⁰ může vysvětlit hned několik okolností. Především se našli velmi dobří pěvci, kteří dokázali zakrýt pomalý dějový pohyb opery. Publikum i kritika se již poměrně jistě orientovali nejen v Moniuszkově hudebním stylu. Navíc se začaly usmiřovat kdysi zneprátelené tábory zastánců italské operní manýry, jež působila zastarale, a reformních snah Richarda Wagnera, po jehož smrti roku 1883 se stále jasněji ukazovalo, že pokračování v jeho díle nebude snadné. Samo volání po slovanském repertoáru pro Národní divadlo se jevílo jako důstojné řešení nekonečných polemik o budoucnosti opery a i když Moniuszkovi nevyneslo premiéru dalšího díla, alespoň upevnilo postavení *Halky*.

„Obratný“ kapelník Adolf Čech měl k dispozici silný soubor. Hlavní roli zpívala Tereza Arklová, která svým vyrovnaným dramatickým sopránem mířila do vídeňské Dvorní opery. Recenzent Dalibora si od její přítomnosti sliboval uspokojivě nastudovaného Beethovenova *Fidelia*, a budoucnost měla ukázat, že Arklová s naprostou jistotou zvládne roli Milady ve Smetanově *Daliborovi*. Co se týče její *Halky*, ukázala tuto roli pražskému publiku v plné síle – dokonale svým „mohutným orgánem“ propojila hudbu a slovo, svou hrou důvěryhodně ztvárnila výkyvy mezi šilenstvím, pomstychtivostí a shovívavostí. Zkrátka jako Polka přirozeně pronikla „do nejjemnějších detailů“ hlavní úlohy a opera zaznamenala „rozhodný úspěch“. V dalších rolích se představili: Johanna Cavallárová (Žofie), Karel Čech (Pomjan), Vilém

- 7 *Halka* byla hrána v novém nastudování 15. 2. 1898, a poté ještě 18. 2., 17. a 21. 3., 21. 4., 6. 5. a 23. 12. 1898. Kritika ocenila kostýmy zhotovené podle figurín Ilovské opery, dirigoval A. Čech. Sólisté: Ottilie Dvořáková a Johanna Cavallárová (Žofie), Karel Veselý (Jontek), František Hynek (Pomjan), Václav Viktorin (Hanuš), Robert Polák (Dziemba). *Národní listy*, 21. 3. 1898, s. 3; 21. 4. 1898, s. 3 a s. 6; 6. 5. 1898, s. 4 a s. 7.
- 8 *Dalibor*, 26. 2. 1898, r. 20, č. 18, s. 135–136, viz *Národní listy*, 16. 2. 1898, s. 4.
- 9 Vedle nejrůznějších národních spolků se představení zúčastnili i členové „Ogniska polského a Klubu polského v Praze“, viz *Národní listy*, 24. 12. 1898, č. 354, s. 3 a 23. 12. 1898, s. 4.
- 10 *Halka* byla hrána šestkrát od 19. 9. 1886 do 23. 5. 1887 (21. 9., 5. 11. 1886, 18. 1. 1887, 10. 2. 1887).

Obr. 2 Portrét Stanislava Moniuszka, převzato z: Jan Prosmak: Moniuszko, PWM-Edition, Krakow 1980.



Heš (Dziemba). K Benonimu v roli Hanuše z Odrováže kritik poznamenal, že má „krásný materiál“ a mohl by se stát „umělcem dokonalým, kdyby nebyl přesvědčen, že jím už nyní je.“ Baletní mistr Augustin Berger aranžoval „živé tance, plné ohně“. Antonínu Vávrovi (Jontek) již z hlasu mizela síla a ten pravý tenorový „kov“, ale brzy se na scéně Národního divadla objevil další pěvec ze Lvova Vladislav Florjanský, jehož v Praze čekala šťastná kariéra velmi oblíbeného tenoristy.¹¹ Dopisovatel Národních listů jen stručně ocenil ansámblu a sbory, vytkl skladateli unavující „nekonečné dvojzpěvy“. Jednoduchý děj „jako v našich domácích operách“ nebránil příznivému zhodnocení díla, jež „*má sice fakturu kosmopolitické hudby, není ale prosta motivů ryze národních.*“¹² Časopis *Dalibor* přinesl detailnější rozbor. Moniuszkova *Halka* obstála

11 Národní listy, 21. 9. 1886, s. 2. K Florjanskému v roli Jontka viz Národní listy, 20. 9. 1886, s. 3; Dalibor, 28. 5. 1887, roč. 9, č. 22, s. 172–173.

12 Národní listy, 21. 9. 1886, s. 2.

vedle právě uváděného Glinkova *Ruslana*, i když recenzent připomněl ředitelství Národního divadla, že se již i v českém tisku psalo o dalších Moniuszkových operách, z nichž by si zejména *Strašný dvůr* zasloužil nastudování. Kvalitu Moniuszkovy opery potvrzovala i zpráva Břetislava Lvovského, který ze Lvova napsal, že italská stagiona hraje „nejopotřebovanější cáry“ až na *Strašný dvůr* a na Goldmarkovu *Královnou ze Sáby*.¹³ Z kritiky jednoznačně vyplývá, že skvělé obsazení titulní role pozdvihlo operu složenou „úplně ve slohu starším“. Provedení z roku 1883 takové štěstí nemělo a bez adekvátní interpretace – podobně jako v italských operách – vystoupily zřetelněji chyby libreta. Nadto se *Halka* v roce 1883 nedostalo uspokojivé výpravy. Moniuszkovo umění bylo charakterizováno jako z poloviny kosmopolitické a z poloviny jako polské. Proti „ušlechtilé“ melodice, jednoduché harmonii a „působné“ instrumentaci stálo Moniuszkovo studium italské, německé i francouzské (zejména Meyerbeerovy) hudby. Tyto protiklady nakonec dobový pisatel usmířil konstatováním: „*Polák vyzírá ze všech stran i koutů; ale neměně vyhledává odevšad i lehkost, kterou znal se přizpůsobovati se vlivům cizím a jich obratně a svérázně využití.*“ Takový závěr vyplynul z poznatku, že hudební cena opery roste ke 4. jednání s vrcholem ve velké a dojímavé scéně Halky. Pozitivnímu vyznění tak nebránila ani poznámka o „nejslabším“ 1. dějství: „*páchne ostatně silně italianismem, nyní již valně pobledlým.*“¹⁴ Pohled české hudební veřejnosti na Moniuszkovu hudbu formovaly i názory Jana Karlovicze, který se vyhnul přímé konfrontaci Moniuszka s Chopinem s tím, že jeden je mistr zpěvu a druhý mistr klavíru. Karlovicz užil argumentace, obvyklé i pro české prostředí, totiž že Moniuszko bude všeobecně uznán, teprve až Západ vyřkne pochvalné hodnocení. Sám Karlovicz postavil Moniuszka vedle Beethovena, v písňové tvorbě upřednostnil Moniuszkovy zpěvy před Schubertem a Schumannem, vyhocený postoj uplatnil v případě vztahu polské a ruské hudby: Moniuszkovu hudbu charakterizovala „*mužnost prostá všelijaké sentimentálnosti a všeho kvílení, jež k omrzení hřmí na příklad u Glinky.*“¹⁵ Pokud Moniuszkovu operu v sezóně 1886/1887 prosadilo kvalitní obsazení víceméně všech rolí a z této skutečnosti těžil i celkový obraz polského skladatele, pak uvedení Halky v roce 1883 takové štěstí nemělo a v paměti zůstaly zejména zásluhy kapelníka Adolfa Čecha. V době, kdy se po požáru Národního divadla 1881 znovu otevírala hlavní budova české kultury, zařadila se Halka do četných úvah o skladbě repertoáru nejvýznamnější české divadelní scény. Přestože se Halka hrála pouze 26. 1. 1883, 28. 1., 2. 2. a 19. 2. 1883,¹⁶ dostala se vedle Smetanovy *Libuše* do skupiny oper, na kterých si česká veřejnost – ústy odborné kritiky – ověřovala nosný repertoár. A v tomto směru obstál Moniuszko výborně. Přehlédnutý

- 13 Dalibor, 15. 1. 1887, r. 9, č. 3, s. 20–21. Nadsěný komentář na jednu z repríz Halky vyrazil, že již bylo ze strany Národního divadla zapomenuto na *Strašný dvůr* po dřívějším ohlášení o zakoupení provozního materiálu (Dalibor, 22. 1. 1887, r. 9, č. 4, s. 28–29). Pokud odmítnuti jiného díla umocňovalo kvalitu Halky, pak Moniuszkovi lichotilo, že časopis Dalibor doporučoval z repertoáru Národního divadla pouze Halku a nikoli Meyerbeerova Roberta ďábla nebo Lortzingova Cara a tesaře (Dalibor, 19. 2. 1887, r. 9, č. 8, s. 59). Dalibor publikoval v první polovině roku 1886 rozsáhlý seriál Stručný rys života Moniuszkova od Dr. Jana Karlovicze. Vedle stručného životopisu podal i seznam Moniuszkova díla (Dalibor, 7. 4. 1886, r. 8, č. 13, s. 121–122; 21. 4. 1886, č. 15, s. 141–143; 28. 4. 1886, č. 16, s. 153–155; 7. 5. 1886, č. 17, s. 163–164; 14. 6. 1886, č. 22, s. 213–215; 7. 7. 1886, č. 25, s. 244–245).
- 14 Dalibor 28. 9. 1886, roč. 8, č. 36, s. 356–358.
- 15 Stručný rys života Moniuszkova. Dalibor, 28. 4. 1886, č. 16, s. 153–155.
- 16 Viz Národní listy, 26. 1. 1883, dopolední vydání, s. 3, dopolední vydání, s. 4; 28. 1. 1883, s. 4. Roli Žofie při premiéře musela narychlo ztvárnit Ema Maislerová, protože T. Saakové zemřel otec, garderobiér divadla František Saak. Národní listy, 26. 1. 1883, s. 3.

- 17 Příloha k Národním listům, 28. 1. 1883, roč. 23, č. 24, s. 3.
- 18 Nejvíce se líbil Vávra v roli Jontka, plným hlasem zaujal Karel Čech (Pomjan) po boku Lva (Rytíř Hanuš z Odrováže) a Heše (Dziemba), viz Dalibor, 28. 2. 1883, roč. 5, č. 4, s. 35; 7. 2. 1883, roč. 5, č. 5, s. 43–45.
- 19 Dalibor, 28. 1. 1883, roč. 5, č. 4, s. 34; 21. 2. 1883, roč. 5, č. 7.
- 20 Dalibor, 28. 1. 1883, roč. 5, č. 4, s. 34–35.
- 21 Dalibor, 7. 2. 1883, roč. 5, č. 5, s. 43; srov. Přílohu k Národním listům, 28. 1. 1883, roč. 23, č. 24, s. 3.

byly intonační nedostatky sopranistky Reichové v hlavní úloze, Národní listy dokonce s odkazem na její úspěchy ve Varšavě chválily „*mis-trný výkon dramatický*“.¹⁷ Dalibor nepokrytě psal o „stísněném“ hlasu, který působil ve vysokých polohách „trapně“.¹⁸ Především se však psalo o problematice hudební deklamace a o „slušných“ překladech libret (hrány byly např. opery *Čarostřelec* nebo *Únos ze Serailu*). Nová generace skladatelů začala komponovat díla pro mnohem větší prostor Národního a nikoli již Prozatímního divadla. Pečlivě byla studována novinka Antonína Dvořáka *Tvrde palice* a z okruhu těchto témat nevyvedlo českou veřejnost ani úmrtí Richarda Wagnera.¹⁹ Moniuszkovo dílo platilo za vhodné osvěžení repertoáru: „*Konečně něco nového, aspoň pro mladší pokolení.*“ Adolf Čech vysvobodil *Halku* po patnácti letech z „temnoty archivu“, neboť si ji zvolil pro svou benefici.²⁰ Zasloužené ovace pro Adolfa Čecha sice nezabránily poznámkám o hudebním kosmopolitismu nebo o „prachudičském ději“ a jisté jednotvárnosti, kterou ani „lahoda hudby Moniuszkovy nezapláší.“ Ovšem na druhou stranu byla ceněna „sladká melodika“, přirozená a nenásilná harmonie, „čistě polský typ hudební“ v tancích. Češi se snažili vysledovat „národní duch“ Moniuszkovy opery. Jednoznačný požadavek, aby se na scénu Národního divadla dostala i další díla umělce „*národa nám v první řadě příbuzného, bratrského*“ (hlavně opery *Strašný dvůr* a *Verbum nobile*), vyplynul ze všeobecně uznávané premisy: „*Ve velkém Národním divadle musí hlavní slovo vésti v repertoaru operním skladba slovanská[...]*“.²¹

Pražská premiéra Halky roku 1868

Jak již bylo řečeno, *Halka* ležela od svého prvního pražského uvedení 15 let v divadelním archivu. Českým hudebním životem sedmdesátých let 19. století se mezitím přehnal wagnerovské boje posilované hledáním „českoslovanského“ stylu, který se více než Moniuszkem inspiroval hudbou F. Chopina a studiem lidové hudby Slovanů.²² Během těchto let také odezněly nepříjemné okolnosti pražské premiéry *Halky* roku 1868. Těsná provázanost kulturního a politického života způsobila, že strana staročechů byla spojována s rusofilstvím a mladočeši s protežováním Poláků. Podpora slovanských děl tak rozdělila české hudební kruhy, když došlo k uvedení Glinkových oper *Život za cara* a *Ruslan a Ludmila* na začátku roku 1867.²³ Do Prahy tehdy přijel Balakirev a žádal pro svou práci víc, než mu mohly skromné podmínky Prozatímního divadla nabídnout. Bedřich Smetana, jenž se přikláněl k politice mladočechů, musel zajistit plynulý operní provoz divadla a nepodřídil se zcela požadavkům ruského kolegy. Za rozdmýcháním konfliktního vztahu mezi Smetanou a značně autoritativním Balakirevem ovšem

stáli sami Češi, kteří ruskému skladateli a dirigentovi zprostředkovali styk s pražským prostředím. Balakirevovými průvodci byli Josef Kolář a Adolf Patera.²⁴ Politické boje a poněkud malicherné osobní averze vůči B. Smetanovi (přezdívanému „Syrovátka“) tak způsobily pozdější problematické přijetí Smetanových oper v Rusku a zasáhly i do recepcce Moniuszkových děl. Ohlas zákulisních půtek zachytil, byť okrajově, dobový tisk.

Premiéra *Halky* se konala 28. 2. 1868, poté byla hrána ještě 2. 3., 8. 3., 15. 3. a 21. 5. 1868. Operu provázely pečlivé přípravy, důvod se nabízel zcela automaticky: „*Jeť to první velká polská opera, kterou dnes Pražané uslyší.*“²⁵ Protože Prozatímní divadlo nemělo dostatečné strojní vybavení, přizvalo Františka Božka z Královského zemského ústavu polytechnického, aby připravil „svit měsíce“ do 4. jednání.²⁶ Diváci byli lákáni na nové kostýmy zasazené do nové dekorace, zobrazující „Mořské oko v Tatrách“. První kritické ohlasy byly sice pozitivní, ale divadlo muselo měnit program kvůli indispozicím pěvců,²⁷ a nedůvěra publika dala podnět k pokárání: „*Obecenstvo je vůbec povinno, aby mu stalo se divadlo nevyhnutelnou potřebou[...]*“.²⁸ Nezáměr publika nepostihl pouze *Halku*, týkal se i Šeborovy *Drahomíry* nebo Bendlovy *Lejly*. S obtížemi se také vytvářel spolehlivý obraz české opery v zahraničí, např. nejmenovaný pařížský list nesmyslně napsal, že byly v Praze s úspěchem provozovány nové opery na námět „z dějin českých“, a sice *Lejla a Halka*.²⁹ Zevrubná kritika na provedení *Halky* nicméně považovala Moniuszkovo dílo za nejznámější polskou operu v „mimoslovanském světě“. Námitky vůči libretu, ve kterém se celý děj točí kolem „pomatené“ osoby, vygradovaly konstatováním: „*Dramatický interes nutně ustupuje interesu pathologickému.*“ Samotná hudební složka – až na 1. jednání, které se jevilo jako příliš poplatné italské operě – obstála díky sborům a tancům. Právě na těchto místech, podobně jako v případě velkooperní estetiky couleur locale, panoval „duch národní“. Skrže postavy *Halky* a Jontka promlouvala „*něžnost a unylost ryze slovanská*“, přestože pěvecky spolehlivá sopranistka Emilie Rastelliiová vzala titulní úlohu „*na příliš lehkou váhu*“.³⁰ Netečnost pražského publika podnítila útočnou reakci polského periodika *Gazeta Narodowa*, což zpětně nemohlo zůstat bez odezvy na české straně. Podle polského autora byla *Halka* chladně přijata proto, „*že jest to opera polská. Těžko tedy připustit, že by se Halka mohla líbit obecnstvu zkaženému takovou operou jako jest Glinkova Ruslan a Ludmila*“. Národní listy k tomu poznamenaly, že osudu „poloprázdných míst“ nebyla vystavena pouze Moniuszkova opera a že není na místě dělat „*vítr pro rozdmýchování nové zášti mezi Poláky a Čechy*“. Redakce vlivného deníku si však neodpustila výpad vůči vedení Prozatímního divadla, které natolik zahltilo publikum reklamou, že nakonec diváky

- 23 Opera *Život za cara* byla hrána již 29. a 30. 8. 1866 a poté 8. 1., 22. 2. a 3. 8. 1867. Opera *Ruslan a Ludmila* se dostala na scénu Prozatímního divadla 16., 17., 19., 24. 2., 27. a 29. 3., 3. a 7. 4., 18. 7. 1867 a poté byla hrána v těsné blízkosti *Halky* dne 24. 1., 2. a 23. 2. 1868, 3. dějství *Ruslana* zaznělo ještě 7. 5. 1868, viz Smaczny, J.: *Daily Repertoire of the Provisional Theatre Opera*. In: *Opera in Prague. Chronological List*, in: *Miscellanea musicologica*, Tom. XXXIV, Marta Ottlová (ed.), UK, Praha 1994, s. 9–139.
- 24 Viz Černý, M. K.: Smetana a Balakirev. K interpretaci kulturně politických souvislostí ve Smetanově dile. *Hudební věda*, 1976, roč. 13, č. 3, s. 239–256.
- 25 *Národní listy*, 28. 2. 1868, roč. 8, č. 58, s. 2; srov. *Politik*, 28. 2. 1868, roč. 7, č. 58, s. 6, *Pražský denník*, 28. 2. 1868, roč. 3, č. 59, s. 3 a *Česká Thalia*, 15. 1. 1868, roč. 2, č. 2, s. 30.
- 26 Označení „velká opera“ mělo upozornit na závažnější dílo na rozdíl od opery *Šotek* od polského/lvovského skladatele St. Dunieckého, jež byla v Praze uvedena 8. 6. 1867. Tance Moniuszkovy opery však spojovaly *Halku* s francouzskou produkcí a mazur z 1. jednání byl dokonce vkládán do baletu Auberovy opery *Gustav III.* aneb *Maškarní ples*, jež měla pražskou premiéru 29. 1. 1869, viz Bartoš, J.: *Prozatímní divadlo a jeho opera*, Sbor pro zřízení druhého národního divadla v Praze, Praha 1938, s. 183, 227 a 252; Tyrrell, John: *Česká opera*, Opus musicum, Brno 1991–92, s. 33.

- 27 Viz Politik, 29. 2. 1868, roč. 7, č. 59, s. 4; Politik, 1. 3. 1868, roč. 7, č. 60, s. 4 (onemocnění barytonisty Vojtěcha Šebesty); Česká Thalia, 1. 3. 1868, roč. 2, č. 5, s. 75 (nemoc slečny Rastelliové).
- 28 Česká Thalia, 1. 3. 1868, roč. 2, č. 5, s. 75.
- 29 Národní listy, 29. 2. 1868, roč. 8, č. 59, s. 3. Podle statistiky českého divadla bylo v sezoně 1867/1868 provedeno 10 operních novinek: Drahomíra – Šebor, Lejla – Bendl, Dalibor – Smetana, Halka – Moniuszko, Dom Sebastian – Donizetti, V studni – Blodek, Lóra – Skuherský, Traviata – Verdi, První den štěstí – Auber, Husitská nevěsta – Šebor (Česká Thalia, 1. 10. 1868, roč. 2, č. 19, s. 266).
- 30 Národní listy, 1. 3. 1868, roč. 8, č. 60, s. 2. Pod taktovkou B. Smetany bylo hlášeno následující obsazení: Pomjan, královský stolník – Karel Čech, Žofie, jeho dcera – Terezie Růčkaufová, Hanuš z Odrováže, její ženich – Josef Lev, Dziemba, stolníkův dvořánin – Vojtěch Šebesta, Halka, vesnické děvče z hor – Emilie Rastelliová, Jeník, vesnický jinoch – Jan Ludevít Lukes, Dudák – Antonín Balcar, viz Příloha k Národním listům, 8. 3. 1868, roč. 8, č. 67, s. 1. Pozdější kritická reflexe ocenila pěvecké výkony až na sopranistku Růčkaufovou, jež svou roli pojala s „přílišnou něžností“. Skvělé nastudování bohužel narazilo na netečnost publika. Pisatel ocenil, že Halka je „provanuta všude duchem slovanským“, i když její instrumentace připomínala Auberovu manýru. Česká Thalia, 15. 3. 1868, roč. 2, č. 6, s. 93.

spíše odradilo od zhlédnutí *Halky*. Nakonec se Národní listy dovolávaly „nestranného“ posluchače, aby rozhodl mezi kvalitou *Ruslana a Halky*.³¹ Situaci uklidnil až Dziennik Lwowski, jenž ocenil jak nastudování, tak příznivé přijetí pražské premiéry *Halky*.³² Zcela slavnostní ráz bez jakéhokoliv kritického ostnu pak měla repríza opery 21. 5. 1868, při které byl přítomen sám skladatel. Moniuszko svou přítomností umocnil povznesenou náladu pokládání základního kamene Národního divadla.³³ Polský autor byl několikrát vyvoláván po každém jednání. *Halka* se tak mohla stát „opravdovou hrou slavnostní“, neboť obecenstvo „již úplně vniklo v krásy slovanské opery té“ na rozdíl od Smetanovy nové opery *Dalibor*, která poskytovala jen „málo slovanského ducha“.³⁴



Obr. 3 Paulina Rivoli jako Halka a Juliana Dobrski jako Jontek při varšavské premiéře *Halky* roku 1858, převzato z: Jan Prosmak: Moniuszko, PWM-Edition, Krakow 1980.

Moniuszko v Praze před rokem 1868

Cesta k pražské premiéře *Halky* vedla přes poměrně intenzivní uvádění Moniuszkovy hudby na koncertních pódiiích a také přes osobní styky. Moniuszko navštívil Prahu již roku 1858, obdivoval sjednocenost Čechů a měl si s sebou odvézt písně Václava Hanky (mohlo se jednat o krakoviaky, které Hanka přeložil do češtiny a opatřil i notovou přílohou).³⁵ Než došlo k polskému povstání roku 1863, jež rozdělilo českou veřejnost na mladočechy a staročechy, objevovala se Moniuszkova hudba poměrně často na programech pražských koncertních produkcí. Předehra k *Halce* v úpravě pro čtyři klavíry zazněla na hudebním soirée žáků klavírní školy Bedřicha Šimáka 18. 3. 1860. Duet z Moniuszkovy opery byl součástí Humoristického věnečku, jenž se odehrál v Konviktu 12. 12. 1860. Na třetím Humoristickém věnečku pak stála na programu předehra ve známé úpravě pro čtyři klavíry (19. 12. 1860). Moniuszkovy písně zněly v rámci slavnostního koncertu Hlaholu 17. 5. 1862, koncertu ve prospěch kostela sv. Vojtěcha v Karlíně dne 14. 2. 1863 nebo koncertu na Žofíně dne 7. 3. 1863.³⁶ Časopis Dalibor přinesl roku 1860 obšírnou zprávu o Moniuszkově opeře *Flis*, jež byla uváděna ve Lvovském divadle a byla doporučována i pro Prahu. Na základě informací Dzienniku literátského to byl vedle Chopina právě Moniuszko, kdo „hluboko vniknul v písně národní“. Na rozdíl od „mučitelů lidského ucha“, tedy Franze Liszta a jeho přívrženců, vynikala Moniuszkova operní tvorba „srdečnými myšlenkami“. Byl tak příkladně plněn utopický program, podle kterého měli Slované „v myšlence národnosti“ uskutečnit syntézu hudby od Palestriny po Beethovena: „Dle Kollára jest účelem Slovanů v oboru umění hudebního: smířit protivy školy vlašské a německé, spojit v jedno přednost obou těch stran a uskutečnit takto ideal krásy, [...]“³⁷ Bedřich Smetana se pohyboval v okruhu těchto názorů a sám si vytkl jasný program pro Prozatímní divadlo ještě před rokem 1866, kdy se stal kapelníkem první české operní scény. Jako kritik *Národních listů* doporučoval nejen starost o českou operní tvorbu, ale požadoval také obeznámenost „s operami našich bratří kmenových, jako s Glinkou, Moniuszkem, Rubinsteinem aj.“³⁸ Smetana své ideály posléze začal naplňovat a v případě *Halky* vše postupovalo poměrně hladce a v přátelské atmosféře. Zachovaly se dva dopisy adresované Smetanovi od Moniuszka. Polský skladatel chtěl vyslechnout „opravdovou českou operu“. Moniuszko žádal Smetanu o aktuální program Prozatímního divadla, aby si podle něj naplánoval cestu do Prahy. Zároveň svému kolegovi nabízel k uvedení svou *Halku* (4. 1. 1867, z Krakova, v polštině). Moniuszko měl z Krakova odjet 15. 1. 1867 a na rozdíl od Milije Balakireva po provedení *Prodané nevěsty* dne 19. 1. 1867 svou spokojenost „skladatelé [B. Smetanovi] nejlichotivějším

- 31 *Národní listy*, 14. 3. 1868, roč. 8, č. 73, s. 2.
- 32 *Národní listy*, 15. 3. 1868, roč. 8, č. 74, s. 3. Pisatelem onoho článku mohl být Václav Dunder, který studoval v Praze, poté se živil jako úředník ve Lvově, od roku 1855 v Krakově a v roce 1860 opět přesídlil do Lvova. Dunder se zasazoval o Moniuszkovo dílo obdobně jako v Praze Emanuel Meliš (viz *Ottův slovník naučný*, 8. Díl, J. Otto, Praha 1894, s. 187–188 a 17. díl z roku 1901, s. 554–555; heslo Jiřího Gutha o S. Moniuszko-vi dostupné také na <http://leccos.com/index.php/clanky/moniuszko-stanislaw/28.3.2012/>). Kontakty pražského divadelnictví se Lvovem a Krakovem se blíže zabýval František Černý, viz *Česká divadelní Praha a divadelní život Krakova*. In: *Kapitoly z dějin českého divadla*. Academia, Praha 2000, s. 236–241.
- 33 Viz Příloha k *Národním listům*, 21. 5. 1868, roč. 8, č. 140, s. 1.
- 34 *Národní listy*, 23. 5. 1868, roč. 8, č. 142, s. 3 a *Česká Thalia*, 1. 6. 1868, roč. 2., č. 1, s. 173.
- 35 Viz Karlovic, J.: *Stručný rys života Moniuszkova*. *Dalibor*, 7. 5. 1886, č. 17, s. 163–164.
- 36 Viz data, která poskytuje projekt vedený Johnem Tyrrellem: *Prague Concert Life 1850–1881/Pražský koncertní život r. 1850–1881* (<http://prague.cardiff.ac.uk/>; 7. 6. 2012).
- 37 J. L.: *Moniuszkova zpěvohra: „Flis“*, in: *Dalibor*, 20. 6. 1860, roč. 3, č. 18, s.

141–142; 1. 7. 1860, roč. 3, č. 19, s. 150–151.

38 A. [Smetana, B.]: Veřejný život hudební v Praze II. Opera, in: Národní listy, 15. 7. 1864, č. 190. Citováno podle Freemanová, M.: Slovanství v zrcadle pražského koncertního života, dobové hudební kritiky a literatury, in: „Slavme slavně slávu Slávův slavných“. Slovanství a česká kultura 19. století: sborník příspěvků z 25. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň 24.–26. 2005 (Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Prah, eds.), KLP, Praha 2006, s. 184–193; zde s. 185.

39 Národní listy, 22. 1. 1867, r. 7, č. 22, s. 3. Viz Černý 1976 (pozn. 23), s. 252–253. Moniuszko byl v Praze ubytován u herečky Jindřišky Slavinské, podle níž byl polský skladatel později spokojen s provedením Halky a za jedno představení inkasoval 100 zlatých (Karlovič, J.: Stručný rys života Moniuszkova. Dalibor, 7. 5. 1886, č. 17, s. 163–164).

40 Zasláno z Varšavy, tentokrát psáno již v němčině; NM–ČMH, Smetanovo muzeum, sign. S 217/735 a 736.

spůsobem na jevo dával.³⁹ Dobré pražské zázemí již Moniuszko nespustil z dohledu a společně se Smetanou dovedl *Halku* na prkna Prozatímního divadla. Připomeňme zde dopis ze dne 20. 6. 1867, ve kterém se poněkud netrpělivý Moniuszko Smetanu tázal, z jakého důvodu se ještě *Halka* nedostala na scénu Prozatímního divadla.⁴⁰

Závěr

Samotná geneze *Halky*, kdy první verzi z roku 1854 vzápětí následovala roku 1858 druhá verze, dokumentuje převahu přínosu skladatele nad vkladem libretisty. Jednoduchý příběh nevěrného Jánoše/Hanuše a zrazené Halky, jež místo pomsty volí dobrovolnou smrt, byl rozpracován do čtyřaktové podoby. Dramaturgie opery je závislá na hromadných sborových a tanečních výstupech, což v českém prostředí vedlo k přímé konfrontaci s domácí produkcí, kdy „koženkové“ zpěvohry zasazené do vesnické scenérie nebo historické příběhy často trpěly slabými operními texty. Argumentace, použitá při obhajobě *Halky*, tak mohla obhájit i českého skladatele. Moniuszkova opera zároveň klestila slovanskému repertoáru cestu na další evropské scény. Tuto záměrně rozvíjenou snahu českého divadla naplno zhodnotil Petr Iljič Čajkovskij, jehož *Evžen Oněgin* byl v Praze proveden roku 1888 a již roku 1892 proběhla díky Gustavu Mahlerovi německá premiéra v Hamburku. *Halka* si na svou německou premiéru musela počkat déle, Vídeň přijala Moniuszkovo nejslavnější operní dílo také v roce 1892.

Jiří Kopecký působí na Katedře muzikologie FF UP v Olomouci a badatelsky se dlouhodobě zaměřuje na hudbu 19. století, zejména pak na život a dílo Zdeňka Fibicha a jeho soupeřů. V současné době připravuje do tisku práci Německá operní scéna v Olomouci 1770–1878.

Summary

Stanislaw Moniuszko as an opera composer was perceived in Prague in the wide context of the Slavonic music. The Czech premiere of his opera *Halka* took place in the Provisional Theater on 28 February 1868 under the baton of Bedřich Smetana. Prague already knew both main Glinka's operas and *Halka* began to compete with them. The tension between Russian and Polish cultures revealed even strongly with a quarrel between Smetana and Balakirev. Smetana's support of Moniuszko's work affected negatively the reception of his own operas in Russia. On the other hand, with its repeated performances on the stage of the Provisional and later the National Theater, Moniuszko's *Halka* awoke the ideas about the position of Czech opera among other nations.

Vítězslav Nezval a hudba

SILVANA KARAFIÁTOVÁ

Vítězslav Nezval (1900–1958) je znám především jako básník, překladatel, spoluzakladatel poetismu a vůdčí osobnost českého surrealismu. Méně známý je ovšem fakt, že se tento všestranný umělec kromě literatury věnoval též malířství, divadlu, filmu a hudbě. V odborné literatuře lze však o jeho skladbách nebo obecně o jeho vztahu k hudebnímu světu najít pouze několik kusých informací. Tato studie si proto klade za cíl představit Vítězslava Nezvala jako milovníka hudby, hudebního kritika, libretistu a skladatele.

Díky otci, který byl výborným hudebníkem, se začal Vítězslav Nezval již od nejranějšího dětství věnovat hře na housle a klavír. Otec mu často vyprávěl o svém učiteli Leoši Janáčkovi a postupně ho začal seznamovat s klavírními a houslovými skladbami českých i světových skladatelů. Mladý Nezval si velice brzy oblíbil díla Fryderyka Chopina, Ludwiga van Beethovena a Bedřicha Smetany. Když začal v jedenácti letech chodit na třebíčské gymnázium, byl do hudby zcela ponořený. Stal se členem studentského orchestrálního sdružení a zkomponoval několik písní na slova Svatopluka Čecha ze sbírky *Písně otroka* a skladbu na slova Vítězslava Háška *Tvé oko, krásné jezero*.¹ V roce 1916 koncertoval v Třebíči Jaroslav Jeremiáš. Způsob, jakým hrál Jeremiáš na klavír, vyvolal u Nezvala obrovské nadšení. Začal se tedy intenzivněji věnovat klavíru a velmi brzy byl schopen zahrát oblíbené skladby Beethovena nebo Chopina. Na toto období později Nezval vzpomínal ve svých pamětech: „*Kult Beethovenův, Chopinův a Smetanův (tento až později) a blouznivá záliba v improvizacích na klavír mohly ze mne udělat, kdybych byl měl přece jenom víc soustavného školení v kompozici, hudebního skladatele.*“² Přestože se Vítězslav Nezval několikrát pokoušel o soustavnější studium harmonie, nikdy mu prvotní nadšení dlouho nevydrželo. Většina učebnic hudební teorie ho odpuzovala, poněvadž mu všechny tyto knihy připadaly odtrženy od živého hudebního umění. Od otce se tedy naučil základy harmonie a brzy dokázal improvizovat na lidové melodie. K větším hudebním formám se však nikdy nedostal.

1 Tauffer, Jiří: Vítězslav Nezval. Literární studie. Práce, Praha 1976, s. 36.

2 Nezval, Vítězslav: Z mého života. Československý spisovatel, Praha 1961, s. 27.

Důležitá přátelství s některými hudebníky

Velmi důležité bylo pro Vítězslava Nezvala přátelství s Jiřím Svobodou, kterého poprvé poznal v roce 1919 v Třebíči při divadelním vystoupení ochotnického spolku *Vrchlický*. Před začátkem představení měl vystoupit studentský orchestr. Vítězslav Nezval spolu s dalším klavíristou měli zahrát čtyřručně Dvořákův *Slovanský tanec č. 1*. Před začátkem koncertu však bylo oznámeno, že druhý klavírista onemocněl, a tak ho musel neplánovaně zastoupit Jiří Svoboda, o němž se Nezval ve svých memoárech zmiňuje následovně: „[...] *Jiří mě pochválil, což bylo pro*

mne vyznamenání, neboť byl uznávaný hudebník, o němž jsem věděl, že komponuje. [...] Tak jsme hned napoprvé s Jiřím Svobodou uzavřeli přátelství, které bylo na život a na smrt a které znamenalo mnoho i pro můj osobní růst.³ Později, v době Nezvalových pražských studií, spolu chodívali na koncerty a Jiří Svoboda jako student hudební vědy velmi často bral svého přítele na přednášky Zdeňka Nejedlého a Josefa Bohuslava Foerstera. Obou přednášejících si Nezval vážil po celý život a s odstupem času na ně vzpomínal takto: „Zdeněk Nejedlý se svou krásnou hlavou, nad níž zářily elektrinou nabitě vlasy, fascinoval své posluchače, [...] historie, estetika, společenský aspekt umění, to všechno bylo v jeho přednáškách. [...] J. B. Foerster, kterého vidím, jak se sklání nad katedrou, otírá si zpoceně brýle, [...] okouzloval nás svými vzpomínkami. Vypravoval o Gustavu Mahlerovi, Brucknerovi, dobíral si některých vlastností prudké povahy Leoše Janáčka [...]“⁴ V bytě Jiřího Svobody se často scházeli Vítězslav Nezval, Jiří Svoboda a Jiří Wolker. Předčítali si navzájem své básně, hráli čtyřručně na klavír, improvizovali a zpívali.

Během let 1922–1925 byl Nezval silně ovlivněn moderní hudbou a jazzem. Právě v tomto období, kdy byl členem *Devětsilu*, se seznámil s Emilem Františkem Burianem, který tehdy stál v čele skupiny hudebníků nesoucí název *Tam-Tam*: „Byla to malá skupinka mladých komponistů a spisovatelů, kteří utíkali od mašínismu klasiků a plačtivosti romantiků do říše blízké dadaismu, do říše, kde bláznivý a tajemný nástroj tam-tamu znamenal mnohem víc než larmoyantní skřípky.“⁵ Členy skupiny byli kromě Buriana také Jaroslav Ježek a Erwin Schulhoff. Skupina vydávala svůj vlastní časopis *Tam-Tam*, do nějž občas přispíval i Vítězslav Nezval. Mezi oblíbené činnosti těchto mladých hudebníků patřily návštěvy různých kaváren a barů, poslech jazzové hudby a improvizování u klavíru: „Tehdy byl v Praze novinkou jazz a začínal svou éru jak jen možno divoce. Jazzbandista měl kromě svého bubnu a věcí, které k němu patřily, zařízení na střelbu ze slepých patron a končil obyčejně své číslo takovým výstřelem. To se nám líbilo, stejně jako moderní tance [...]“⁶

Během svého života měl Vítězslav Nezval možnost seznámit se s mnohými hudebníky a skladateli. Málokdo však na něj udělal tak silný dojem jako Jaroslav Ježek. Není tedy divu, že se z nich brzy stali přátelé. Chodili spolu do barů, kde často hrávali na klavír a improvizovali, přestože se to majiteli podniku někdy vůbec nelíbilo. Jednou například seznámil Nezval své přátele s Jaroslavem Ježkem, který ten večer mimo jiné zahrál svoji skladbu *Bugatti Step*, při jejímž přednesu se mu podařilo rozladit piano. Nezval pak vzpomíná, že toho večera Ježek prohlásil, že nepřezijí Mozartův věk, což se bohužel splnilo.⁷

3 Tamtéž, s. 83.

4 Tamtéž, s. 90–91.

5 Tamtéž, s. 207.

6 Tamtéž, s. 177.

7 Tamtéž, s. 279.

Zhudebňování Nezvalových textů

Nezvalovi přátelé často komponovali na jeho básně skladby. Prvním z nich byl E. F. Burian, který zhudebnil báseň *Koktajly* ze sbírky *Pantomima*. Hned poté zhudebnil Jaroslav Ježek báseň *Mám oči jako len*, přičemž byl samotný Nezval překvapen krásnou melancholickou melodií: „*Vznětlivý Moravan slyšel své verše přeneseny do rozkošné hudby, která se dokonale shodovala s povahou jeho poezie, měla její duhové barvy, lehký vtíp a jemný smutek.*“⁸ Tato skutečnost inspirovala Nezvala k další literární tvorbě. Již v roce 1925 napsal pro E. F. Buriana libreto k baletu *Pan Fagot a Flétna*. První obraz baletu byl otištěn v hudebním letáku *Tam-Tam* a o čtyři roky později bylo v Národním divadle z baletu provedeno pět obrazů. K provedení celého díla však nikdy nedošlo. Pro E. Schulhoffa napsal Nezval libreto k baletu *Náměsíčná*, který mohlo publikum poprvé zhlédnout v roce 1931 na 9. festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v Oxfordu a později též ve vinohradském divadle v Praze.⁹

Na jaře roku 1933 odjel Nezval do Francie, kde se seznámil s Bohuslavem Martinů. O dva roky později napsal pro Martinů libreto k rozhlasové opeře *Hlas lesa*. Premiéra díla se uskutečnila 6. října 1935, provedení řídil Otakar Jeremiáš. V následujícím roce uspořádal Československý rozhlas cyklus světové symfonické tvorby. Při této příležitosti napsal Nezval lyrická intermezza, jež tvořila propojovací články jednotlivých částí Berliozovy *Fantastické symfonie*. Premiéra díla se uskutečnila 31. srpna 1936 s recitací Marie Lukášové a Ladislava Boháče.

V období okupace bylo zakázáno vydávat Nezvalova díla, a proto bylo mnoho jeho básní zhudebněno až po 2. světové válce. Byly to většinou kantáty a masové písně. V roce 1950 zkomponoval na Nezvalův text E. F. Burian kantátu *Švábi* a Jan Kapr kantátu pro baryton, sbor a orchestr s názvem *V sovětské zemi*. O rok později zhudebnili Nezvalovy texty Václav Dobiáš (*Píseň komunistické straně*) a František Mířa Hradil (*Zpěv míru*). Kromě těchto kantát a písní byly na Nezvalovu poezii komponovány také sólové písně, sbory, melodramy nebo jevištní hudba. Jan Novák složil 3 *canzonetty* pro tři ženské hlasy, Miroslav Raichl skladbu *Před západem* pro smíšený sbor. Zbyněk Mrkos napsal scénickou hudbu k *Manon Lescaut*, Miroslav Ponc k *Atlantidě* a Evžen Illín je autorem jevištní hudby k *Milencům z kiosku*. Nezvalova poezie zůstala po dlouhá léta mezi hudebníky velice oblíbená. Hlavními důvody byla hudebnost veršů, jejich básnický obsah a dokonalá formální stránka.

Důležité je také podotknout, že některé Nezvalovy texty zůstaly nezhudebněny. V létě roku 1940 napsal Nezval pro E. F. Buriana libreto k baletu *Král Ječmínek*, jenž měl být uveden v divadle D 41. K provedení baletu však nedošlo, neboť prokterátní cenzura inscenaci zakázala. Zmiňuje se o tom E. F. Burian

8 Holzknicht, Václav: Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo. SNKLHU, Praha 1957, s. 24.

9 Macháček Miroslav: Vítězslav Nezval. Horizont, Praha 1980, s. 85.

v dopise Nezvalovi z 31. července 1940: „Jsem přesvědčen, že nám Ječmínka nepustí cenzura. Ať to budeme psát jak psát, vždycky tu prý zůstane tradice o Ječmínkovi, který osvobodí svůj lid, až mu bude nejhůře. Co teď? Máme na vybranou: Buďto mi napíšeš nové téma, nebo budu psát taneční suitu, ke které bys dodatečně napsal libreto.“¹⁰ Nezval začal hned přemýšlet o náhradním libretu a v srpnu stejného roku píše Burianovi: „[...] ode dne, kdy jsi mně poslal dopis, že jsi postaven před fakt, že Ječmínek se z aktuálních důvodů nedá realizovat, nedělal jsem nic jiného, než že jsem si lámal hlavu námětem náhradním. [...] nakonec mě krásná obloha zavedla do antiky a já Ti posílám hned dva náčrtky libret dvou. [...] V baletu Pygmalión jsem vyšel jednak ze stejnojmenné báje a jednak z báje o Venuši a Martovi, [...] v baletu Pyramus a Thisbe jsem si vymyslel motiv stromu o devíti haluzích a ovšem celé zarámování příběhu.“¹¹ Ani jeden z těchto baletů však nakonec nemohl být proveden kvůli protektorátní cenzuře.

Hudební publicista

Vítězslav Nezval se po dlouhá léta věnoval psaní hudebních článků, kritik a programů. V listopadu roku 1925, kdy byla poprvé uvedena Burianova opera *Před slunce východem*, vyšla v programu Národního divadla Nezvalova stať.¹² Zde se autor soustředil na termín „absolutní tvůrčí svoboda“ a dotkl se i hudebně-estetických myšlenek, jež E. F. Burian nazýval polydynamikou. S odstupem času na to Nezval vzpomíná ve svých pamětech: „Daleko spíše jsem souhlasil s E. F. Burianovou myšlenkou, že nové umění má být polydynamické, než s věcným podřazováním umění jednomu metodickému způsobu.“¹³ V prosinci roku 1925 byla v programu Národního divadla otištěna Nezvalova stať pojednávající o baletu *Petruška* Igora Stravinského. O rok později vyšel opět v programu Národního divadla článek *Její pastorkyňa*, v němž Nezval zdůraznil Janáčkovu úsilí dát hudbě životnost a učinit ji podobnou přírodě. Janáčka zde nazýval „lovcem zvuku“ a tvůrcem nových muzikálních světů.¹⁴ V roce 1927 pak napsal Nezval předmluvu k baletu Bohuslava Martinů *Kdo je na světě nejmocnější*. Koncem roku 1930 se Nezval pokoušel vydávat svůj měsíčník soudobého umění, který nesl název *Zvěrokruh*.¹⁵ Hned v prvním čísle časopisu vyšly dva hudební příspěvky, jejichž autorem byl samotný Nezval. První z nich se jmenoval *Pastiche o hudbě* a sestával z patnácti nejrůznějších pohledů na hudební umění. Druhý příspěvek nesl název *Interwiev s Jaroslavem Ježkem* a byly v něm prezentovány Ježkovy názory na způsob komponování a moderní hudbu obecně.

10 Krulichová, Marie – Vinařová, Milena – Tomek, Lubomír (eds.): *Depeše z konce tisíciletí. Korespondence Vítězslava Nezvala*. Československý spisovatel, Praha 1981, s. 104.

11 Tamtéž, s. 105–106.

12 Macháček, op. cit., s. 86.

13 Nezval, op. cit., s. 203.

14 Macháček, op. cit., s. 86.

15 Časopis vyšel pouze dvakrát a byly v něm publikovány především ukázky z francouzské surrealistické tvorby a Bretonův Druhý manifest surrealismu.

Hudební skladatel

Přátelství s mnoha hudebníky pomáhalo Nezvalovi zůstat vždy v centru hudebního dění a dokonce ho inspirovalo k tvorbě vlastních skladeb. Jak jsme se již dříve zmínili, Nezval se několikrát pokoušel studovat harmonii. V roce 1926 začal chodit k E. F. Burianovi na lekce kompozice, o čemž se zmiňuje v dopise rodičům v listopadu roku 1926: „Mám k dispozici klavír a od 15. t. m. mne bude Burian soustavně učit kompozici. Naučil mne hrát jazzband a já ho hraji s orchestrem konzervatoře 16. t. m. na koncertě Burianových písní na mé texty.“¹⁶ Na počátku psal především písně ve formě moderní taneční hudby (slow-fox, waltz, tango) a snažil se, aby každá z nich vyjadřovala určitou náladu.

Vítězslav Nezval komponoval výhradně na své vlastní texty. Je autorem scénické hudby ke hře *Milenci z kiosku*, jež měla premiéru 10. března 1932. Tehdy dokonce prohlásil, že kdyby nebyl básníkem, chtěl by být hudebním skladatelem.¹⁷ V lednu 1938 byla v brněnském studiu Československého rozhlasu vysílána Nezvalova rozhlasová hra *Veselohra s dvojníkem*. Ke komponování se Nezval navracel i po druhé světové válce. Jeho hra *Tři mušketýři*, k níž napsal scénickou hudbu, byla provedena v roce 1953 v *Hudebním divadle Karlín*. V roce 1956 začal pracovat na lidové frašce *Veselá Praha*, pro kterou napsal dvacet písní a tanců. Nezval byl po celý svůj život hudbou přitahován a obrovská láska k hudbě ho nutila, aby se znovu posadil za klavír a zhudebnil něco nového, nebo alespoň improvizoval na známé melodie.

Schovávaná na schodech

Tuto hudební komedii Vítězslav Nezval napsal podle stejnojmenné hry Pedra Calderóna de la Barca. Není to však ani volný překlad hry, ani úprava, ale úplně nové dílo.¹⁸ Ve stručnosti uvádíme obsah komedie.

Don Cesar se v Granadě dvořil dvěma dívkám, Lisardě a Celií. Dona Celie byla zasnoubena s donem Alonzem, Lisardiným bratrem, a kvůli donu Cesarovi chtěla toto zasnoubení zrušit. V parku došlo k souboji mezi donem Cesarem a donem Alonzem. Při souboji byl don Alonzo zabit a don Cesar musel opustit Granadu. Později se don Cesar se svým sluhou Mosquitem vrátil do Granady, kde se náhodně setkal s Lisardou. Ta byla velice překvapena, když ho spatřila, neboť mu nemohla odpustit smrt svého bratra. Poté don Cesar odešel se svým sluhou k Celií, která je schovala v bezpečném úkrytu. Bylo to tajné schodiště vedoucí do Celiina pokojíku. Jakmile však don Cesar uslyšel, že Lisardin otec chce pronajmout tento byt pro svoji dceru a jejího snoubence, pokusil se Lisardu unést. Po mnoha komplikacích a zmatcích se don Cesar nakonec rozhodl dokázat svoji nevinu, což se mu

16 Krulichová – Vinařová – Tomek, op. cit., s. 365.

17 Macháček, op. cit., s. 87.

18 Malenová, Marie: Vítězslav Nezval a jeho vztah k hudbě. Diplomová práce. Katedra hudební výchovy Pedagogické fakulty UJEP, Brno 1967, s. 23.

i podařilo. Celá hudební komedie pak končí smírem všech zúčastněných.

Nezvalova divadelní hra byla původně napsána pro Národní divadlo. Tehdejší dramaturg František Götz dal Nezvalovi exemplář Calderonovy stejnojmenné hry s přáním, aby se jejím jádrem nechal inspirovat. Přestože měl zpočátku Nezval ke hře výhrady, zanedlouho jí byl zcela zaujat: „Zprvu jsem byl poněkud zklamán, neboť můj dramatický ideál té doby mohla být tak nejspíše nadreálná koncepce psaná prózou. [...] Když jsem jednoho prázdninového dne usedl v Dalešicích k systematické práci na *Schovávané*, byl jsem již dokonale očarován, byl jsem již inspirován.“¹⁹ Dílo se v Národním divadle dostalo do rukou Jiřího Frejky, který se rozhodl požádat Nezvala také o napsání scénické hudby. Premiéra této hudební komedie se uskutečnila v roce 1931 ve Stavovském divadle. Během autorova života byla *Schovávaná na schodech* provedena ještě jednou v roce 1952 v Karlínském divadle. Nezval se rozhodl pro tuto příležitost hudební komedii znovu upravit a vložil do ní i některé své starší písně, jež podložil upravenými texty. V roce 1953 pak byly z této hudební komedie vydány písně a tance, na které se nyní zaměříme.²⁰ Předehra nese název *Úvod a bolero*. Úvod začíná motivem písně *Krahulík* a hned po něm následuje kadence:

19 Nezval, op. cit., s. 290.

20 Nezval, Vítězslav: *Schovávaná na schodech*. Písně a tance z hudební komedie. Uloženo v Moravské zemské knihovně v Brně, sign. Mus4-0276.202.

Př. 1



Další částí skladby je bolero. Zatímco v partu levé ruky se stále opakuje rozložený akord A dur, v partu pravé ruky se střídá několik akordů, které jsou vždy rozvedeny do tóniky. Například na začátku bolera se po dobu dvaceti sedmi taktů střídá akord A dur s akordem G dur, potom dalších osm taktů akord B dur s akordem A dur. Některé motivy z předehry nalezneme i v jiných částech hudební komedie. Následuje píseň, kterou zpívá sluha Mosquito ve chvíli, kdy se po návratu do Granady jeho pán setkává s Lisardou. Píseň s názvem *Já mám děvče z Granady* vyzdvihuje charakter sluhy, jenž rád okouzluje ženy. Téměř celá skladba je založena na střídání tóniky a mollového kvintakordu sníženého druhého stupně:

Moderato

Mosquito

Kárám děvče z Gra -

Gra - z Gra-Grana-dy, z Gra-Grana-dy,

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The tempo is marked 'Moderato' and the key signature has two flats. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the tempo marked 'Mosquito'. The lyrics are in Czech and describe a girl from Granada.

Po této veselé písni následuje *Romance Celie*. Zpívá ji dívka, jež je zamilovaná do dona Cesara a není si jistá, zda jsou její pocity opětvované. Text a hudba dohromady přináší pohádkovou náladu, přičemž melodie opět nevybočuje z původní tóniny g moll. *Píseň o soše* je rozdělena do dvou částí. První část zpívá sluha Mosquito a druhou socha. Oba díly jsou přitom velmi odlišné. Hned si povšimneme, že v první části použil autor tóninu f moll, celý takt a komplementární rytmus a postupně pak přešel k oddílu, který je charakterizován tóninou As dur, tříčtvrtvým taktem a tempem di valse moderato:

Marguito

1. Pod ar - ký - řem při mě - sí - ci, v ru - ce do - ho - fe-lou
2. Bi - je půl - a bi - je oo - lá, so - cha spí, - či co tu

The musical score is for a piece titled 'Píseň o soše' (The Song of the Statue). It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The tempo is marked 'Marguito' and the key signature has two flats. The lyrics are in Czech and describe a statue.

Př. 3b

Solo:

Pa-ne, já jsem A-fro-di-te, zda-li pak to o mně ví-te,

p gratioso

Po další jednoduché písni *Neklad' mi otázky* následuje píseň *Krahulík*, jejíž motiv autor použil již v samotném úvodu. Píseň zpívá Lisarda, jež usedá k otevřenému oknu, a z dálky slyší hudbu. Formálně bychom píseň mohli rozdělit do tří částí, které lze označit jako A_1 , A_2 a A_3 . Tátáž melodie se v hudebním doprovodu pokaždé poněkud liší, avšak pěvecká linka zůstává po celou dobu stejná. Další duet zpívají Lisarda a její snoubenec. Píseň nese název *Kolikrát*. Hlavní charakteristikou celé skladby je hojně použití synkop a mimotonálních akordů, které jsou většinou rozváděny do tóniky. Patrné to je již v prvních taktech písně:

Př. 4

Andantino

1. Don Juan
2. Lisarda

1. Ko-li-krát _____ už chtěla jsi mi sbohem dát,
2. Ko-li-krát _____ jsi ře-kl mi, že máš mne rád,

1. sto-krát však můj zamyšle-ný zrak tě vrá-til z ce-sty tvé zpát-ky.
2. sto-krát víc. já mohla bych ti říc, ne-být mé blá-ho-vé pý-chy.

Po písni *Zpropadené schody*, kterou opět zpívá Mosquito, následuje píseň *Byla jednou jedna věž*. Zde Lisarda touží po donu Cesarovi a písní vyjadřuje svůj žal. Stejně jako v písni *Romance Celie* nalezneme i zde pohádkový text. Nezval si pro tuto poslední část hudební komedie vybral rytmus habanery:

Př. 5

Lisarda

1. Byl jed-nou je - den zá - meček,
2. Ach, by-la jed - nou jed - na věž,

dolce

1 v tom zá - me - čku šest o - veček, šest oveček, šest bí - lých šát - ků,
2. mé srd - ce, rei, proč bě - duješ, ach, co ti na tom zá - le - lí,

legatissimo *sf*

Je zřejmé, že se Vítězslav Nezval snažil napsat ke své komedii co nejpestřejší hudbu, a proto velmi často střídal různé rytmické figury. Po kompoziční stránce jsou však jeho skladby spíše konvenční, neboť na mnoha místech používal stejný princip komponování – v partu levé ruky se opakuje jeden akord, zatímco v partu pravé ruky se nachází melodická linka podporována disonantními akordy. Důležité však je, že tato hudební komedie měla velký úspěch nejen za autorova života, ale i dnes. Naposledy byla *Schovávaná na schodech* vysílána Českým rozhlasem 9. května 2010.

Tesknice

Sbírka *Tesknice* vyšla v roce 1945 a obsahuje celkem tři písně pro zpěv a klavír (*Husopaska*, *Magnetová hora* a *Pocestný*), které pro toto vydání upravil Jiří Traxler.²¹ První píseň s názvem *Husopaska* má dvě části. Skladba začíná v tónině d moll v pomalém tempu, v druhé části jej vystřídá rychlejší tempo a tónina D dur. Autor v ní vzpomíná na své dětství, kdy ještě pásł husy, a na dobu, která je nenávratně pryč. *Magnetovou horu* napsal Vítězslav Nezval původně pro film *Za tichých nocí*. Poslední píseň ve sbírce nese název *Pocestný*. Autor ji věnoval svému příteli Jaroslavu Ježkovi. Skladba poprvé vyšla již v roce 1938 v hudební příloze *Evy*.²² Traxlerova úprava písně se však v mnoha částech liší od originálu. Nezval si pro svoji píseň zvolil tóninu F dur, Jiří Traxler B dur. Velký rozdíl je i ve výběru tempa. V originále je celá skladba napsána v tempu slow-fox. V Traxlerově úpravě je pro první část skladby použito tempo moderato con motto a v druhé části pak tempo di slow-fox. V Traxlerově verzi nalezneme mnoho harmonických i melodických úprav a na některých místech je z celé písně ponechán pouze původní Nezvalův text.

21 Nezval, Vítězslav: *Tesknice*. 3 písně pro zpěv a klavír v úpravě Jiřího Traxlera. Uloženo v Moravské zemské knihovně v Brně, sign. Mus4-0371.652.

22 Malenová, op. cit., s. 37.

Závěr

Málokdo ví, že se Vítězslav Nezval po celý svůj život velmi rád vracel k hudbě. Při vyslovení jeho jména si patrně každý představí vynikajícího básníka. Je to pravděpodobně kvůli tomu, že básnické umění zcela jistě umělecky převyšuje jeho skladby, které mají většinou lehký a zábavný charakter. Vítězslavu Nezvalovi se nikdy nepodařilo napsat velké hudební dílo, avšak taneční a písňové tvorbě zůstal věrný až do konce svého života.

Tato studie vznikla jako výsledek projektu Institucionální podpora Vědy a výzkumu Moravské zemské knihovny v Brně.

Silvana Karafiátová vystudovala hudební vědu a češtinu pro cizince na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Zabývá se česko-srbskými hudební vztahy, hudební teorií a etnologií, do češtiny přeložila srbský středověký rukopis Život sv. Simeona.

Summary

The study deals with Vítězslav Nezval and his relationship to music. It follows his musical development from his early childhood and stresses some important friendships which were of a significance for Nezval's composing. The study further focuses on musical settings of Nezval's texts and his work as a musical reviewer and composer. Basic musical analyses of the compositions which are today deposited in the archives of the Moravian Regional Library in Brno are an important part of the text.

Operní inscenace Oldřicha Stibora



Obr. 1 Oldřich Stibor na sklonku 30. let 20. století, foto archiv autorky.

HELENA SPURNÁ

Následující příspěvek bude připomenutím slavné éry olomoucké opery ve 30. letech minulého století. V tomto období zažilo operní divadlo v Olomouci svůj umělecký vrchol; činnost operního souboru se významně spolupodílela na celkovém úspěchu Českého divadla, které se v období mezi dvěma válkami zařadilo mezi nejprůbojnější domácí scény a získalo značné renomé i v zahraničí.

Osobností, která měla velkou zásluhu na nebývalém vzruchu malé oblastní scény, byl dirigent Adolf Heller, díky němuž se Olomouc v letech 1932–1938 stala místem řady domácích i světových operních premiér.¹ Za šest let Hellerova působení v čele olomoucké opery se tu uskutečnilo na pětatřicet světových, československých nebo alespoň olomouckých premiér, které byly vysílány i rozhlasem, a ze strany diváků byl o ně rostoucí zájem. Jmenujme např. světové premiéry Debussyho *Ztraceného syna* (premiéra 4. 10. 1932), Rousselova *Odkazu tety Karoliny* (14. 11. 1936) a Dvořákova *Alfréda* (10. 12. 1938), československé premiéry *Skřeta* (27. 4. 1932) a *Křídového kruhu* (17. 2. 1934) od Alexandra Zemlinského, oper Ottorina Respighiho *Marie Egyptská* (7. 4. 1934) a *Lukrécie* (1. 10. 1937) či Straussovy *Arabelly* (25. 11. 1933). Mimořádný ohlas (též mezi pražskými kritiky) vzbudilo první československé provedení Monteverdiho *Orfea* (7. 12. 1935). Heller má rovněž zásluhu na prvním českém uvedení opery Dmitrije Šostakoviče *Lady Macbeth Mcenského újezdu* (pod názvem *Ruská Lady Macbeth*), jejíž premiéra se uskutečnila 8. 2. 1936. Inscenace vyvolala velký rozruch – skandální námět v Šostakovičově kongeniálním hudebním zpracování se setkal buď s jednoznačným odmítnutím, nebo s rozpaky. Vedle Hellerovy průbojné dramaturgie se na celkové proměně uměleckého profilu olomoucké opery podílely též snahy o netradiční inscenační ztvárnění uváděných děl. Bez výrazného vkladu v režijní a scénografické oblasti by Hellerovo úsilí patrně nezaznamenalo takový ohlas. Osobností, která opeře v Olomouci dokázala vtisknout moderní jevištní tvář, byl Oldřich Stibor (1901–1943), režisér, jenž současně udával směr tamní činohře. Ve svém příspěvku se jako divadelní historička zaměřím právě na podobu Stiborových operních inscenací a pokusím se pojmenovat základní principy jeho operně režijní práce.

Hned v úvodu musím konstatovat pro badatele nepřijemnou, nicméně danou skutečnost, že vlastně neexistuje pozůstalost tohoto divadelního režiséra. Jak uvádí Jiří Stýskal ve své habilitační práci o Stiborových divadelních začátcích před jeho příchodem do Olomouce,² nepatřil Stibor k těm umělcům, kteří již za svého života systematicky pořádají

1 Hellerově éře v Olomouci se poprvé podrobněji věnoval Jaroslav Jiránek ve své monografii o Vítu Nejedlém (viz Jiránek, Jaroslav: Vít Nejedlý. Z historie bojů o novou, socialistickou kulturu, Praha 1959, hlavně s. 194–196 a 203–206). Toto téma zpracovala též Jaroslava Vikošová v diplomové práci s názvem Adolf Heller a jeho působení v Olomouci (Katedra hudební vědy a výchovy, Filozofická fakulta UP, Olomouc 1974). Vikošová se zabývá rovněž politickými souvislostmi Hellerovy umělecké činnosti v Olomouci, jejíž počátky byly provázeny nechutnou antisemitskou kampaní pracovního tisku. Tzv. „kauzu Heller“ podrobně rozebral ve svém článku Kauza Heller. Epizoda z bojů o charakter olomouckého divadla i muzikolog Vladimír Hudec (Hudební věda a výchova 3, Acta universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Paedagogica. Musica I, SPN, Praha 1984, s. 73–78).

2 Stýskal, Jiří: Oldřich Stibor a jeho cesta k divadlu (1901–1931). Habilitační práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 1990.

vlastní pozůstalost. Stejně živelně a s podobně nezkrotným temperamentem, s jakým tvořil na divadle, přistupoval i k praktickým věcem. Stibor prostě ve všech ohledech nezapřel svoji bohémskou povahu. Nesmíme zapomínat ani to, že gestapo si pro něho přišlo v jeho pouhých devětatřiceti letech a přitom důkladně probralo a nechalo beze stopy zmizet značné množství Stiborových písemností, fotografií a knih. Pokoušíme-li se rekonstruovat podobu Stiborových inscenací, nemůžeme se při tom opřít o nejdůležitější prameny v podobě režijních, inspicentských či nápovědních knih, protože je prostě nemáme k dispozici.

S ohledem na Stiborův temperament, rychlost jeho uvažování a tvoření na základě okamžitých nápadů a impulzů vzniká otázka, zdali tento režisér své jevištní představy vůbec nějak písemně zaznamenával. Je více než pravděpodobné, že Stibor nosil podobu svých budoucích inscenačních děl takřkajíc v hlavě. Důležité svědectví k tomu podává jeho nejbližší spolupracovník v olomouckém divadle, výtvarník Josef Gabriel, s nímž Stibor tvořil sehraný tandem. Jak Gabriel zmiňuje ve vzpomínce uveřejněné ve stiborovském čísle *Divadelního zápisníku*, koncepce jejich společných inscenací vznikala velmi rychle.³ K vytvoření scény a kostýmů prý často postačilo pár náčrtů pořizovaných na kavárenském stole u Drápalů, posléze několik rychlých ústních konzultací na chodbách divadla a bylo hotovo. V úvahu musíme vzít i vleké ekonomické problémy a z nich plynoucí ne právě ideální provozní podmínky olomouckého divadla, které se projeví rychlým střídáním repertoáru a celkovým chvatem při vzniku inscenace. V Olomouci mezi dvěma válkami se představení rodila doslova jak na „běžícím pásu“. V době, kdy tu Stibor působil, nebylo výjimkou nastudovat až 30 her během jedné sezóny, z nichž mnohé se nedočkaly více než tří repríz (některé inscenace dokonce skončily premiérou). Již v první celé sezóně svého působení 1931/32 musel Stibor prokázat maximální výkonnost a tvůrčí zápal, neboť nastudoval 23 inscenací činoher vesměs různorodých, z nichž bezmála polovina byla odehrána v netradičním prostoru *Komorního divadla*. Při v průměru dvaceti vytvořených inscenacích v rámci sezóny bylo samozřejmě takřka nemožné věnovat důkladnou dramaturgicko-inscenační přípravu všem titulům. Snažili se oživit podobu Stiborových operních inscenací, je nutné přijmout jako fakt, že hlavní zdroj informací představují dobové recenze a zprávy z tisku. Stav archivu olomouckého divadla je tristní – kromě partitury *Její pastorkyně* se z této doby nedochoval žádný notový ani jiný materiál, který by mohl nést stopy Stiborovy režijní práce. Nevelké množství fotografií z operních představení skýtá soukromý archiv Jiřího Stýskala, olomouckého divadelního historika a odborníka na život a dílo Oldřicha Stibora. Ten před mnoha lety zpovídal některé zpěváky

3 Srov. Na paměť Oldřicha Stibora (J. Lébl, J. Gabriel, B. Krupka, J. Srch, O. Králík, S. Křupka, M. Matysová, K. Kašpařík, R. Steiner). In: Smetana, Robert – Tráger, Josef (eds.): *Divadelní zápisník 1, 1945–1946*, č. 7–8, s. 193–217.

olomoucké opery, kteří se Stiborem spolupracovali – jmenovitě Eduarda Hakena, Jindřicha Blažíčka, Josefa Vojtu a v neposlední řadě Stiborovu manželku a přední sopranistku souboru Ludmilu Červinkovou – nic podstatného z jejich vzpomínek však nevytěžil. Důležitá je pro nás pozůstalost scénického výtvarníka Josefa Gabriela, v níž se dochovaly i návrhy ke Stiborovým inscenacím Šostakovičovy *Lady Macbeth, Bohémy* a *Manon Lescaut* od Pucciniho, Dvořákovy *Rusalky*, Mozartovy *Figarovy svatby* i *Dona Giovanniho* a *Italky v Alžíru* od Gioacchina Rossiniho.⁴ Avšak s ohledem na to, že Gabriel vypravil všech šestapadesát oper v režii Oldřicha Stibora, máme zdokumentován pouhý zlomek.

4 Sbíрка Gabrielových scénických návrhů je uložena v divadelním oddělení Národního muzea v Praze.



Obr. 2 Oldřich Stibor s Bohušem Hrachovinou, foto archiv autorky.

Oldřich Stibor a české meziválečné divadlo

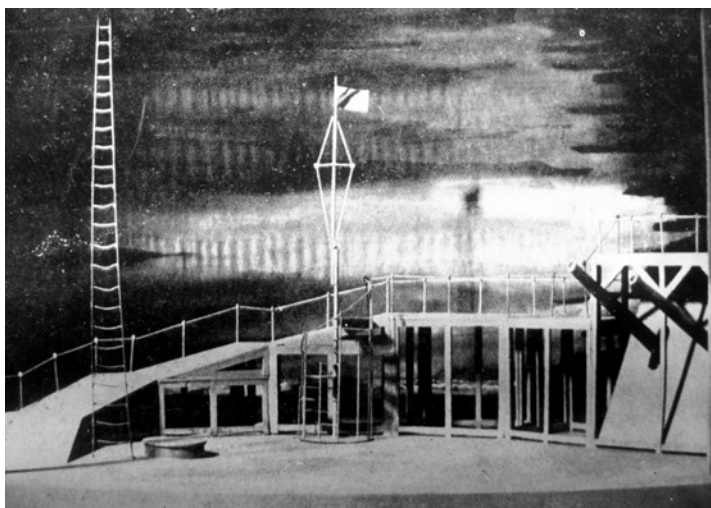
Úvodem alespoň stručné přiblížení osobnosti Oldřicha Stibora a jejího významu pro české divadlo 1. poloviny 20. století. Životní příběh tohoto významného režiséra je naplněn řadou dramatických okamžiků a osudových zvratů. Po dětství stráveném v nevelké lašské obci Řepiště, kde coby čilý organizátor ochotnických představení získával první divadelní zkušenosti, následném studiu na nedalekém místeckém gymnáziu a neukončených právnických studiích, začíná Stibor svoji profesní dráhu v roce 1923 nejprve na policejním ředitelství v Moravské Ostravě, kde je jeho hlavním úkolem dohlížet na průběh různých veřejných shromáždění či schůzí politických stran a podávat o nich písemná hlášení. Patří k dramatickým paradoxům Stiborova života, že on, mladý bohém, nespokojenec a bouřlivák, jak sám sebe charakterizoval, přijal

právě tuto roli. Již o dva roky později však na práci policejního úředníka rezignuje a nastupuje do redakce *Moravskoslezského deníku*. Zde se mu naskytne možnost uplatnit své literární schopnosti, které se plně projeví v jeho pozdější knížce sociálně laděných próz *Město bez minulosti* (1929). Když mu ředitel ostravského divadla Miloš Nový dává od sezony 1927/28 možnost pravidelně přispívat do programového týdeníku *Moravskoslezské divadlo*, začíná se postupně podílet už i na formování dramaturgie přední ostravské scény, odkud pak vede přímá cesta k režii. Mimořádnou pozornost a ostré protesty buržoazního publika vzbudila hned jeho druhá, zároveň i poslední inscenace v *Národním divadle moravskoslezském*, československá premiéra Tollerova revolučního dramatu *Sokové strojů* (*Die Maschinenstürmer*, premiéra 19. 4. 1929). Stibor uvedl tuto expresionistickou hru, jejíž děj se odehrává v Anglii na počátku 19. století a líčí vzpuru textilních dělníků proti zavádění strojů, s jasným záměrem – byl přesvědčen, že právě v sociálně neutěšeném klimatu Ostravska dopadne poselství dramatu na živnou půdu a zapůsobí na politické vědomí publika. Důkazem toho, že se nemýlil, byl okamžitý zákaz další činnosti na oficiální scéně. Tím jako režisér v Ostravě de facto skončil; k režii se nedostane už ani v experimentálním *Studiu*, které z finančních důvodů zaniká záhy poté, co Stibor před veřejností předstoupil s velkorysími dramaturgickými plány. V polovině roku 1930 Stibor z Ostravy definitivně odchází a jeho první zastávkou je Praha. Nejdříve krátce působil u Voskovce a Wericha v *Osvobozeném divadle*, coby pouhý administrativní zaměstnanec však neměl možnost umělecky se tu projevit. Tato příležitost se mu poté naskytla v *Uměleckém divadle* na Smíchově a po jeho uzavření i ve *Studiu* při *Intimním divadle*, jehož vedení se ujímá spolu s výtvarníkem Františkem Tröstrem. Jako režisér může však své smělé plány naplno realizovat až v Olomouci, kam jej v květnu roku 1931 přizval s nabídkou na pohostinskou režii Hauptmannova *Bobřího kožichu* nový ředitel *Českého divadla* Stanislav Langer. Od začátku následující sezony zde Stibor získává jako režisér činohry trvalé angažmá. Stibor zaujímá v dějinách českého meziválečného divadla specifické místo. Bývá řazen k divadelní avantgardě, reprezentované především režiséry Jindřichem Honzlem, Jiřím Frejkou a Emilem Františkem Burianem, s nimiž sympatizoval a se kterými sdílel základní umělecká východiska. Inscenační tvorbu svých kolegů bedlivě sledoval, vyjadřoval se k ní a umožňoval olomouckému obecnstvu styk s ní prostřednictvím časových zájezdových představení Burianova „*Děčka*“ či *Osvobozeného divadla*. Tak jako u Honzla, Frejky či Buriana, projevovala se i ve Stiborově tvorbě návaznost na sovětské divadlo, s nímž byl v těsném kontaktu během svých několika studijních výjezdů do SSSR. Názorově, zejména

pokud jde o pojetí herecké tvorby, mu přitom byl nejbližší čelný představitel ruské divadelní avantgardy Alexandr Tairov. V jeho divadelním myšlení a inscenační tvorbě se ale současně projevují vlivy německého divadelního expresionismu, který pražští avantgardisté považovali už za překonaný, či ohlasy na Piscatorovo politické divadlo. Stejně tak se hlásil i k Maxu Reinhardtovi, k němuž měl nejbližší zálibou v exteriérových inscenacích. Podněty však nacházel i v soudobém polském divadle, u nás tehdy téměř opomíjeném. Stibor od samých počátků své režijní dráhy na sklonku 20. let proklamoval ideál divadla, v němž dochází k organickému spojení tvarových výbojů s novým sociálním obsahem. Vždy mu šlo o divadlo, které by novou formou odpovídalo na palčivé sociální otázky současnosti. Tento jeho výměr základní funkce divadla dokládá i následující výrok: *„Neznám umění bez tendence a divadlo bez tendence pokládám za instituci muzeální, bez vzrušující síly a bez pohybu. [...] Divadlo, které si nedovede vytvořit kontakt živých s živými, které neozřejmuje dějinný pohyb sociálních a mravních procesů současného světa, které nevzrušuje diváka živou událostí a nestrannicky nepolitizuje, je anachronismem a nemá hlubšího významu v dnešních výbojích lidského ducha.“*⁵ Stiborovo chápání divadla je jistě třeba vidět v souvislosti s jeho rodnými kořeny v národnostně a sociálně složitým moravskoslezském regionu. Tento vliv se nepochybně promítl do jeho ideových i uměleckých názorů. Od počátku zdůrazňuje důležitost dramatiky a inscenačních postupů, jež odrážejí velké sociální ideje, vyhrčené protiklady a rozpory soudobého světa, revoluční pohyb mas v poválečné Evropě. Německý divadelní expresionismus, zvláště ta jeho podoba, která byla úzce svázána s proletářským hnutím, mu byl blízký svým sociálním patosem, smyslem pro dynamičnost scény, zájmem o davové divadlo, schopností ideově a politicky mobilizovat obecnost. Jeho příklon k tomuto proudu divadla ozřejmuje již jedna z jeho prvních inscenací, zmínění *Sokové stroje*. V Olomouci Stibor působil v letech 1931–1940. Uváděl zde světovou i domácí dramaturgii od antiky až po současnost, výjimkou nebyly ani jevištní adaptace prozaických děl. Jeho tíhnutí k poezii našlo výraz v poloscénických básnických večerech. Ve svých inscenacích Stibor uplatnil množství režijních a výtvarných nápadů, jež lze dnes už jen s velkými obtížemi dokumentovat. Stiborovým hlavním spolupracovníkem byl scénograf a kostymér Josef Gabriel (1902–1970). Gabrielovy výpravy představovaly aktivní, významotvornou složku Stiborových inscenací. Gabriel, ač patřil k nevytíženějším umělcům olomouckého divadla (během svého působení v letech 1931–1941 zde vypravil neuvěřitelných 300 premiér), dokázal vystihnout jedinečnost inscenovaného díla, jeho myšlenkovou podstatu. Byl scénografem, který se uměl skvěle přizpůsobit režijnímu záměru.

5 Stibor, Oldřich: O divadle (interview). České slovo, 1. 1. 1937, s. 4.

Pro jeho návrhy ke Stiborovým inscenacím byla typická jednoduchost a střízlivost scénického prostoru, který utvářel prostředky architektonickými i malířskými. Realistické prvky omezoval na minimum; využívá postupů konstruktivistické scénografie, prostor jeviště člení schodišti a pódii, s oblibou využívá závěsy, tylové opony či stuhy. Pro jeho olomoucké jevištní návrhy je charakteristický půlkruhově vypjatý horizont. Stibor a Gabriel experimentovali s různými způsoby dynamizace jevištního prostoru od pohybu mašinerie až po hru světla a polyekranové projekce. Z recenzí vyplývá, že Stibor projevoval značnou fantazii ve zvukové režii a v uplatnění scénické hudby. Svým důrazem na akustickou složku inscenace se blížil E. F. Burianovi. Pokud jde o scénickou hudbu, znamenal mnoho příchod Víta Nejedlého do Olomouce. Nejedlý spolupracoval na Stiborových inscenacích od sezony 1936/37. Jeho skladatelské umění je neodmyslitelně spjata zvláště se Stiborovými vrcholnými syntetickými režii, inscenacemi Raskolnikovovy dramatisace románu *Vzkříšení* od L. N. Tolstého a *Pikové dámy* v adaptaci M. S. Guse a K. A. Zubova. Krátce po svém příchodu do Olomouce inicioval Stibor vznik *Komorního divadla*, působícího v malém Redutním sále. Činohra tak mohla lépe diferencovat svůj repertoár. Na této intimní scéně uvedl např. Strindbergovu hru *Samum*, Schönherrovu *Dětskou tragédii*, *Florentskou tragédii* Oscara Wildea, Hartleyovo mystérium *Jak smrt přišla do světa*, Thákurův *Poštovní úřad*, *Výměnu* Paula Claudela nebo Cocteauův *Milovaný hlas*. V rámci večerů poezie zaujal zejména *Májem* Karla Hynka Máchy (1936) u příležitosti stého výročí úmrtí tohoto velkého českého básníka. Následoval tak svého pražského avantgardního kolegu Emila Františka Buriana, který *Máj* uvedl ve dvou inscenačních zpracováních v roce 1935 a 1936. Pro Stibora nejtýpickejší byly ovšem inscenace, v nichž projevoval své revoluční smýšlení a smysl pro sociálně angažovanou tvorbu. V této souvislosti příznačně uváděl na olomoucké scéně ruskou a sovětskou dramaturgii, nejednou poprvé za hranicemi Sovětského svazu. Mezníkem olomoucké činohry byla jeho režie Višněvského *Optimistické tragédie* (1935). Úspěch inscenace daleko přesáhl hranice Olomouce. Stibor zhlédl Tairovovo scénické ztvárnění této hry během svého pobytu v Moskvě v roce 1934 a podařilo se mu jako prvnímu za hranicemi SSSR prosadit *Optimistickou tragédii* na české jeviště. Inscenace pochopitelně nesla stopy Tairovovy režie, její jedinečnost projevila se ovšem přesně propracovanou kompozicí davových scén, na které Stibor položil hlavní důraz. Stiborova zvýšená umělecká vnímavost vůči společensko-politickým problémům se projevila zvláště odvážným způsobem v pomnichovském období a v počátcích okupace. Stibor patří v této době k nemnoha českým divadelním umělcům, kteří se aktivně zapojili do boje proti fašismu. Aktuálně



Obr. 3 Maketa scény Josefa Gabriela k inscenaci *Optimistické tragédie* (1935), foto archiv autorky.

vloženy Shakespearův *Caesar* (1938), Schillerovi *Loupežníci*, Gogolův *Revizor* (1940) spolu s inscenacemi her české klasiky, ať už to byl Jiráskův *Gero*, Dykovo *Zmoudření Dona Quijota* (1938) či Macháčkovi *Ženichové* (1939), to vše byl Stiborův protest proti nedemokratickému politickému vývoji v tehdejší Evropě. Stiborovou poslední inscenací byl *Jan Výrava* (1940) od F. A. Šuberta s aktualizačním maskováním herců do podoby účastníků mnichovského jednání. Inscenace měla premiéru až po jeho zatčení gestapem v dubnu 1940. Na jaře roku 1942 byl Stibor převezen do káznice v polském Brzegu (Brieg), kde po značném duševním a fyzickém utrpení umírá 10. ledna 1943.

Stiborovy operní režie

O Stiborově poměru k operě a hudbě vůbec toho mnoho nevíme. Víme, že ovládal hru na housle a že už v době svého působení v Ostravě, v jím vedeném Studiu při *Národním divadle moravskoslezském* se zabývá myšlenkou programu operních a baletních inscenací. V plánu bylo uvedení Pergolesiho komické opery *Služka paní*, Satieho „symfonického dramatu“ *Sokrates* či dadaistické „operu buffy“ *Mastičkář* od E. F. Buriana (tato měla premiéru v roce 1928 ve Frejkově divadle *Dada*). Z baletů pak plánoval premiéru taneční grotesky Erwina Schulhoffa *Náměsíčná* na libreto V. Nezvala. Pro potíže s hudebním materiálem, pěveckým obsazením i s volnými termíny pro operu a balet v provozu divadla se však žádný z těchto projektů neuskutečnil. Stejně tak nedošlo k realiza-

ci přednášky o moderní operní režii, o níž Stibor vyjednával s ředitelem brněnského divadla Otou Zítkem. K režii opery se dostává až v Olomouci díky Adolfu Hellerovi, který ve Stiborovi rozpoznal vlohy pro tuto uměleckou disciplínu. Stibor byl Hellerovi blízký rovněž svými názory na směřování olomouckého divadla. Když Heller na začátku sezony 1932/33 nastupoval do funkce kapelníka, ujímal se souboru zmítaného vleklou uměleckou i finanční krizí, který jen o vlásek unikl zrušení. Byl to mimochodem právě i Stibor, kdo razantně vystupoval ve prospěch zachování olomoucké opery. Stibor se jako režisér podílel na více než polovině z pětaticeti operních novinek, které Heller uvedl na olomoucké scéně (většinu z nich Heller i nastudoval, dalšími dirigenty byli Jaroslav Budík, v menší míře též dirigent operety Jaromír Žid). Poprvé se Heller se Stiborem sešli ke spolupráci při přípravě inscenace Wagnerova *Parsifala*, jehož premiéra se uskutečnila 18. 2. 1933. Stibor tu sice pouze vypomohl svými praktickými divadelními zkušenostmi brněnskému muzikologovi Přemyslu Pospíšilovi, který byl hlavním režisérem inscenace a v Olomouci tehdy jako operní režisér působil, kritika nicméně z uplatněných postupů dokázala určit Stiborův rukopis. Jeho podíl na inscenaci byl patrný zejména v režii davových scén, jakkoli tyto scény při premiéře nedopadly nejlépe. Nezdar kritikové částečně přepisují stísněnému prostoru olomouckého jeviště, podpořenému ještě výpravou Josefa Gabriela. V. H. Jarka v týdeníku *Pozor* konstatoval, že „*rychlý přechod chlapců porušil velebnost vstupu grálských rytířů, ježto byl to spíše poklus, než rychlý krok*“,⁶ K. D. Hofírek⁷ se s Emanuelem Ambrosem⁸ zase shodli na nepatřičnosti „*pobíhání děvčat v posvátné síni*“ a pohřební scény s mrtvým Titulem. Skutečným debutem Stibora jako operního režiséra byla až inscenace Verdiho *Maškarního plesu* (10. 10. 1933), jež se setkala s velkým ohlasem diváků i kritiky. Recenzenti spatřovali ve Stiborovi příslib moderní operní režie na olomoucké scéně, jakkoli ne všechny režijní nápady byly kvitovány s pochopením. Stanislav Vrbík⁹ oceňoval, že Stibor, ač původem činoherní režisér, při inscenování opery vychází z hudby, z konkrétních daností hudební partitury. Jakkoli tehdejší deníky a jiná periodika věnovaly operním představením olomouckého divadla velkou pozornost, skýtá tento materiál značné problémy, pokud jde o zachycení jevištní podoby inscenace. Největší plochu recenze zaujímal popis, stručný rozbor a hodnocení operního díla, což zejména u novinek mělo svůj propagační význam. Poté většinou následovala evaluace hudebního provedení, zahrnující hodnocení výkladu dirigenta a pěveckých výkonů. Zde se napříč táborem recenzentů vyjadřujících se k činnosti opery z různých estetických i politických stanovisek objevují tvrzení, která dokumentují přetrvávající problémy v souboru, ať už se to

6 jr.: Z olomoucké opery. *Pozor*, 21. 2. 1933, s. 3.

7 Hfk.: Parsifal (Divadlo). *Moravský večerník*, 21. 2. 1933, s. 5.

8 Abs.: Z olomoucké opery. R. Wagner: Parsifal. *Moravský deník*, 21. 2. 1933, s. 3.

9 Vrbík, Stanislav: G. Verdi: Maškarní ples v Českém divadle v Olomouci. *Našinec*, 14. 10. 1933, s. 4.

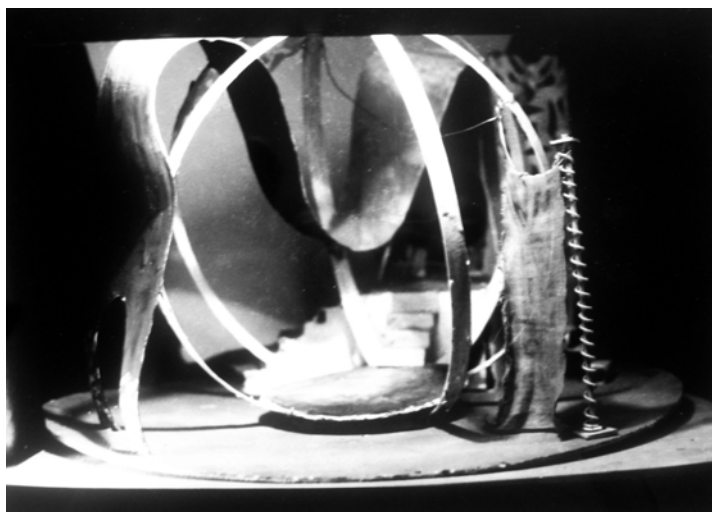
týkalo početního nedostatku členů orchestru či sboru při provádění děl velkého hudebního obsazení či nedostatku času k nastudování děl. Kritické často konstatují špatnou souhru orchestru, nepropracovanost sborových či ansámblových výstupů i nedobrá stav některých hlasových oborů v pěveckém souboru. Režii a scéně byl věnován nejmenší prostor, nikterak ojediněle se vyskytují hodnocení typu „režie Stiborova a výprava Gabrielova dobrá“.

Z útržkovitých popisů a mnohdy rozporuplných hodnocení operních inscenací můžeme vytěžit obecnou charakteristiku Stiborových operních režii, které – jak jsem již uvedla – byly neodmyslitelně spojeny se scénickými realizacemi Josefa Gabriela. Jisté je, že Stibor měl mimořádné nadání vcítit se do stylu a osobnosti toho kterého operního díla. Svým operním inscenacím dokázal vtisknout stejně tak moderní, stylizovaný ráz, jako jim ponechat vcelku tradiční, realistický rámec, pokud to dílo vyžadovalo. Takto postupoval kupř. při inscenování Šostakovičovy *Lady Macbeth* (1936), když zdůraznil její vypjatý naturalismus. Stiborovým vstupem na olomouckou operní scénu dochází k překonání inscenační praxe režisérů-rutinérů. Stibor narušuje panující inscenační modely v opeře a hledá nové výklady klasických děl. Tak např. v inscenaci *Veselých paniček windsorských* od Otto Nicolaie (1934) zasadil děj do rámce commedie dell'arte s jejími typovými postavami, které byly pojaty tak, aby byly co nejbližší současnému divákovi. Stejný princip uplatnil jak v inscenaci Haydnova *Světa na měsíci* (1937), tak v Mozartově *Figarově svatbě* (1936). Razantním vybočením z dosavadní inscenační praxe byl *Don Giovanni* (1937).



Obr. 4 Otto Nicolai: Veselé paničky windsorské (1934), foto E. Bubeník.

Obr. 5 Maketa scény Josefa Gabriela k inscenaci Dona Giovanniho (1937), foto archiv autorky.



Hlavní zásluhu na tom měla Gabrielova abstraktně řešená scéna, jednotná pro různá prostředí děje. Jak už bylo řečeno, jedním z nejpříznačnějších rysů Stiborových činoherních inscenací byla režijní propracovanost davových scén. V operních inscenacích se jeho úsilí v tomto směru setkávalo s menším úspěchem. Typická byla malá přízpůsobivost operního sboru Stiborovým režijním nárokům; kritika často konstatuje nedisciplinovanost sborového tělesa i komparzistů, na které ztroskotal ne jeden režijní záměr. Stibor rovněž kladl nemalé nároky na herecké jednání sólistů, které stylizoval po stránce pohybové i mimicko-gestické. V řadě inscenací spolupracoval s vynikajícím tanečníkem a pohotovým provozním choreografem olomouckého divadla, Josefem Judlem. Stibor přistupoval k režii opery bez předsudků, ve snaze zbavit operní inscenaci scénické strnulosti a přizpůsobit ji požadavkům moderního divadla. Jeho všudypřítomná snaha o dynamizaci, rozpohybování scénického jednání však dle některých recenzí vedla k upozadění hudby a podřízení operní partitury diktátu činoherního režiséra. Tak v recenzi inscenace *Bohémy* (12. 10. 1935) např. Stanislav Vrbík zdůrazňuje, že Stibor „oprostil hru od statického tradičního pojetí a snažil se o všestranný ruch, pohyb a vývoj, neopomíjeje ani lyrické partie pozvednouti na úroveň dnešního chápání jevištního dramatu.“ Zároveň dodává, že režisér „dospěl již ve zpracování hereckého ensmbly tak daleko, že v druhém jednání máme více dojem činohry než opery“, čímž reviduje svůj dříve vyslovený soud, že Stibor při tvorbě operní inscenace vychází z partitury. I jinak velmi loajální Vrbík Stiborovi nyní

vytýká, že „*hudební pásmo se při rušné jevištní akci téměř ztrácí*“.¹⁰ Obdobně smýšlí K. D. Hofírek v recenzi na Haydnův *Svět na měsíci*¹¹ nebo Karel Dvořák v recenzi inscenace Wagnerovy opery *Mistři pěvci norimberští*.¹² Zdá se tedy, že k divadelnímu provedení oper Stibor zřejmě přistupoval více z pozic činoherní režie. Tak jako v činohře, i v operních inscenacích Stibor hojně využíval možnosti otáčivého jeviště, jehož zřízení v olomouckém divadle sám krátce po svém příchodu inicioval. Točna byla uplatněna např. v inscenacích *Trubadúra*, *Bohémy*, *Figarovy svatby* či oper *Svět na měsíci* a *Don Giovanni*. Ne všude se však toto řešení setkalo s pozitivním ohlasem. Rozporuplně bylo přijato např. Stiborovo pojetí předehry ve *Figarově svatbě*, kterou inscenoval na způsob živého obrazu, kdy nechal na točně defilovat v nehybných pózách všechny postavy opery, pojaté jako figurky z dob rokoka. Jiným výrazným prvkem Stiborových operních inscenací byla práce se světlem. Již v roce 1933, po premiéře *Maškarního plesu*, konstatuje Stanislav Vrbík, že Stibor v ovládní světelného aparátu, „*širokých stupnic barevných, jejich světelné intenzity a ušlechtilého harmonického ladění*“ dosáhl virtuozity.¹³ Z dalších inscenací, které se vyznačovaly výraznou světelnou režii, uveďme např. *Aidu*, Monteverdiho *Orfea*, *Ariadnu na Naxu*, *Dona Giovanniho*, *Rigoletta* či *Figarovu svatbu*. Ve „*Figarce*“ dle ohlasů mistrným způsobem využil barevných reflektorů zvláště v zahradní scéně. Doboví recenzenti věnují pozornost též podílu Josefa Gabriela na celkovém vyznění inscenace. Odezva na Gabrielovo řešení scény v operních inscenacích nebyla vždy pozitivní. Někdy mu byla vytýkána příliš abstraktní koncepce scény i to, že svým řešením ještě umocňuje stísněnost prostoru olomouckého jeviště. Rozruch vyvolala především jeho výprava k již zmíněnému *Donu Giovanni*mu (viz Obr. 5). Základ scény tvořila důmyslná kruhová konstrukce, postavená na otočném jevišti. V prostoru této stavby se pak odehrávaly veškeré výstupy, což se zřejmě neobešlo bez technických problémů, jak naznačují i některé kritiky. K častému uplatnění závěsů v Gabrielových výpravách pouze na okraj úsměvnou poznámku K. D. Hofírka v recenzi na *Rigoletta*: „*Závěsy, splývající z lustru v prvním jednání, patří k nevyvětlitelným žertíkům šéfů scény. Referent (a s ním jistě ostatní publikum) trnul hrůzou, kdy si tančící páry, tak mile se do závěsů zaplétající, strhnou lustr na hlavu.*“¹⁴ Bylo by zajímavé zjistit, zda v inscenacích oper byly využity fotomontáže a projekce, z jejichž zapojení do děje dokázal Stibor ve svých činoherních představeních vytěžit velký jevištní účín. Na základě pramenů, které máme k dispozici, však nemůžeme učinit jednoznačný závěr. Ze stejných důvodů nelze Stiborův způsob operního inscenování srovnat s přístupy jiných výrazných režisérů této doby; o vlivu Ferdinanda Pujmana či Oty Zítka, kteří

10 Vrbík, Stanislav: Premiéra Pucciniho *Bohémy* v olomouckém divadle. *Našinec*, 14. 10. 1935, s. 4.

11 Hofírek, K. D.: Josef Haydn: *Svět na měsíci*. *České slovo*, 21. 4. 1937, s. 4.

12 Dvořák, Karel: *Mistři pěvci Norimberští*. Tamtéž, 20. 3. 1937, s. 4.

13 Vrbík, Stanislav: G. Verdi: *Maškarní ples* v Českém divadle v Olomouci, op. cit., s. 4.

14 Hofírek, K. D.: G. Verdi: *Rigoletto*. *České slovo*, 27. 4. 1937, s. 4.

v meziválečné době razili cesty moderní operní režii, lze pouze spekulovat. Poslední Stiborovou operní inscenací byl Donizettiho *Don Pasquale*, jehož premiéra se uskutečnila v březnu 1940. Dirigoval Jaromír Žid; v té době byl Heller, který se s Olomoucí rozloučil na sklonku roku 1938 novým nastudováním *Prodané nevěsty*, už více než rok v emigraci. Po premiéře *Dona Pasquala* nabere události rychlý spád; Stibor je jako tajemník ilegálního krajského vedení Komunistické strany Československa zatčen gestapem a odsouzen k osmi letům vězení, z něhož se už nikdy nevrátí. Skončí tak velká éra olomouckého divadla, éra „stiborovská“, pro niž bylo příznačné spojení promyšlené, průbojné dramaturgie a moderního inscenačního výrazu.

Studie vznikla v rámci výzkumných záměrů Filozofické fakulty UP v Olomouci *Morava a svět: umění v otevřeném multikulturním prostoru*, MSM 6198959225.

Helena Spurná působí jako odborná asistentka na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Vyučuje dějiny divadla a badatelsky se zaměřuje na meziválečnou divadelní avantgardu.

Summary

The article focuses on the opera productions by the distinguished Czech theatre director Oldřich Stibor (1901–1943). In the 1930s, Stibor worked in the Czech Theatre in Olomouc, where he directed both drama and opera. In the years 1933–1939 he staged more than 50 operas there, commissioned by the artistic director of the Opera, conductor Adolf Heller, and in cooperation with the chief stage designer Josef Gabriel. Heller transformed the Olomouc Opera into one of the best opera institutions in central Europe. During Heller's time (1932–1938), many operas were premiered there (e.g. Debussy's *The Lost Son*, Roussel's *Aunt Caroline's Will* or Dvořák's *Alfred*). The authoress states the lack of relevant sources providing information on the productions; short and little comprehensive reviews represent the main available source. Nevertheless, research has brought some important conclusions about Stibor's opera directing: he tended to the modern opera staging, to non-traditional interpretations and was influenced by the Avant-garde theatre.

Festival Janáček Brno 2012

– jaký byl ?

KARLA HOFMANNOVÁ



Obr. 1 Pavla Vykopalová (Mila Válková) a Ondřej Šaling (skladatel Živný) ve druhém dějství Janáčkovy opery *Osud*, foto Jana Hallová.

Už je minulostí. A jaký byl? Opuštěný a kvalitní, to především. Hostil evropské operní soubory, dal příležitost brněnským umělcům a našlo se místo i pro koncerty a doprovodné akce. V době od 16. do 25. listopadu rozvířil zvědavost brněnské kulturní veřejnosti. A Brno se díky festivalu stalo na tuto dobu střediskem evropského kulturního života. Zdá se, že se konečně podařilo, že se Janáček stal osobností, která učinila z Brna skutečnou kulturní metropoli, na kterou upíraly oči média celé Evropy. Podtitul *Genius loci* chtěl vyjádřit, že Janáček není minulostí, že na jeho dílo navázali jeho žáci a že další generace umělců již nemohly jinak, než jít v jeho stopách. Nutno přiznat, že i tento záměr se podařilo naplnit. Vedle oper tak dostaly prostor i jiné žánry. Zahajovací koncert Slovanského kvarteta s kvartetem Pavla Haase nasadil vysokou laťku, v koncertním matiné se představil vítěz Janáčkovy soutěže klavírista Jan Šimandl, dostal prostor Miloslav Ištvan Quartet, Pěvecké sdružení moravských učitelů předneslo skladby Janáčka i jeho žáků. Nechybělo ani soudobé dílo Milana Uhdeho a Miloše Štědrone *Leoš, aneb tvá nevěrnější* a v Janáčkově domečku rozezněl mistrův klavír Jan Jirský. Opera Ericha Wolfganga Korngolda *Zázrak Heliany* přinesla konfrontaci s tvorbou brněnského rodáka. Doprovodné akce nezapomněly na děti s workshopy, před operními inscenacemi probíhaly lektorské úvody, výstavy *Po stopách Janáčka*, výstava fotografií ve foyeru a v Památníku je instalována výstava *Druhotvary*, interpretující Janáčkovy partitury. Festival Janáček Brno 2012 přinesl pohled na tvorbu velkého skladatele v evropském kontextu a představil Brno světu jako středisko evropského kulturního dění.

Janáčkova opera *Osud* zahájila a překvapila

Zahajovací večer 16. listopadu patřil čtvrté Janáčkově opeře, která se jevištního uvedení za života autora nedočkala a ani dnes po ní dramaturgie nesahá. Na vině je především nepřilíš divadelní libreto, kde vztahy mezi postavami jsou poněkud nejasné. Přitom do postavy skladatele Živného autor promítal sám sebe a svůj vztah ke Kamile Urválkové. Děj zahrnuje značný časový úsek – skladatele Živného sledujeme od zamilovaného mladíka, bojujícího o skladatelské uznání proti konvenčnímu prostředí, až po nemocného starce, předávajícího své životní zkušenosti mladé generaci. *Osud* je tu láska, které brání postava šilené Matky, pro diváka těžko dešifrovatelná. Brání vztahu, je zmitána nějakými běsy, kterými nakonec zahubí sebe i svoji dceru Mílu. V posledním jednání skladatel po létech představuje žákům svoji operu. Ti poznávají, že je to autobiografická zpověď skladatele, které chybí poslední dějství. „Je v rukou božích a zůstane tam“ – toto bezradné rozuzlení vzbuzuje rozpaky.

Hudebně je opera *Osud* hledáním. Stojí mezi *Její Pastorkyní* a *Výlety pana Broučka*, skladatel hledá další cesty svého vyjádření. Celek působí překvapivě konzistentně a svěže. Postava Živného je ale napsaná pro tenor dost nešťastně, pohybuje se stále v krajních hlasových polohách, což působí nepřírozně a křečovitě. Ondrej Šaling se přesto úkolu zhostil velmi kvalitně a suverénně, a to jak po stránce pěvecké, tak herecké. Pavla Vykopalová jako Míla je na tom po stránce hlasového položení lépe, její projev byl přirozený a svěže čistý, příjemná kantiléna se dobře nesla a celá postava byla laděna do stálé pokorné polohy bez osobnostního vývoje. Role Matky se dobře zhostila Iveta Jiříková, přenesla se přes postavu hysterické heroiny s noblesou. Dalších postav je v opeře příliš mnoho, všechny se proto dostávají



Obr. 2 Vpravo Iveta Jiříková (Matka) v Janáčkově opeře *Osud*, foto Jana Hallová.

do vedlejšího plánu. Dobře uchopila hereckou příležitost sopranistka Tereza Merklová Kyzlinková v roli učitelky Stuhlé a vytěžila z ní komediální potenciál. Sbor připravený Josefem Pančíkem měl ztíženou pozici umístěním v zadním plánu jeviště, nicméně se vyrovnal se situací s profesionální erudicí. Hudební nastudování je dílem Jakuba Kleckera. Tento mladý dirigent zvládl nelehkou partituru s bravurou, vedl orchestr s citem pro potřeby jeviště a dal plně vyznít janáčkovskému emočnímu výrazu. Režijně je opera poněkud rozpačitá a davové scény působí chaoticky. Německý režisér Ansgar Haag byl zjevně poznamenán absencí chápání českého jazyka. Je nutno přiznat, že i dnešnímu českému divákovi mnohdy smysl zpívaných vět uniká, přestože je může sledovat na titulkovacím zařízení. Scéna Kerstin Jacobssen byla stylová, jednoduchá a funkční,

pohybem točny se měnily dispozice. Dobře zafungoval strop v místnostech jako ozvučnice, zpěváky tak bylo lépe slyšet. Byly tím ovšem zakryty reflektory, což ztěžovalo viditelnost. Radostnost inscenace podpořily kostýmy Simony Vachákové – světlé, s převahou bílé. Prosté oblečení 20. let v lázeňském prostředí bylo slušivé, kostýmy celkově respektovaly generační posun, jen Matka se vymykala starodávným charakterem.

Janáčkoví následovníci – Josef Berg a Miloslav Ištvan

Při hledání *Genia loci* v brněnské hudbě se dramaturgie obrátila k dílům Janáčkových pokračovatelů, Josefa Berga a Miloslava Ištvan a věnovala jim druhý den festivalu. V sobotu 17. listopadu, mohli diváci vyslechnout na odpovědním matiné v netradičním pro-



Obr. 3 Lucie Ingrová (Kráska) v inscenaci jednoaktovky *Kráska a zvíře*, foto archiv autorky.

storu foyeru Janáčkova divadla dvě aktovky Josefa Berga: *Johannes doktor Faust* pro trubku, trombon, bicí a magnetofonový pás, tenor, soprán a vypravěče a ve druhé polovině dílko *Eufrides před branami Tymén* pro trubku, tenor a vypravěče. Režisér Arnošt Goldflam se zhostil úlohy Vypravěče sice s jednotvárným přednesem, zato s neodolatelným šarmem. Tenorista Tomáš Kořínek podal výkon obdivuhodný, oba party jsou náročné jak hlasově, tak intonačně a rytmicky. Výborný výkon podala i sopranistka Barbora Sojková v roli Anděla. Obě jednoaktovky pracují s krátkými zvukomalebnými motivy, karikaturami a prostými zvuky. Jde o experimentování, které v případě Eufrida karikuje někdejší operní „rytírný“. V každém případě počín zajímavý, osvěžující a inspirativní.

Tentýž den pokračoval večer v novém prostoru divadelní laboratoře JAMU v nedávno otevřeném Divadle na Orli. Tady vznikla v rámci festivalu příležitost uvést první operu v novém prostoru. Mladí nadšení tvůrci inscenovali dvě jednoaktovky: *Evropskou turistiku* Josefa Berga a *Kráska a zvíře* Miloslava Ištvana. Povedl se tak večer, ve kterém studenti představili málo známá díla brněnských skladatelů, Janáčkových pokračovatelů. Josef Berg v *Evropské turistice* použil formu kabaretu, kde vtipně parafrázuje vpád nacistů do Francie pod nálepkou turistiky. Neopomíná ani pohled z druhé strany – vyplašeného mladíka Karla, který musí do války, a jeho lásky Marie, zoufalé, že její milý padl. Kabaretní ráz je expresivně silný, zkratka je hutná a účinná. Hudební zpracování odpovídá textu, orchestr pro šest nástrojů a bicí koresponduje s šesti účinkujícími na scéně. Absolvující režisér Tomáš Pilař vedl herce k jednoznačné zkratce a k údernosti. Červená a černá, stylizované pohyby, nadsázka. V hudbě nechybí hravost a vtip, ale i tvrdost a surovost. Dirigent Pavel Šnajdr udržel jednotnou linii výrazu a v dynamice dal prostor zpěvákům. Vznikl tak vzácně ucelený, kompaktní divadelní útvar. Vyvážené byly i výkony sólistů, hostující Lenky Čermákové v roli Francouzského celníka, absolvující Jany Melíškové (pedagog Marta Beňáčková) v roli Marie, či Pavla Valenty (pedagog Zdeněk Šmukař). Ve druhé polovině večera dostala prostor *Kráska a zvíře* Miloslava Ištvana. Na text Františka Hrubína napsal autor jednoaktovku jako reakci na Hrubínovu smrt. Vycizelovaný text je jen pro baryton a dva vypravěče, hudba jen pro smyčcové a dřevěné nástroje s celestou. Vznikl tak nesmírně poetický útvar, ve kterém si inscenátoři pohrávali s magií světla a symbolů. Sympatický byl výkon barytonisty Petra Karase (pedagog Zdeněk Šmukař) a půvabné Lucie Ingrové (pedagog Ivo Krobot). Absolventi, kte-

ří realizovali obě jednoaktovky, jsou příslibem pro profesionální divadla a vnesou zajisté neo-
trřelý pohled a poetiku do současné divadelní
produkce.

Z Bratislavy přijela na festival skvostná Jenůfa

Její pastorkyňa je bezesporu stěžejní Janáč-
kovou operou. Celkem pochopitelně se název
opery mění na Jenůfu, pokud se hraje v zahra-
ničí. Možná bychom i my měli tuto skutečnost
přijmout, když ji přijal i autor. Ale to není
podstatné. Podstatný je její moravský charak-
ter, opravdovost lidských citů a vztahů, dra-
maticčnost děje a diváka hluboce zasahující
katarze příběhu. A především syrová, drama-
tická i lyrická a dojmavá Janáčková hudba.
Hudební nastudování a provedení je ve Sloven-
ském národním divadle dílem dirigenta Jaro-
slava Kyzlinka. Ten se pohroužil do partitury

natolik, že dokázal vytvořit plastický obraz,
sledující niterní život postav a přitom dát zpě-
vákům dostatek prostoru pro uplatnění celé
dynamické škály hlasového výrazu. Orchester
zněl monumentálně a široce a píána se nesla
s jemností ve všech nástrojových skupinách.
Zpěváci dokázali naplnit celé hlediště Janáč-
kova divadla a bylo jim rozumět každé slovo.
Obsazení bylo excelentní. V roli Laca zářil
Miroslav Dvorský, uplatňoval znělý, plný hlas
s polnicovým témbrem a naplnil roli nejhlub-
ším lidským citem. Tomáš Juhás jako Števo mu
byl rovnocenným partnerem jak pěvecky tak
herecky. Jenůfa v podání Kataríny Juhásové-
Štúrové byla křehká dívka s kulatým, nosným,
plným a barevným sopránem, schopným jak
dramatického forte, tak něžného píána. Vrchol-
nou postavou byla Kostelnička. Silný, drama-
tický výkon Lubici Rybářské, mohutný hlas,
vyrovnaný ve všech polohách, se zcela vyhnul

Obr. 4 Zleva Katarína Juhásová-Štúrová (Jenůfa), Miroslav Dvorský (Laco) a Marta Beňačková (Buryjovka) v inscenaci *Její Pastorkyňa* ze SND Bratislava, foto Jozef Barinka.



forzi i ve vypjatých pasážích („*vidíte ji, Kostelničku...*“ a „*...jako by sem smrt načuhovala...*“), krajní polohy byly pevné a přesvědčivé, stejně jako celá, psychologicky vypracovaná postava. Přitom dokázala uplatnit i jímavé piano a niternou pokoru. Marta Beňačková byla stařenkou Buryjovkou v plné síle a uvědomující si svůj podíl na neštěstí, Andrea Vizvári vnesla jako Karolka do představení půvab a jásavý a šťastný prvek. Nelze jmenovat všechny účinkující, šlo o dokonale vyvážené obsazení, hlasy se barevně doplňovaly, nebylo „malých rolí“. Stejně tak i sbor byl výborně připravený sbormistrem Pavolem Procházkou.

Účinek představení byl výjimečný i režijním pojetím. Režisér Martin Otava domyslel do důsledků děj i mezilidské vztahy a našel prostředek, jak je divákům předat. Akce herců byly logicky dotažené a jednotlivé postavy měly svůj vlastní vývoj v návaznosti na to, co se mezi nimi odehrávalo. Kostelnička nebyla jen tvrdá a fanatická vesničanka, ale trpící žena, která chtěla svoji schovanku uchránit před podobným osudem, jaký měla sama. Dojímallo její poznání tragického omylu („*Odpusť mi jenom Ty...*“) i její opuštěnost. I Števu divák chápal, rozmazleného namyšleného fracka, který neunesl svoji zodpovědnost. Měnicí se vztah mezi Jenůfou a Lacou, vrcholící do očistné katarze („*...a mě nevezmeš s sebou?*“), vehnal slzy do očí. Těto očistné lázni duše pomáhala i scéna Jána Zavarského a kostýmy Petera Čaneckého. Jednoduchost, strohost, čistota výpovědi, základ barevnosti byla šedá, s vývojem od bílé po černou, kostýmy stylizované. Dominantní mlýnské kolo v prvním jednání bylo posunuto do pravé zadní poloviny jeviště, takže zůstalo dost prostoru pro další, zejména sborové akce, které byly nabitě energií a přitom přehledné. Světnička Kostelničky ve druhém jednání působila sice příliš monumentálně a stroze, naopak dobře zafungoval strop, který

vytvořil ozvučníci. Ve třetím dějství se ponurá atmosféra měnila postupným zvedáním stropu a katarzi umocnil modrý horizont, který se na závěr otevřel („*To je láska, co Pánbůh s ní spokojen*“). Navýsost byli spokojeni diváci, kteří děkovali za mimořádně kvalitní a působivé představení ovacemi ve stoje a bouřlivým voláním. Soubor opery Slovenského národního divadla předvedl tu nejlepší Jenůfu, která zde dosud byla hrána.

Koncert a balet doplňoval operu

Podtitul festivalu *Genius loci* umožnil dramaturgii zabrousit i do tvorby následovníků Leoše Janáčka. Večer 24. listopadu představil Filharmonii Brno spolu s baletním souborem Národního divadla v Brně a uvedl díla poněkud nesourodá, přesto osvěžující. Arnold Schönberg byl o generaci mladší než Janáček a prošel si skladatelskými obdobími atonality a dodekafonie. Předtím se ale věnoval tvorbě pozdně romantické, kam patří jeho původně smyčcový sextet, později přepracovaný pro smyčcový orchestr. *Zjasněná noc* je programní skladbou na báseň Richarda Dehmela. Na festival byla zařazena v baletním provedení. Německý choreograf Ralf Dörnen podpořil silnou hudbu přehlednou a svěží choreografií s jedním sólovým (excelující Ivona Jeličová a Adam Sojka) a deseti sborovými páry. Nápaditá byla scéna, která prostor jeviště hezky rámovala a zároveň nechala volný prostor k expresivnímu tanci. Filharmonie Brno, vedená dirigentem Leošem Svárovským, si vyzkoušela akusticky nevděčnou pozici v divadelním orchestřišti. Nezkoušenost v prostředí se zřejmě podepsala na matném zvuku smyčců, naštěstí první housle Pavla Wallingera se nesly pevně a jasně v sólových partiích. Souhra s baletním souborem však byla precizní.

Ve druhé půli večera se přesunula Filharmonie Brno na jeviště spolu s Pražským filharmonickým sborem, vedeným sbormistrem Lukášem

Vasílkem. Sólových partů se ujali mezzosopranistka Veronika Hajnová-Fialová, tenorista Aleš Briscein, barytonista Zdeněk Hlávka a vypravěčem byl Miroslav Táborský. Prvním číslem bylo Janáčkovo *Šumařovo dítě*, s dojemným houslovým sólem Pavla Wallingera a barevnou instrumentací, která zněla z jeviště i bez nainstalované ozvučnice. Najednou to byl zcela jiný orchestr, barevný, kompaktní a intonačně přesný.

Vrcholem večera bylo symfonické drama Viléma Petrželky, Janáčkova žáka. *Námořník Mikuláš*, komponovaný na text básně Jiřího Wolкера, je dílo monumentální, plné dravosti mořského živlu i něhy zrazeného lidského citu. Orchestr klasický doplňuje taneční složka se saxofony a kytarou, skladatel využívá tanečních rytmů pro vykreslení atmosféry v krčmě. Aby rozvinul emoční rovinu zrazené lásky, končící sebevraždou dívky, využívá čtvrttónové chvějící se postupy. Leoš Svárovský dal dílu nabitě emoce i šíří zvuku. Aleš Briscein uplatnil suverénně svůj jasný tón, Veronika Hajnová-Fialová tvořila hutný tón, ale na úkor srozumitelnosti. Sympaticky znějící, i když poněkud sekaný, byl výkon barytonisty Zdeňka Hlávky v partu Kapitána. Miroslav Táborský v úloze Vypravěče se prosazoval zvukově poněkud obtížněji, jestliže pod ním zněla hudba. Dílo samo bylo tak trochu zjevením, téměř se nehraje a je to škoda. Koncertní dramaturgie je Janáčkovým žákům ještě hodně dlužna.

Věc Makropulos z Norimberku

Festivalové hostování souboru z Norimberku patřilo k inscenacím, které byly očekávány s napětím. A výsledek očekávání předčil. 23. listopadu viděli diváci představení na vysoké profesionální úrovni, a to po všech stránkách, plně myšlenkově i dramaticky uchopené a dobře hudebně zpracované. Osud ženy, která se bojí zemřít i po třech stech letech, přestože

už jí nepřipadá nic v životě důležité, je natolik nadčasový a má tak hluboký lidský dopad, že v rukou kvalitních inscenátorů musí diváka hluboce zasáhnout.

Režisér Robert Carsen dokázal naplnit divadelní poetikou rozlehlé jeviště Janáčkova divadla přesto, že se herci pohybovali na téměř prázdné scéně a ačkoliv jde v podstatě o konverzační hru. Vynikaly tu vztahy mezi postavami a Emilia Marty dokázala naplnit prázdnou scénu i sama. Jednoduchými prostředky využil režisér obě strany jeviště a tím, že obracel funkci forbiný a horizontu, dal prostoru život a variabilitu. Přirozeně vyznělo i zapojení divadelního personálu, garderobiérky, uklízejí květiny na forbině i zpívajícího osvětlovače v lóži, děj tím dostal přirozený život. Podařilo se vytvořit herecky činoherně zahrané divadlo a přitom skvěle operně zazpívané.

Dobrý nápad byl už v rámci předehry, kdy na prázdném jevišti pije krásná dívka pohár až do dna a pak se mnohokrát převléká do různých podob a jde se pokaždé dozadu děkovat za horizont pomyslnému publiku. Prochází tak svými postupnými životy až do Prahy. Krásná, štíhlá, elegantní žena si pohrává s nadhledem s muži, aby se postupně proměňovala v sobeckou, bezohlednou, všehoschopnou ženštinu. Jako Elina Makropulos už je opilá dryáčnice, ale v závěru si sundá nejen bezohlednou

Obr. 5 Zleva Kurt Schober (Jaroslav Prus) a Mardy Byers (Emilia Marty), foto Jutta Missbach.



masku, ale i paruku a stojí zde holohlavá, ubohá, zlomená žena, vzbuzující soucit. Opět na prázdném jevišti, jako na začátku, s receptem svého otce, který nabízí publiku („...*hlupci, vy jste tak šťastní, že brzo zemřete ...omrzí země, omrzí nebe... já už to nechci, nikdo to nechce*“). Posléze trhá papír a odchází dozadu, do světél, do neznáma...

Dirigent Marcus Bosch měl k dispozici výborný orchestr, který zněl plasticky, barevně a intonačně jistě, měl přesvědčivý dramatický efekt, aniž přehlušoval zpěváky a dokázal při tom vygradovat vrcholy dramatického napětí. Janáčkova hudba je přísně dramatická, blíží se ve výpovědi hudbě filmové, jde po rytmu řeči a deklamaci, pracuje s jednoduchými, úsečnými opakujícími se motivy o několika tónech, a to i v lyrických pasážích. Zpěváci je dokázali bezezbytku využít a i na krátkém úseku vyklenout melodii („*kdybys věděl, jak je mi všechno jedno... nešťastná Elina...*“). Představitelka Eliny Zhanna Afanasieva má znělý, plný soprán, s otevřenými kulatými výškami, ve kterých dokázala i na malém prostoru uplatnit barvu hlasu. Herecky si prožila proměnu od sebevdomé krasavice ke stárnoucí, vyčerpané ženě, sužované strachem ze smrti a ze ztráty smyslu života. Albert Gregor v podání Michaela Putsche měl hlas o něco méně znělý, užší a potýkal se s výškami, nicméně podal sympatický a spolehlivý výkon. Kurt Schober jako Jaroslav Prus měl příjemný a nosný baryton a zaujal přirozeným projevem, stejně jako Dr. Kolenať v podání Gustáva Beláčka. Mile vyplašený a strnulý, ale hlasově příjemný byl Janek Martina Platze. Svěží vizuálně i hlasově byla postava Kristýnky v podání JUDITY NAGYOVÉ. Roztomilá je postava blázna Hauka-Šendorfa, ztělesněného Richardem Kindleyem, která vnesla do inscenace komiku, ale v umírněné podobě a spíš s nostalgií, které s ním na chvíli podléhá i Emília Marty.

Scénograf Radu Boruzescu využil prostoru Janáčkova divadla, aby maximálně navodil pocit prázdnoty, který postupně naplňoval jen náznakově, aby oslnil kontrastem scény 2. dějství – bombastickým červenozlatým čínským palácem uprostřed s Emilií v róbě čínské princezny Turandot. Postupně byly kulisy odstraňovány, aby zůstala jen ubohost herecké šatny – lidského osudu. Kostýmy Miruny Boruzescu vycházejí ze 30. let, měšťanská elegance se pomalu posouvá do rudolfínské doby, kdy se Elina Makropulos narodila. Bohatě využity byly opulentní variace na kostýmy životem procházející Eliny, které hýřily barvami i tvary. Festivalové Brno vidělo inscenaci, která vyváženě snoubila hudební a dramatickou stránku a přinesla vzácnou syntézu hereckého a pěveckého projevu, kdy měl divák iluzi, že se dívá na dobře zahranou činohru a současně výborně zazpívanou operu.

Káťa Kabanová zazněla ve dvojitě provedení

Provedení *Káti Kabanové* mělo tentokrát publikum možnost srovnávat. Na festivalu se objevily dvě inscenace, každá jiná a obě originální. 22. listopadu přivezlo z Ostravy do Brna Káťu Národní divadlo moravskoslezské. Inscenace připravená režisérem Jiřím Nekvasilem byla klidná, v rozvázném a důkladném provedení, kde bylo dost času na tradiční ruské „zamyšlení“ a „posezení před cestou“, kde se dlouho potkávaly zraky, rostlo napětí mezi protagonisty, než si konečně padli do náruče a než se konečně rozloučili. Vztahy mezi postavami byly předeem dány a ve svém vývoji ctily zadání autora. Neměnná scéna, jejímž autorem je Daniel Dvořák, neevokovala ruské prostředí a nebyla ani vyhraněným interiérem či exteriérem. Obojí se tu mísilo a fungovalo v takové situaci, jaká se na scéně právě odehrávala. Postavení nábytku



Obr. 6 Henk van Heijnsbergen (Dikoj) a Miranda van Kralingen (Kabanicha), inscenace Opera Zuid Maastricht, foto Morten de Boer.

bylo natolik fixní, že se stolem ani židlemi nešlo pohnout, vše bylo dané a neměnné. Volha tekla po portále v podobě obrovského závěsu v barvě vody, Káťa ho strhla a zabalila se do něho. Položili ji na stůl v podobě katafalku, na kterém ležela již při otevření opery, kruh se uzavřel.

Kostýmy navrhla Zuzana Krejzková, měšťanský nadčasový styl, evokující začátek 20. století, působil jednoduše a funkčně. Orchester hrál precizně a důkladně, dirigent Robert Jindra volil pomalejší tempa, která umožňovala vyhrát všechny nuance a vyklenout zpěvné části do jímavé kantilény. Čistá intonace a vyvážená instrumentace pomohla ke zvukovému zážitku. Sólisté vládli zvучnými hlasy a bylo jim výborně rozumět, nejlépe zahraničním, jejich „ř“ působilo roztomile. Pozornost na sebe strhávala představitelka Káti, Morenike Fadayomi, působící v operě v Düsseldorfu.

Soprán pěvkyně s africkou krví v žilách je zbarvený stejně jako její zjev. S velikým rozsahem a objemem a s lesklou barvou temného sopránu je Káťou poněkud cizokrajnou, ale uchvacující. Dokáže jí dát prožitek nejen v herecké akci, ale i ve vyklenutí fráze („... *pro pokoj mojí duše, prokaž mi tu milost*“), je vroucí i hravá, její Káťa je exaltovaný romantický diblík, který se snaží přizpůsobit, ale není schopna zvládnout svůj cit, padá do deprese a sebezničení („...*tak jsem sebe zahubila, o čest připravila... a smrt nepřichází*“).

Kátiným protipólem je Kabanicha. Americká pěvkyně Nadine Secunde, wagnerovská a strausovská interpretka, vysoustruhovala Kabanichu do nehybného tvaru despotické žárlivé tchýně. Není v ní ani jiskřička citu. Náznak slabosti se projeví jen ve vztahu k Dikojovi, kterého vtáhne za sebou rukou vztaženou ze zákulisí. Postava

nemá vývoj, netkne se jí ani Kátina smrt. Hlasově je podaná stejně sterilně a ostře, rovnými, suchými tóny. Dikoj, představovaný Martinem Gurbalem je stejně plochý a jednotvárný, pobíhá po jevišti poněkud chaoticky. Tichon je v podání Jana Vacíka slabochem, který dávno rezignoval vůči matce. Diváka mimochodem napadne, že tenhle ustrašený opilec se nezmůže vůbec na nic a že možná Káta zemřela jako panna... Boris není o nic lepší, Tomáš Černý ho postavil jako věčně zamračeného, bezbarvého muže, který má daleko do zamilovaného mladíka. Zvučný hlas zbytečně tlačil do forze, což nepůsobilo příjemně. Dvojice Varvara–Kudrjáš je milá a bezprostřední, role sedí zejména Richardu Samkovi, byl milý, herecky bezprostřední a hlas mu zvonil, Varvara Jany Sýkorové měla příjemný barevný tón. Vznikla tak inscenace vkusná, příjemná, precizně a přehledně vypracovaná. Druhá Káta zazněla na závěr festivalu 25. listopadu. Přivezla ji opera Zuid z holandského Maastrichtu. To byla Káta úplně jiná, depresivní, expresionistická, s důrazem na nekulturnost a nechutnost ruského prostředí, které citlivou a čistou Kátu ničí. Scéna Hanse Schavernocha i kostýmy Yana Taxe byly laděny do černé, jeviště bylo celé potaženo černým asfaltem, dokonce i stromy a stožár elektrického vedení (!), o kterém si v době Ostrovského mohli nechat jen zdát. I tady se prolíná ulice s interiérem domu, po jevišti se válí špinavý a rozbitý sedací nábytek. V tom všem si libuje Kabanicha a především Dikoj. Ti dva odhazují veškerou přetvářku a nepokrytě souloží na jevišti. Oproti ostravskému noblesnímu a poetickému provedení volí režisér Hary Kupfer daleko expresivnější a dekadentnější přístup. Hudební provedení vyznělo naopak daleko intimněji a lyričtěji oproti provedení ostravskému. Dirigent Stefan Veselka (pochází z brněnské rodiny, otec hrál na housle v operním orchestru) provedl dílo s domácím brněnským operním orchest-

rem. Jeho výkon byl zjevením, s jakou brilancí, jemností a přitom šíří výrazu je tento orchestr schopen Janáčka zahrát. Sólisté byli zkušení barbové, ani Káta už nebyla nejmladší, zpočátku se dokonce na hlase projevovala únava, postupně se její hlas sjednotil a zaoblil do barvy, šíře a vroucnosti. Výrazově tato Káta gradovala a byla stále naléhavější a moudřejší, závěr neprožívala jako zmar, nýbrž jako vysvobození. To bylo naznačeno i kostýmem, postupně svléká černý špinavý plášť, je ve špinavě bílých šatech a před skokem do řeky se svleče do sněhobílé košile. Je čistá, bílá, neposkvrněná. Přinesou ji skutečně mokrou a nechají ležet na špinavém jevišti schoulenou, samotnou, všemi opuštěnou. Sopranistka Johanni van Oostrum předvedla nejen umění pěvecké, ale i herecky koncert. Tenorista Bernhard Bertchtold má zvučný hlas schopný niterného výrazu a herecky vsadil na mladickou nerozváženost Borise, která u Tomáše Černého zcela chyběla. Zde je Boris akceschopný mladík, kterého jenom nenapadne, že je na tom Káta skutečně zle a že by ji měl vzít s sebou. Tichon v podání Michaela Baby byl jen loutkou v rukou matky, vnitřně se bouřil, ale vzápětí umlkal. Dvojice Varja (Stefanie Schaefer) a Kudrjáš (Eimar Gilbertsson) byla sympatická a přirozená, hlasově byli vyrovnaným a dobře barevně ladícím párem. Dvojice Kabanicha a Dikoj byla nepokrytě smyslná a neřestná, jen co zůstali sami. Miranda van Kralingen vládla hlasem schopným i v této roli mu dát štávu a lesk a Henk van Heijnsbergen neplýtval energií, spíš ladil roli do potouchlosti a zloby. Oběma představením svědčilo, že se odehrály v Mahenově divadle. Zde je pravé prostředí pro operní představení, pro tento prostor Janáček svá díla psal, zde byla uváděna. A pro festivalového diváka bylo svátkem, že mohl vidět vedle sebe dvě vynikající představení, která mohl srovnat, a to jak po stránce inscenační, tak po stránce pěveckého provedení. Tohle je pravým smyslem festivalového klání.

Festival Contempuls 2012

MATĚJ KRATOCHVÍL



Obr. 1 Violoncellista Mathis Mayr (Ensemble Mosaik), foto Karel Šuster.

Poslech soudobé vážné hudby je něco jako vysokohorská turistika. Musíte vynaložit nemalé úsilí, někdy je cesta malebná od úpatí až na hřeben, často se ale vlečete blátem a na vrcholu pak čeká jen mlha. Občas se ale stane, že se mraky roztrhají a člověk je na kopci odměněn výhledem, který prostě z jiného místa není. Přeloženo do hudební reality: v té spouště nové hudby, která dnes vzniká, je velké množství balastu, odvozenin a banalit, mezi nimiž se skrývají díla otvírající nové pohledy a popichující k přehodnocení toho, co je v hudbě krásné. Dobrý festival se pozná podle toho, jak se mu podaří vyvážit poměr těchto dvou složek (abychom zůstali u turistické paralely) že se netváří jako průvodce Pamírem, když se ve skutečnosti plouží Polabím. Pražský festival Contempuls, který má letos za sebou svůj pátý ročník, má od počátku ambice nabízet co nejvyšší počet vrcholů, aniž by to publiku ulehčoval volbou snadno přístupné hudby.

Letošní Contempuls koncerty rozdělil do čtyř večerů složených ze dvou, případně tří bloků, oproti minulým ročníkům tak byl jeden koncert navíc. Letos se ve vzduchu vznášel duch dvojitého výročí Johna Cage a ač se dramaturg Contempulsu Petr Bakla vcelku sympaticky distancuje od potřeby řídit se podle všelijakých narození a úmrtí, bylo nadmíru příhodné otevřít festival 6. listopadu Cageovým zásadním dílem *Music of Changes* z roku 1951. Německý klavírista Steffen Schleiermacher dokázal složitou hudbu zkomponovanou využitím náhodných operací za pomoci čínské *Knihy proměn* přetavit ve strhující zážitek

Skladatelé, které ve druhé části večera představil newyorský Talea Ensemble, nebyli v době vzniku *Music of Changes* ještě zdaleka na světě: šlo o čtyři americké třicátníky a Rakušanku Olgu Neuwirth. Kompozice amerických autorů

měly až překvapivě mnoho společného: využití nestandardních nástrojových technik i formy, které jsou přehledné a čisté navzdory absenci berliček konvenční harmonie, melodie či pravidelných rytmů. Z programu byly nejmýzraznější *Tautology and Translation* Erica Wubbelse a *Tetzahuitl – two scenes from the Aztec book of omens* Hucka Hodge. První zkoumal, kterak v podání různých nástrojů zachytit stejný hudební materiál a jak kreativně využít jejich technické limity. Huck Hodge dokázal s relativně omezeným instrumentárem dosáhnout opulentního zvuku a jeho zhudebnění mystických vizí znělo báječně apokalypticky. Erin Gee ve své sérii *Mouthpiece* zkoumá možnosti hlasu, případně možnosti nápodoby lidského hlasu hudebními nástroji – jako tomu bylo právě v části uvedené v Praze. Bylo pozoruhodné sledovat, jak basová flétna, klarinet, viola, kontrabas a bicí napodobují jednotlivé fonémy a skutečně se blíží charakteristikám hlasu. Na druhou stranu kompozice plynula tak trochu bez cíle, jako by šlo právě jen o demonstraci zvukových figlů. *Torsion: Transparent variation* Olgy Neuwirth proti sobě staví zvuk ansámblu, virtuózní part fagotu a přednatočené zvuky. Ty byly zachyceny v Židovském muzeu v Berlíně a kromě šumu prostředí a kroků v nich dominuje klarinet pravděpodobně z nějaké historické nahrávky klezmeru. Terénní záznamy rozdělovaly skladbu do řady bloků a vytvářely působivý kontrast. Contempuls se snaží ve svém programu vyvažovat velká jména hudby druhé poloviny 20. století a hudbu zcela aktuální, přičemž stále větší důraz je kladen na onu aktuálnost. Přesto došlo i na moderní klasiky a vyplňování mezer díly, která tu ještě nebyla uvedena. Kromě úvodní *Music of Changes* to tento rok byl Morton Feldman a jeho skladba *For John Cage* z roku 1982, tedy také svého druhu příspěvek ke Cageově jubileu. Devadesátiminuto-



Obr. 2 Houslista Chatschatur Kanajan (Ensemble Mosaik), foto Karel Šuster.

vý proud tónů představil 9. listopadu v kostele sv. Vavřince klavírista Daan Vadewalle a houslista Conrad Harris. Poslech Feldmanovy hudby je docela zvláštní disciplínou. Snaha o soustředěné sledování melodických motivů, které se opakují, ovšem málokdy zcela stejně, v setrvalé tiché dynamice a pomalém tempu, může posluchače dovést do stavu podobnému hypnóze. Tím spíš bylo fascinující soustředění obou interpretů, kteří dokázali po celou dobu udržet zvláštní směs klidu a napětí, která je pro Feldmana typická.

Následující festivalový koncert zahájila skladba *Recitativi e ariosi „Lerchenmusik“* Henryka Mikolaje Góreckého, tedy také „moderní klasika“. V Góreckého hudbě má významné místo melodika v podstatě konzervativní, ovlivněná duchovní hudbou i polským hudebním folklórem, zároveň ovšem poučená vývojem poválečné hudby. Výrazné rytmizované fráze, exaltované dynamické změny, téměř romantický rozmach, to vše dokázal Górecki spojit do originálního tvaru. Provedení se ujali členové českého souboru MoEns (dříve Mondschein Ensemble): klavírista Kamil Doležal, klarinetista Hanuš Bartoň a jako host violoncellista Jiří Bárta. Jejich provedení by se dalo popsat jako syrové. Bohužel až příliš syrové, pokud jde o tóny, odstínění hlasitosti i rytmickou preciznost. Místy bylo jejich podání příjem-



Obr. 3 Basklarinetista Gareth Davis, foto Karel Šuster.

ným osvěžením, dalo by se říci zdůrazněním folklórních kořenů, celkově bych ale dal přednost méně rustikálnímu a spíše preciznějšímu pojetí.

Německý Ensemble Mosaik přišel ve druhé půlce téhož večera s programem, v němž nebylo pranic folklórního a který naopak svou serióznost podtrhoval vědeckými inspiracemi některých kompozic. Španěl Héctor Parra ve svém *Early Life* vytváří paralelu vzniku života na zemi, Stefan Streich v *Sog* modeluje pohyby ptačího hejna, Rolf Riehm v *Hawking* skládá poctu slavnému fyzikovi. Jen Enno Poppe se v komentáři k *Trauben* obejde bez učeného vysvětlování. Právě jeho kompozice pro housle, violoncello a klavír, společně se Streichovým opusem pro flétnu, klarinet, housle, violoncello a klavír z tohoto programového bloku vyčnívaly a prokázaly, že je možné, aby se sofistikované rytmické konstrukce poskládaly v hudbu, která dokáže nadchnout na první poslech.

O závěrečný koncert 23. listopadu se rozdělil britský basklarinetista Gareth Davis a česko-slovenský projekt A NAP. Davis představil Standards Project, v němž různí současní skladatelé upravují a dekonstruují jazzové standardy. Úvodní *MyFunnyV*. Rakušana Bernharda Langa dokázala, že si tento skladatel vytvořil originální kompoziční strategii neustále se proměňujících melodických repetič, bohužel však

je to strategie natolik nápadná, že po vyslechnutí většího množství kompozic se začne oposlouchávat. To nic nemění na skutečnosti, že dal vyniknout schopnostem interpreta i expresivně jeho nástroje. To lze říci i o variacích Elliotta Sharpa a Rolanda Dahindena, silná místa ovšem přišla až poté. *Sonetedu* Petra Kofroně vznikla na objednávku festivalu a již předem se dalo očekávat neočekávané. Kofroně připravil podklad v podobě syrové a strojově znějící syntezátorové linky, nad jejímž brucením se rozběhl rychlý part basklarinetu. Při váhání, zda to byla skladba přístup iritující, nebo skvělá, se kloním ke druhé variantě. Pokud by slavný minimalista Philip Glass poslouchal *Sex Pistols*, mohl by napsat něco podobného. S intenzivním zvukem pracoval i Peter Ablinger, jehož *Parker Notch* je vlastně bezmála pantomimou. Mohutná stěna hluku vzniklá úpravou z nahrávky Charlieho Parkera téměř dokonale překrývá hru sólisty, o jejíž rychlosti a složitosti se můžeme spíše dohadovat podle pohybů a výrazu tváře. Kromě sluchového zážitku „na hraně“ to bylo i mírné pošouchnutí ohledně našeho zaběhnutého vnímání virtuozity.

Spolupráci českých a slovenských hudebníků pod hlavičkou A NAP zahájila cimbalistka Enikő Ginzery s výběrem z cyklu *Notturmi* Antona Steineckera, zasněným zkoumáním výrazových možností cimbalu, což zahrnovalo i sypaní svazku paliček do strun a další efekty. Skladba Luboše Mrkvičky *Trio* je otevřeným dílem, jehož jednotlivé části postupně vznikají a nemusí být nutně hrány vždy všechny a ve stejném pořadí. Jedna ze čtyř „vět“ tria vznikla také na objednávku *Contempulsu*. Ve srovnání s Mrkvičkovým saxofonovým kvartetem, které zaznělo na festivalu předminulý rok, to byla hudba velice překvapivá. Jako bychom se přesunuli někam do poloviny 20. století, kde se doznívající romantismus střetává s konstruktivistickými proudy. To není myšleno jako

odmítnutí: Mrkvičkovu *Trio* je s citem vystavěné a zajímavě pracuje s kontrasty. Skladba Petera Grahama, jež dala projektu název, nese podtitul *Funeral Music for Mauricio Kagel* a nabídla třetí pohled na snivost a jemnost v současné hudbě. Klavír a cimbál přebírají jednoduché motivky, občas se sejdou, jindy se pohybují mimoběžně a do toho autor ve spolupráci s improvizátorem Ivanem Palackým doplňují zvuky z CD a amplifikovaných objektů, ovšem tak, že většinu jejich intervencí posluchači ani nezaregistrují. Potvrdilo se, že v Grahamovi a Kofronovi má česká současná hudba originální osobnosti, které „nejedou“ v žádném světovém trendu, ale hledí kamsi dál než většina.

Poté se na scénu vrátil Gareth Davis, aby ve spolupráci s elektronickým manipulátorem Rutgerem Zuyderveltem, alias Machinefabriek provedl variaci na skladbu Salvatora Sciarrina *Let me die before I wake...* Po úvodním tématu se oba ponořili do improvizace s využitím smyček a efektů, s nimiž vytvořili meditativní zvukové vlny pro vytrvalce v hledišti. Těch nebylo málo, což dokazuje, že publikum, které není líné a je ochotné jít za současnou hudbou, v České republice máme. A našťásti tu je festival, který takovému publiku dokáže nabídnout odvážnou hudbu.

New York City – hudba všeho druhu

BORIS KLEPAL



Obr. 1 Houslistka Hana Kotková a dirigent Petr Kotik v Alice Tully Hall, foto Bradley Buehring.

Pokud chcete poznat hudební život v New Yorku, vyhradte si na to několik let. Ve třech týdnech, kdy jsem tam byl, městem prošel hurikán Sandy, sněhová vánice a prezidentské volby. Kromě toho ale také festivaly Beyond Cage a Next Wave, inscenace současné opery Tempest v Metropolitní opeře a navštívil jsem pochopitelně i koncert New York Philharmonic.

Beyond Cage (21. 10. – 7. 11. 2012)

Festival věnovaný dílu Johna Cage (1912–1992) i jeho soupeřů a následovníků zorganizoval skladatel a flétnista Petr Kotík. Vedle průběžného festivalu John Cage 2012 ve Washingtonu to byla největší akce připomínající letošní dvojité výročí velkého hudebního reformátora. Kromě Kotíkova komorního souboru S.E.M. Ensemble, který sídlí v New Yorku a byl rezidenčním orchestrem festivalu, se na něm podíleli významní současní skladatelé i instrumentalisté, Ostravská banda a výborným koncertem přispěla i Janáčkova filharmonie Ostrava.

Petr Kotík cageovskou hudbou žije, sám ji komponuje a rozumí jí, což se promítá do výborných výsledků, kterých se svými ansámblly dosahuje, a úvodní koncert festivalu v Carnegie Hall nebyl výjimkou. *Atlas Eclipticalis* se společně s *Winter Music* meditativně provlnil sálem, aniž si člověk stačil všimnout, že vibroval v prostoru téměř dvě hodiny. Velké obsazení orchestru nevytvářelo hluky ani clustery, jako spíš jemné a táhlé zvukové struktury přerušované výraznými předěly dřevěných dechových nástrojů či krátkými, ostrými tóny smyčců. Svá paralelní a do sebe zapadající pásma k mohutnému orchestrálnímu partu dodávaly klavíry Josepha Kubery a Ursuly Oppens. Jednotlivé „události“ byly dobře načasované, odlišitelné a zároveň tvořily celek.

Jako doplňující hříčka či rozsáhlejší přídavek působila podle prvního dojmu kompozice *Shuffle* Christiana Marclaye založená na náhodném výběru hudebních motivků ze zamíchaných karet. Výborné načasování místy až humorně působících citací a jejich prudké gradace do orchestrálních clusterů prozrazovaly pečlivou a poučenou práci autora i dirigenta. Meditativní nálady, koncepční kompoziční přístupy i vizionářský závěr obsahoval večer, v němž FLUX Quartet provedl skladby soudobých skladatelů, na vysoké úrovni, bez dramaturgických i interpretačních kompromisů. V centru první poloviny koncertu bylo *Torso* Petra Kotíka kombinující pomalé chorální a rychlé kontrapunktické části. Druhá polovina vyvrcholila hudebně i myšlenkově bohatým kvartetem *Fragmente – Stille. An Diotima* Luigiho Nona. FLUX Quartet hrál celý koncert bezvadně, zvukově vytříbeně, s maximálním nasazením i soustředěním.

Další koncerty festivalu byly poznamenány technickými obtížemi, které způsobil hurikán Sandy. Někteří umělci se nemohli dopravit na potřebné místo, někde byli bez proudu – musela se tedy měnit dramaturgie, data a jednou i místo konání koncertu. Úplně rušit se však nemuselo nic, organizátoři odvedli skvělou práci.

Dramaturgické změny postihly především koncert v Bohemian National Hall, kam se dostala jen Ostravská banda a mezzosopranistka Katalin Károlyi, ale nikoliv skupina bicích nástrojů Talujon Percussion. V první polovině tak místo Cageových skladeb pro bicí došlo na jeho písně, v druhé polovině bylo podle plánu uvedeno *Infinito nero* Salvatore Sciarrina. *Infinito nero* je dramatická scéna pro komorní orchestr a mezzosoprán popisující jednu zbožnou extázi od jejího vzniku z hloubi niterného ticha, v němž je slyšet jen lidský tep a kapání krve, přes její narůstání a vyvrcholení až

k postupnému zániku. Scénické ztvárnění bylo neokázalé a působivé, probuzení do extáze a její následující opadnutí stálo na přesvědčivém herectví pěvkyně s černou scénou za zády. Provedení bylo sice ochuzeno o točnu, na níž se letos v červnu odehrála ostravská inscenace, ale o to víc bylo možné věnovat pozornost hudbě samotné. Katalin Károlyi se do provedení opravdu položila se všemi pěveckými i hereckými prostředky, kterými vládne, provedení pod vedením Petra Kotíka nemělo chybu.

Z téměř šestihodinového hudebního proudu Petra Kotíka *Many Many Women* byl proveden pouze dvouapůlhodinový fragment – Paula Cooper Gallery, v níž se konal už koncert FLUX Quartetu, byla bez proudu a v náhradní The Invisible Dog Art Center nebylo z provozních důvodů možné zahrát věc celou. Kompozice je poskládána z pásem paralelních kvint interpretovaných dvojicemi nástrojů a lidských hlasů. Kvinta je intonačně velmi citlivý interval, k tomu přistupují ještě obtížné nástupy v dlouhých proudech chorálních melodií. Interpreti provedení zahráli složitou věc na hranici lidských možností, především v instrumentální části se chyby hledaly jen stěží. Všechny tři nástrojové dvojice spolu perfektně komunikovaly, barevně souzněly a v celku vytvářely i v komorním obsazení hutný, čitelný a pestrý zvuk.

V brooklynském divadle Roulette zahrál Joseph Kubera s Ostravskou bandou *Koncert pro klavír a orchestr* Johna Cage, následovaly čtyři rozsáhlé skladby pro sólové nástroje. Z nich sklídila největší pozornost a nakonec i úspěch světová premiéra *Red Flower On A Bamboo Pole* v autorské interpretaci Roscoe Mitchella.

Vrcholem celého festivalu byl koncert z velkých orchestrálních děl Mortona Feldmana, jehož pokládám za největšího klasika mezi hudebníky, kteří patří k New York School. Dvě z uvedených skladeb zazněly v americké premiéře a že se na něčem takovém podílela Janáčkova

filharmonie Ostrava pod vedením Petra Kotíka, je malá česká radost navíc. Z programu se do jisté míry vymykaly *Structures*, které zazněly jako druhé v pořadí. Byly jediné, v nichž není předepsán žádný sólový nástroj, o to víc ale upozornily na Feldmanovu charakteristickou práci s orchestrem, jeho barvou, kombinacemi jednotlivých skupin a bohaté využívání bicích nástrojů – ovšem stále ve velmi jemné dynamice. Z dramaturgického hlediska bylo určitě dobře, že toto orchestrální intermezzo mezi instrumentálními koncerty zaznělo, a to i přesto, že Feldmanův přístup k sólovým nástrojům je také značně osobitý. Nejedná se o žádné exhibice s orchestrálním doprovodem – sólista zde dává spíš impulzy, na něž orchestr reaguje, často se pracuje s konsonantními intervaly, opakovaný tón v nejednoznačném rytmu je znenadání proložen kvartou, krátká melodická pasáž se vrací zpět k „podněcujícímu klidu“. Tady je nutno říci, že všichni tři interpreti měli své party nastudovány s hlubokým pochopením, hráli zaujatě, ukázněně a technicky suverénně. Klavírista Joseph Kubera – stejně jako při nedávné interpretaci děl Johna Cage – zahrál výborně, více než u Cage se projevil jeho pěkný tón a úhoz. Erin Lesser hraje na flétnu velmi éterickým způsobem, její zvuk je ale natolik charakteristický a nosný, že se neztrácí ani v řídkce používaném orchestrálním tutti. Hana Kotková možná nejvýrazněji ze všech pracovala s barvou zvuku, její housle se pohybovaly od křehkých, trřpytivých tónů až po romanticky hutný zvuk, krásně vyzněl její závěrečný dialog s violoncellem, který mimo jiné připomněl, jak silný výrazový prostředek může být vibrato, když se používá s rozvahou. Světová premiéra *individuals, collective* Christiana Wolffa bohužel utrpěla nedotaženým nastudováním i nesoustředěným výkonem ostravských filharmoniků. Lépe dopadl *Accept* Lucie Vítkové – performerka s akordeonem

hudebně komunikovala s bicí soupravou skrze orchestr. Poslední koncert festivalu byl nečekaně poznamenán úmrtím Elliotta Cartera v jeho sto třech letech – společně s plánovaným uvedením kompozice *103* (paralelně s filmem *One11* v americké premiéře) na úplný závěr vznikla souhra náhod, která uzavřela festival věnovaný jejich vládci Johnu Cageovi.

Out Cold, Zippo Songs (25. 10. 2012)

Potká Schubert u baru Sinatru... to není začátek vtípu, ale estetické východisko pro cyklus písní *Out Cold*, který měl světovou premiéru v Brooklyn Academy of Music. Autorem je Phil Kline, skvěle jej provedl Theo Bleckmann s American Contemporary Music Ensemble. V první části večera byly provedeny Klineovy starší cykly *Three Rumsfeld Songs* a *Zippo Songs*, oba poprvé ve verzi s komorním orchestrem. Provedení balancovalo na hranici mezi koncertem a performancí, Bleckmann je nejen výborný zpěvák, ale i herec. Tři písně na texty Donalda Rumsfelda přednesl z minipódia tvořeného zrnící televizí, skromnou scénu doplňovalo pět svítících spirál na různě vysokých tyčích. V souladu s texty zpochybujícími přesností a snad vůbec možnost lidského poznání si vystačil s výraznými, ale nekonkrétními, jednoznačně sotva vyložitelnými gesty.

Ze začátku mě zarazilo – a vcelku nepříjemně – že je koncert amplifikovaný, Bleckmann zpíval přes mikroport a orchestr také nehrál čistě akusticky. Zvuk byl ale čistý, hlasitost nepřehnaná a s elektronikou se později ještě pracovalo, takže se nejednalo o samoučelný efekt. Theo Bleckmann má měkký a jemný hlas, který umí výborně používat, má pěkné legato a je mu bezvadně rozumět. Jeho barva hlasu i lyrický projev v kombinaci s ostrými a nekompromisními texty *Zippo Songs* mi připomněly Patricka Morrisseyho.

Out Cold je cyklus deseti písní, k nimž si napsal Phil Kline sám texty. Vycházel z nálady cyklu *Zimní cesta* Franze Schuberta, podíval se na něj prizmatem současného člověka a přenesl jej do dnešní doby. Nemohu říct, že bych z hudebního hlediska postřehl nějaké melodické či formální podobnosti, ale po jednom poslechu si takovou věc netroufám hodnotit. V každém případě ve mně cyklus zanechal vynikající dojem a spojení schubertovské melancholie se sinatrovským frázováním vyšlo na výbornou. Provedení bylo opět scénické, tentokrát mezi několika kavárenskými stolky a s malou taneční rolí se přidala Chloe Kernaghan. Desetičlenný American Contemporary Music Ensemble hrál bez dirigenta a bezvadně, technicky se provedení nedá vytknout vůbec nic. I bez vůdčí ruky byly přesné všechny nástupy, společná crescendo, změny tempa apod., byla opravdu radost takto sehraný soubor poslouchat.

Bouře, ale jen podle názvu (3. 11. 2012)

Opera *The Tempest* (Bouře) Thomase Adèse není úplná novinka, poprvé byla uvedena v roce 2004 v Covent Garden a v USA v roce 2006 v Santa Fe. V roce 2007 se do Covent Garden vrátila pro velký úspěch – tak velký, že ji letos uvedla i Metropolitní opera a operní New York je z nové produkce na nohou. Po nadšeně přijatém představení ale visela ve vzduchu otázka, která se mi zdá důležitější než opera samotná: co je to vlastně současná hudba?

Námět opery se obrací k Williamu Shakespearovi, což samo o sobě nemusí nic znamenat, autorka libreta Meredith Oakes ostatně nepřebírá charaktery postav zcela mechanicky. Snad nejzřetelnější je to u Prospera – ten je sice jevištně ztvárněn tak, že z něj vyzáruje síla přímo fyzická, ale ve skutečnosti se mu jeho scénář rozpadá pod rukama. Jako všemocný vládce



Obr. 2 Roscoe Mitchell v divadle Roulotte, foto Bradley Buehring.

ostrova působí jen zpočátku, postupně už ale jen sleduje, kam směřují události, které se mu vymkly z rukou. Dramaturgicky tím připomene spíš Wotana než Shakespearovu předlohu. Celková adaptace je ale velmi pietní a přispívá k tomu i samo představení, které Robert Lepage koncipoval jako divadlo na divadle. Diváci před sebou mají interiér Teatro alla Scala nahlížený z různých úhlů, s přiznanou divadelní technikou a zákulisím – ty se nejvýrazněji odhalí na začátku třetího dějství, kdy už je jasné, že se Prosperovy plány rozpadají a věci jdou svými vlastními cestami. Esteticky se představení často obrací k baroknímu divadlu, je to vidět z práce s perspektivou, kulisami vysouvanými z boku, opulentností kostýmů a také použití létacích strojů a iluzí, zapojena je ovšem nejmodernější technika. Když ale s její pomocí odchází Ferdinand s Mirandou na konci druhého dějství směrem ke slunci vycházejícímu nad mořem, to všechno jako živé, musel jsem se spíš smát. Ironicky to myšleno nebylo, o tom jsem přesvědčený. Adaptace *Bouře* včetně využití barokní estetiky ve mě zcela pochopitelně vyvolala vzpomínku na film *Prosperovy knihy* z roku 1991, v němž se Peter Greenaway chopil stejného úkolu naprosto excelentně.

Hudba opery je stejně konvenční jako zpracování námětu – je velmi dobře a efektně napsaná, bere si hudební prostředky z hudební historie



Obr. 3 FLUX Quartet v Paula Cooper Gallery, foto Bradley Buehring.

od zrodu harmonického myšlení až po 20. století. V něm se však zarazí někde u Benjamin Brittena, jehož vliv je z v díle zcela nepřeslechnutelný a stále se vrací. Hned v úvodu při ztvárnění bouřky se ozvou ligetiovské disonance, následuje wagnerovský monolog Prospera, role Ariela atakuje nejnáročnější kolorатурní partie v operní historii (především Zerbinetto), ve třetím dějství se ozve polyfonický sextet, při němž se člověk nemůže zbavit dojmu, že už by některá z postav měla konečně začít zpívat „Mir ist so wunderbar“. Thomas Adès zachází s hudbou velmi obratně a rozhodně se nejedná o nesourodou směsku, přece jen ale v jeho opeře postrádám více osobitosti.

Tady jsme ale zpět u otázky současnosti. Operní publikum je konzervativní jako žádné jiné – není trošku podezřelé, když nové dílo současného autora zcela bezvýhradně přijme? Hlas lidu není hlasem božím, na tom trvám univerzálně a v umění dvakrát tolik než kde jinde. *Bouře* je opera vskutku monumentální, v MET skvěle provedená, ale obrací se především do minulosti. Snaží se vyhovět operním konvencím a vzhledem k časovému odstupu už se smazává rozdíl, zda se proto obrací k Brittenovi, Wagnerovi nebo ještě dál do předromantických časů. Prostředky svých předchůdců začleňuje Adès do vlastního díla obratně, s velkým a použitým nadhledem, ale také do značné míry

mechanicky. Současný je tu autor, doba vzniku, bod, z něž se díváme do minulosti, ale hudba samotná vlastně ne. Neboří, neboří, neboří se, a pokud jde proti proudu, tak jedine proti proudu času směrem k publiku, které chce vidět *Bohému* stejnou jako před sto lety.

Po technické stránce bylo provedení vynikající a nedovedu si v libovolné české opeře představit nic podobného ani přibližně. Metropolitní opera je jeden z nejkvalitnějších operních domů světa naprosto právem, srovnávat tu lze s Vídeňskou státní operou, pokud mám zmínit něco z českých zemí dostupnějšího. Orchester hrál precizně a bez jediné chyby (Thomas Adès představení sám řídil), role od hlavních až po ty poslední byly obsazeny vynikajícími a odpovídajícími pěvci. Jistě zde hrálo velkou roli to, že sobotní matiné je představení, které přímo přenášejí kina a rozhlas. Jedná se o výkladní skříň světoznámého divadla a podle toho se k péči o tato představení přistupuje. Technická úroveň je naprosto úchvatná a oslňující, máte před sebou perfekcionismus, který nedělá žádné kompromisy. Tady už se skutečně můžete dohadovat „jen“ o myšlenkách, koncepcích a jejich naplnění, kvalitní provedení působí jako samozřejmost jen tak mimochodem.

Tři nejvýraznější role opery – Ariel, Kalibán a Prospero – v pomyslném zápasu o přízeň publika svedly zcela rovnocenný souboj, z něž vyšel vítězně Ariel díky svému efektnímu partu. Audrey Luna zazpívala své koloratury s brilancí a lehce, jen v extrémních místech jí – zcela pochopitelně – nebylo dobře rozumět (tento fakt ale spíš upozorňoval na vynikající výslovnost všech pěvců, kteří podávali i výborné herecké výkony). K hlasovým akrobaciím navíc přidávala i akrobacii hereckou. Negativní charakter Kalibána byl vzhledem k živé operní konvenci poněkud zpochybněn jeho obsazením tenorem (stylizace Ariela do nadpozem-

ských koloratur a Kalibána do „přízemního“ tenoru ale evokuje spíš barokní operu). Alan Oke zpíval i hrál svoji roli skvěle, rád bych ho slyšel i v jiné charakterní úloze (například Mužského chóru ve *Zneuctění Lukrécie*). Simon Keenlyside je barytonista obrovského stylového záběru, kultivovaného dramatického projevu, který při veškerých stylizacích působí naprosto přirozeně. Nepamatuji si vlastně nic, co by mě s ním nezaujalo – od Kouzelné flétny (Papageno), přes Mahlerovy písně až po Prospera v této Aděsově *Bouři*. Řadím ho mezi nejvýraznější pěvce současnosti a setkat se s jeho uměním je vždy radost.

V Metropolitní opeře se tedy nakonec žádná hudební bouře nekonala, ačkoliv se jednalo o novinku. Dílo je monumentální, produkce perfektní, publikum nadšené. Otázky, co je to současné umění a kde je jeho místo, zůstávají.

New York Philharmonic (26. 10. 2012)

K dramaturgii koncertu snad tolik, že zkombinovat Mozarta s Mahlerem je sice na hranici vhodnosti, ale prvního reprezentovaly propracovanější kompozice, zatímco druhého populárnější první symfonie, takže se to vcelku sneslo dohromady. Tady bych se pozastavil nad informacemi v programu, kde se návštěvník mohl dočíst třeba to, že Mozartovy serenády jsou vesměs rozkošné, ale zapomenutelné. Aktuální *Serenáda* č. 6 byla zahrnuta mezi výjimky, ale s tím, že se ničím neblíží niternosti Mozartových vrcholných kompozic a zůstává výjimkou z množství jeho generické zábavné hudby. Tato upřímnost směrem k publiku mi přišla velmi sympatická. Já sice proti Mozartovi nic nemám, ale všechen ten nekritický obdiv a vzbuzování dojmu, že šestiletý Wolf strčil do kapsy všechny skladatele před ním i po něm, opravdu nemám rád.



Obr. 4 Katalin Károlyi, Petr Kotik a členové Ostravské bandy v Bohemian National Hall, foto Bradley Buehring.

Avery Fisher Hall je velký a na pohled nepřilíš hezký sál, ale akusticky je výborný, a to je hlavní, orchestr v něm zněl opravdu báječně. Základem ovšem je, že také báječně hrál, byla to radost poslouchat od začátku až do konce. Charakteristický byl především hutný, šťavnatý zvuk, který neztrácel objem ani v jemných pianissimech. Projevilo se to už ve smyčcích během Mozartovy serenády, která získala až romantický nádech, ale bez zatěžkanosti. Rafael Frühbeck de Burgos vedl orchestr velmi živě a lehce, byl stylově naprosto výstižný jak u Mozarta, tak u Mahlera. *Serenáda č. 6 D dur* je napsána pro smyčcový orchestr, který komunikuje se smyčcovým kvartetem (jen s kontrabasem místo violoncella) – sólisté hráli skvěle, zároveň bylo zřetelné, že jejich individuální projev vychází z celkového stylu orchestru.

Následující *Koncert pro lesní roh a orchestr č. 3 Es dur* hrál Philip Myers. Jeho tón byl rovněž poněkud romantizující – na historicky poučnou interpretaci se zde nebral žádný ohled – ale výborně si rozuměl s orchestrem, provedení bylo opravdu konzistentní. Zároveň však byl při vši ušlechtilosti jemně zrnitý, spíš přímočarý než lyrický a dodával koncertu dráždivosti.

Symfonie č. 1 Gustava Mahlera patří vedle čtyřky ke skladatelovým „nejlidovějším“ dílům, Rafael Frühbeck de Burgos i orchestr si s ní ale pohlali suverénním způsobem včetně detailního zpracování dynamického i tempového. V první větě orchestr ukázal schopnost zahrát bez jediného zakolísání i ta nejjemnější pianissima, což se týká všech sekcí. Vynikající byly tympany, které na sebe nejlepším možným způsobem upozorňovaly už v Mozartově serenádě. Dynamická gradace první věty od úvodních jemných tónů k prvnímu fortissimu celého orchestru byla i při vši očekávanosti skutečně ohromující svým provedením. Druhá věta byla v mocném pohybu, nepřilíš rychle, Rafael Frühbeck se vůbec držel partitury velmi přesně po všech stránkách. Třetí věta s citací popěvku *Frère Jacques* proběhla s prostotou pouliční kutálky, samozřejmě výsostně stylizovanou. Bouřlivá čtvrtá věta završila a korunovala vynikající provedení díla. Když jsem na nejbližší stanici vešel do metra, saxofonista na nástupišti hrál téma z druhé věty. Jestli v New Yorku něco opravdu umějí, tak vyjít zákazníkům vstříc.

Třetí ročník
festivalu
Archaion kallos

EVŽEN KINDLER

Občanské sdružení Filokallia uspořádalo v říjnu 2010 Mezinárodní festival pravoslavné hudby Archaion kallos, který přinesl tak důležité informace a zážitky naší hudební i náboženské veřejnosti, že se ihned zrodila touha, aby takový festival žil i v budoucnosti. V říjnu 2012 tak proběhl již jeho třetí ročník, velmi úspěšný a podnětný. Všechny koncerty festivalu se konaly v pražském kostele sv. Cyrila a Metoděje v Resslově ulici, ale nechyběly ani doprovodné akce: filmová projekce, výstava, přednášky.

Na koncertech v našich zemích občas zazní novověká sborová díla východoslovanského původu, a tak také vzniklo povědomí kulturních lidí, že pravoslavná, respektive byzantská

hudba je čtyřhlasá „dojímavá hudba dřevěných cerkví“ ve staroslověnském jazyku. Jedním z důležitých dopadů hned v případě prvního ročníku festivalu Archaion kallos, pokračující a zesilující v ročnících následujících, je výrazné rozšíření povědomí, že ona hudba je jen jednou složkou východokřesťanské duchovní hudební tvorby, i když důležitou a nejbližší běžným schopnostem přijetí a pochopení ze strany „občanů písčících latinkou“. Archaion kallos znamená starobylá krása, v přeneseném významu původní, archetypální krása, a v tomto smyslu se festival toho jména zaměřil v prvé řadě na duchovní hudbu vztaženou k byzantské liturgii, tj. na liturgický zpěv (v praxi integrovaný do byzantské liturgie) a na koncertní hudbu byzantskou liturgií inspirovanou.



Obr. 1 Sbornistr Marcin Abijski a mužský sbor Bogdan Onisimowicz, foto Jana Šustová.

Součástí zatím každého ročníku festivalu bylo nejméně jedno vystoupení tělesa zaměřeného přímo či nepřímo na liturgický zpěv v podstatě konstituovaný pro řeckou pravoslavnou církev začátkem 19. století reformou spojenou se jménem metropolity Chrysantha, která „kanonizovala“ nejlepší dosavadní melodie liturgických zpěvů a položila základ tvůrčí tradici existující do dnešní doby. Tak na každém ze tří ročníků festivalu účinkoval jeden řecký sbor (letos to byl mužský sbor Romanos Melodos z Kypru) a od druhého ročníku vystoupily mimoto i sbory jiných liturgických jazyků (vloni rumunský, letos polský mužský sbor Bogdan Onisimowicz zpívající ve staroslověnštině), ale řecké hudební tradice a estetiky. Základem této tradice je monodie v jednom z byzantských „echů“ (tónin), z nichž některé předpokládají jeden nebo i dva zvětšené sekundové intervaly (a jsou proto lidmi nespécializovanými v této oblasti pohotově insultovány přívlastkem „cikánské“), a obecně všechny připouštějí bohaté alterace. K melodii zpívané sólistou nebo částí sboru dodává zbytek zpívajících tzv. isón, držený tón, který jen občas mění výšku. Ta bývá na základním tónu (tónice) právě použitého echu, avšak když se mění, obvykle neskočí tam, kde by střeoevropské ucho očekávalo dominantu, a tento jev – spolu s alteracemi, častým volným rytmem melodie, prudkými změnami tempa a intenzity a občasnými sekundovými intervaly mezi melodií a isónem těsně před koncem hudební fráze – dělá ze zpěvu daného stylu *cosi*, co může šokovat posluchače úzce zaměřeného např. na staročeské pastorely, ale co s potěšením přijme ten, komu není cizí soudobá hudba, nebo naopak hudba prvního tisíciletí. Je to zvláštní a inspirující způsob vyjádření hluboké zbožnosti a oddanosti Bohu, který nelze u nás doporučit k napodobení, ale který fascinova-

ně posloucháme jako dar z oblasti odlišné, ale přesto hluboce křesťanské tradice.

Přijímání tohoto faktu integrace slyšeného zpěvu do „naší“ hudebně-liturgické sféry, jež bylo během koncertů spíše věcí intuice (resp. moderní terminologií řečeno: rozpoznávání vzorů), bylo doplněno racionálními informacemi na přednáškách kompetentních zahraničních hostů. Už v prvním ročníku festivalu byla taková přednáška jedna, ve druhém dvě a ve třetím již pět, z čehož tři se týkaly právě zmíněného zpěvu. Kromě polského přednášejícího Marcina Abijského, který vysvětloval vztah skladeb zpívaných na koncertě k místu jejich záznamu (polskému Supraślu), k živé tradici a transkripci a k postavení ve vývoji východoslovanského zpěvu od monodie k polyfonii, měli zájemci možnost setkat se po roce s Achilleasem Chaldaiakisem z Řecka a dozvědět se o technice zachování kompoziční tradice a o interpretaci tradičního řeckého neumového zápisu v gestikulaci, zpěvu a nábožné kontemplaci.

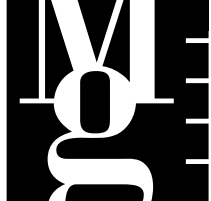
Od prvního ročníku se ustálil tradiční počet čtyř festivalových koncertů v pražském chrámu sv. Cyrila a Metoděje, stejně jako tradice hostujících sborů v první části těchto koncertů. Kromě výše jmenovaného kyperského souboru Romanos Melodos (pojmenován po zakladateli první soustavně rozšířené formě byzantské hymnografie – kontakiu) a koncertu polského sboru Bogdan Onisimowicz (nese jméno skriptora Irmologia ze Supraślu) účinkoval na letošním festivalu pražský sbor Piccolo coro, který uvedl díla jednak klasiků rusko-ukrajinské tvorby Berezovského a Bortňanského a jednak soudobých autorů Pendereckého a dvě premiéry autorů Vičara a Hořínka. Pozoruhodný byl koncert spojený s výstižným úvodem do liturgie sv. Jana Zlatoústého, na němž bylo možno porovnat zhudebnění jejích charakteristických složek v různých epochách a jazycích.



Obr. 2 Sólo otce Nikolaa Limbouridise, v pozadí jeho sbor Romanos Melodos z Kypru, foto Jana Šustová.

Mezi hostujícími soubory byly Subito, Hilaris, Cancioneta Praga, Filokallia, Katedrální sbor sv. Cyrila a Metoděje a Sbor Univerzity Karlovy, který pod taktovkou a se sóly britského sbormistra Haiga Utidjiana provedl liturgické zpěvy Arménské apoštolské církve, čímž významně rozšířil nejen spektrum festivalu, ale i zdejší poznání hudební kultury východního křesťanství.

V rámci kulturních akcí, které pořádá Kyperská pravoslavná církev u příležitosti kyperského předsednictví EU, proběhla 7. října v kostele sv. Cyrila a Metoděje vernisáž výstavy Křesťanské památky na severu Kypru. Výstava byla k vidění až do 19. listopadu v Rumunském kulturním institutu v Praze. Podrobný program celého festivalu je k dispozici na webových stránkách <http://www.philokallia.com/cs/archaiou-kallos>.



Josef Šíma: Krajina (1931)

„Sie Tchan se učil zpěvu u Čchin Čchinga. Ještě předtím, než pochopil hloubku Čchin Čchingova umění, myslel si, že již není nic, čemu by se mohl naučit, a tak se rozhodl k návratu domů. Čchin Čching nic nenamítal, ale při předávání daru na rozloučenou, na křižovatce za městem, zazpíval smutný nápěv. Zvuk zpěvu otřásl stromy v lese a ozvěna zastavila táhnoucí mraky na nebi. V té chvíli se Sie Tchan omluvil a požádal, aby byl vzat zpět. Do konce svého života se již nikdy neodvážil hovořit o návratu domů.“

(TAO. Výbor z klasických taoistických spisů. Bratislava: CAD PRESS, 1994, s. 128)

Šíma: Krajina (1931) je dílo z dílny Josefa Šímy (1891–1971). Rozměrné plátno datované rokem 1931 Šíma namaloval za svého pobytu ve Francii. Dílo námětem blízké nemalému počtu obrazů z let 1928 až 1932 je inspirováno krajinou domova (oblasti mezi Hradcem a Jaroměří) a plání v Brie, krajem, kam se spolu se ženou Nadine přestěhovali v roce 1925. Malba infiltrovaná caronskou vizí je vyjádřením autorovy představy světa. Z mlžného oparu vyvstávající krajina tiché prostornosti sjednocená prolnutím Nebe se Zemí je prozářena vše scelujícím světlem. Mraky ztěžklé vodou se povážlivě blíží Zemi-Matce, dokonce mažou masiv zeleně průsvitným závojem par. V protipohybu levitující skrojky stromové zbavené kotev kořenů se vynořují z bílé, rámuující přírodní scény středu. Krajina stavěná světlem s důrazem barev lomu je lyrickým obrazem nalezení vytuženého smíru. Protipóly stojatých mračen a v pohybu pozorované vegetace tiší krajinu klidem vyrovnání sil. Co je nahoře, je dole. Hmota se na Šímově obraze rozpouští ve světle a prostoru, živly – země, vzduch, voda a světlo – splývají v novou jednotu. Autor v tomto období přehodnocuje použití stávajících technik. Olej nahrazuje temperou a průsvitnými lazurami. Objevuje svůj vnitřní svět. Opět se stává solitérem, kterým zůstane po celý život.

První Šíмова cesta do Francie je datována rokem 1920, kdy v Hendaye nastoupil u firmy Maumé-jean Frères, vitraux et mosaïques d'art jako kreslič kostelních oken. Po čtyřech letech strávených v Paříži se v roce 1925 stěhuje do vesničky Yèbles zhruba třicet kilometrů jihovýchodně od Paříže, kraje nazývaného Brie, blízko Fontainebleauského lesa. V roce 1927, kdy spolu s básníky-simplisty (René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland, Robert Meyrat, Pierre Minet a další) zakládá iniciační seskupení Le Grand Jeu (Vysoká hra), objevuje svůj vnitřní svět i výtvarný jazyk, ocitá se na počátku nového tvůrčího období, kdy se hybnou silou jeho tvorby stává imaginace. Později, ve svém textu *Vzpomínka na Vysokou hru*, píše:

„Imaginace by po pravdě řečeno byla spíše podivuhodná prostorová paměť, přesahující paměť jedince, a malíř by pak znovustvořil, neviditelné, které spatřil. Vycházeje z paměťových zlomků, musí pak danými prostředky — objem, barvy, linie... znovustvořit nespátřenou skutečnost.“

Silný subjektivní zážitek oslňující vize zjevené při pobytu v Caroně spoluformoval jeho pojetí jednoty: *„Jednou za noční bouře, v prudkém světle blesku, vzduch, mraky, podstata stromů, země, kameny, všechno se jevílo být jedinou látkou světa, a mne napadla Herakleitova věta: Blesk tvoří univerzum. Nebyl to jen počátek světa, připadalo mi, že je to také symbol rozpuku myšlenky... náhlý okamžik inspirace a poznání.“*

Yvona Ferencová, kurátorka MG



Josef Šíma, *Krajina*, 1931, olej na plátně, 130 x 160 cm, foto: archiv MG

„Ostrava
mě svou
atmosférou
ihned pohltila,“

říká nový ředitel JFO Jan Žemla

KATEŘINA HNÁTOVÁ

Jednatřicetiletý Jan Žemla absolvoval hru na klavír na brněnské konzervatoři a poté hudební vědu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. V letech 2007–2012 působil ve Filharmonii Brno jako dramaturg a manažer. Bohaté zkušenosti z brněnského působení zúročí nyní v Ostravě, neboť od 1. září 2012 nastoupil do funkce ředitele Janáčkovy filharmonie Ostrava.

Stát se ředitelem filharmonie je prestižní záležitost spojená s velkou mírou zodpovědnosti. Co kromě hledání nového šéfdirigenta považujete za prioritní úkol v této koncertní sezóně?

Úkolů je samozřejmě celá řada a netýkají se jen následujícího roku. Obecně lze říci, že mi jde o uměleckou a ekonomickou stabilizaci orchestru. V rámci umělecké stabilizace je to kromě hledání nového šéfdirigenta také příprava nové sezóny, která bude jubilejní, šedesátá a podle toho by také měla vypadat. Určitě se v ní dočkáme drobných i větších změn oproti stávající situaci, najdeme v ní nové koncertní cykly s různým zaměřením a pestřejší program, mladé sólisty a dirigenty, vítěze různých mezinárodních interpretačních soutěží nebo již etablované sólisty světového formátu. Prostě chceme rozšířit a zkvalitnit naši dosavadní nabídku. S uměleckými aspekty jde ruku v ruce i ekonomická stránka věci. Musíme nepochybně posílit naše zahraniční, ale i tuzemské aktivity, vystupovat na festivalech jako Bratislavské hudobné slávnosti, Smetanova Litomyšl, snad i Pražské jaro, v zahraničí pak na festivalech podobného formátu. Vrcholem zahraničních aktivit by mělo být každoroční delší turné po Evropě či Asii. Ekonomiku orchestru chceme posílit také komerčními nahrávacími aktivitami, musíme oslovovat širokou veřejnost i budoucí partnery, kteří JFO můžou jakkoli



Obr. 1 Jan Žemla, foto Martin Zeman, DATelier.

podpořit a pro které budeme prospěšní i my. Jsem však optimista, cítím ve městě Ostravě velký potenciál a vůli napřít síly správným směrem. Tohle město si své kultury evidentně váží a to je pro nastupujícího ředitele kulturní organizace velmi motivující.

Janáčkova Filharmonie Ostrava má za sebou úctyhodný podzim, co se týče zahraničních zájezdů. Jak byste zhodnotil koncertní turné do Číny a Koreje? Jsou tu nějaké nové kontrakty a rýsují se další koncertní turné v budoucnu?

Podzim letošního roku je pro JFO a tým i pro mě naprosto výjimečný a mimořádně náročný. V průběhu čtyř měsíců procestovala a ještě procestuje JFO tři kontinenty. Máme za sebou

koncerty v Číně, Koreji a New Yorku, v provincii nás čeká více než deset koncertů v Itálii. Do Asie jsme přivezli klasický repertoár včetně vsudypřítomné Dvořákovy *Novosvětské*, dovolili jsme si i malý experiment v podobě Stravinského *Ptáka Ohniváka*, a to právě na koncertě v Pekingu. Čínské publikum je velice specifické, během koncertu uvolněné, posluchači údajně poměrně běžně z představení odcházejí, pokud se jim nelíbí. Takle situace v našem případě nenastala a přijetí bylo velmi upřímné. Přesto na mě Čína působila jako země, která si ještě musí svůj vztah k evropské hudební kultuře vybudovat. Jižní Korea je v tomto ohledu značně odlišná, o čemž vypovídá i mimořádná kvalita koncertních sálů, které se např. v Soulu opravdu mohou počítat k těm nejlepším na světě. V Koreji jsme sklízeli velké ovace, snad také díky korejskému houslistovi Dong-Suk Kangovi, který je korejskou houslovou legendou. Během turné jsme deklarovali spolupráci pro další roky s partnery čínskými i korejskými, začínáme hovořit o konkrétnějších plánech.

Jak dopadly koncerty na festivalu Beyond Cage?

Festival Beyond Cage byl událostí historického významu, a to i v New Yorku. JFO zde vystoupila se dvěma koncerty. První z nich se uskutečnil ve slavném Lincolnově centru, sídle Newyorské filharmonie, konkrétně v Alice Tully Hall. Zde ostravský orchestr pod vedením Petra Kotíka uvedl tři stěžejní kusy z díla Mortona Feldmana. V tomto sále jsme mohli slyšet, jak náš orchestr opravdu zní nebo může znít. Akustika Alice Tully Hall je nepopsatelná, dokáže skvěle zdůraznit každý detail a barvu nástroje. Samozřejmě vyžaduje maximální připravenost, protože tento efekt může působit i opačně, tedy zdůrazní jakoukoli chybu, která nastane. Orchestr byl však po desítkách zkou-



Obr. 2 Zleva klavírista Fazil Say a Jan Žemla, foto Petr Pilát.

šek výborně připraven a koncert vyzněl skvěle, což potvrdila i opravdu bouřlivá reakce publika, v němž byl mimo jiné i primátor statutárního města Ostravy Petr Kajnar. Celý projekt byl městem významně podporován a bez něj by se nemohl uskutečnit. Považuji to za další důkaz mého předchozího tvrzení o významu kultury v Ostravě.

Jste v kontaktu s brněnským šéfdirigentem Aleksandarem Markovićem? Pozvete ho k vystoupení do Ostravy?

Mým odchodem z Brna samozřejmě nebyla zpřetrhána všechna pouta. S Aleksandarem Markovićem jsme měli a stále máme mimořádně dobrý lidský i pracovní vztah, je to skvělý dirigent a rád bych ho do Ostravy jako hostujícího dirigenta ke spolupráci pozval, samozřejmě se souhlasem umělecké rady orchestru.

Nedostatek financí a ztráta sponzorů jsou otázky, které sužují Brno stejně jako Ostravu. Jakou máte taktiku pro zlepšení finanční situace v Ostravě?

Již jsem hovořil o rozšíření zájezdové činnosti a nahrávacích aktivit, které by měly situaci dosti zlepšit. Toto zlepšení však nezaznamáme hned, ale nejdříve za rok či dva, protože

většina kulturních institucí, včetně té naší, plánuje své aktivity právě s takovým předstihem. Dále se budeme pokoušet oslovovat a získávat potenciální partnery a přesvědčovat je o tom, že podporovat prestižní těleso našich kvalit a kulturu obecně má smysl a může to být oboustranně prospěšné.

Na webových stránkách ostravské filharmonie není nikde uveden dramaturg. Znamená to, že tuto funkci přebíráte Vy jako ředitel? Nemyslíte, že působí poněkud nevěrohodně, když na webu dominují funkce ve sféře marketingu a PR a chybí osoba jako dramaturg či tajemník uměleckého provozu?

Určitě si nemyslím, že absence dramaturga vzbuzuje dojem nevěrohodnosti, zvláště pokud ředitel organizace má potřebné vzdělání a praxi. Samozřejmě musí mít k dispozici vhodné poradní orgány, vše diskutovat se šéfdirigentem a dramaturgickou koncepcí vytvářet v týmu lidí. Funkce dramaturga je však v moderním hudebním managementu v podstatě anachronismem, na což jsme ve Filharmonii Brno reagovali již před pěti lety jejím přejmenováním a změnou náplně práce, která byla mnohem efektivnější. Dramaturg či spíše programový manažer tedy má mít nejen suverénní přehled a orientaci v hudební oblasti, ale i manažerské schopnosti a musí se orientovat i na hudebním trhu, na kterém „nakupuje“ umělce do své koncertní sezóny. Musí být schopen vytvořit koncertní sezónu od prvního návrhu programu až po uzavření smlouvy s umělcem a zajištění jeho ubytování.

Mapujete nějakým způsobem zpětné reakce publika na vaše koncerty?

Vzhledem k tomu, že jsem ve funkci necelé tři měsíce, neměl jsem tu možnost. Samozřejmě

chci zmapovat vkus a preference ostravského publika. Tyto hudebně sociologické sondy mají svůj význam a v naší práci nám pomáhají. Touto velmi konkrétní problematikou se mimochodem zabývá Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, s níž jsem již v minulosti spolupracoval a na tuto spolupráci chci navázat.

Jako specifikum Janáčkovy filharmonie Ostrava jste v jiném rozhovoru uvedl zaměření na soudobou hudbu a hudbu Leoše Janáčka. Přesto letošních 10 koncertů velkého symfonického cyklu přináší vesměs tradiční repertoár. Chcete v příští sezóně zařadit více soudobých skladeb?

Ostrava má v provozování soudobé hudby výsadní postavení, zejména díky aktivitám Ostravského centra nové hudby, jehož stálým partnerem je právě Janáčkovy filharmonie Ostrava. Myslím, že mohu říci, že se JFO stala jedním z mála velkých symfonických orchestrů, které provozují tuto hudbu téměř s železnou pravidelností. Je to naše velká výsada a v těchto aktivitách budeme pokračovat. Dramaturgii sezóny samozřejmě chci obohatit o skladby 20. století. K těm však patří i opusy autorů jeho první poloviny, tedy již autorů klasických, jakými jsou Prokofjev, Bartók nebo Kabeláč či Slavický. Ani tyto autory bohužel v programech příliš často nespátřujeme a to bych rád v rámci našich možností změnil. Stále však zůstáváme tělesem, které musí pečovat i o interpretaci klasického repertoáru.

Zaujaly mě vaše webové stránky, kde hned na úvodní straně září všech sponzorů. Je vidět, že si svých sponzorů vážíte. Budete hledat i nějaké nové?

Ano, našich partnerů si vážíme a jak jsem již řekl, snažíme se získávat další.



Obr. 3 Zleva dirigent Petr Altrichter a Jan Žemla, foto Petr Pilát.

Jste v Ostravě teprve pár měsíců, ale vnímáte už teď specifické ostravské kulturní milieu, o kterém se často hovoří?

Ostrava mě svou atmosférou od začátku pohltila. Zaujal mě samozřejmě slovný svéráz moravskoslezského kraje, tempo, jakým se zde věci mění a celkové progresivní smýšlení. Ostrava se snaží využít svých možností a poukázat na specifika, která má, což je správně. Díky osobnostem typu Jana Světlíka (majitel průmyslového holdingu Vítkovice, pozn. red.) má velkou šanci stát se v blízké budoucnosti mimořádně dynamickým kulturním centrem. Ovšem už nyní je městem, které má co nabídnout.

Zbude Vám někdy čas, abyste jako posluchač navštívil i jiný koncert než filharmonický? Posloucháte jazz nebo jiné druhy hudby?

Bohužel se mi volného času příliš nedostává a pokud ano, věnuji ho rodině. Snažím se vstřebat maximum kulturního a hudebního dění, které mě doslova obklopuje. Na poslech jiné hudby však opravdu nezbývá příliš mnoho času, přednost dávám živým vystoupením. Už nyní se těším na brněnský Jazzfest či festival Colours of Ostrava.

Prozradíte svůj tip na nového ostravského šéfdirigenta, nebo je to stále ještě tajné?

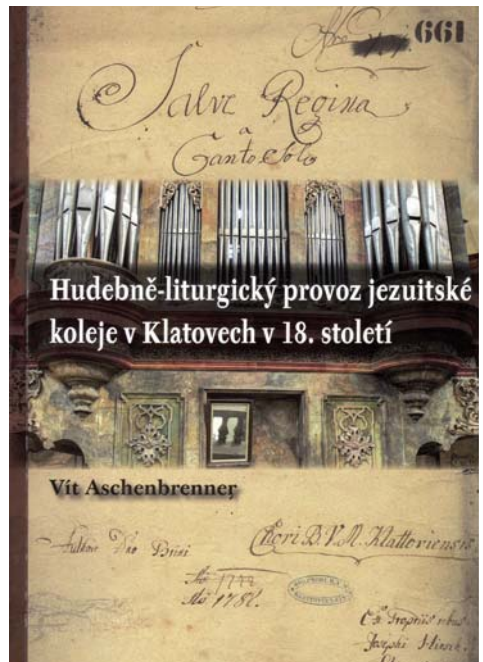
S uměleckou radou orchestru již hovoříme o konkrétních jménech, v tuto chvíli je však předčasné cokoli prozrazovat.

Děkuji za rozhovor a přeji mnoho úspěchů při řízení Janáčkovy filharmonie Ostrava.

VÍT ASCHENBRENNER
 Hudebně-
 liturgický
 provoz
 jezuitské koleje
 v Klatovech
 v 18. století

Scriptorium, Praha 2011, 410 s.

Absolvent germanistiky, hudební vědy a historie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy Vít Aschenbrenner, jinak též aktivní hudebník – varhaník a regenschori, se raněnovověkým kulturním dějinám svého města věnuje již dlouhodobě a stále velmi důsledně. V tomto kontextu vznikly jeho zásadní studie věnované místnímu literátskému bratrstvu, poutnímu provozu či hudebnímu životu v Klatovech v 17. a 18. století a také zatím nejambicióznější práce, reflektující hudební provoz jedné konkrétní koleje v rámci české provincie Tovaryšstva Ježíšova. V tomto ohledu se jedná o metodologicky stále spíše ojedinělý přístup: zmapování hudebního provozu konkrétní jezuitské koleje je totiž vzhledem ke zpravidla solidní pramenné základně a zároveň omezené informační výtěžnosti těchto pramenů velmi pracné.



V kontextu publikací z posledních deseti let je zřejmé, že jezuitská problematika je reflektována čím dál častěji, a to v poměrně širokém disciplinárním spektru. Na tomto místě nemá smysl vypočítávat všechny počiny, avšak pro kulturně-historickou problematiku má velký význam kniha Kateřiny Bobkové-Valentové *Každodenní život jezuitského učitele a žáka* (Praha 2006). V tomto ohledu je vhodné také připomenout mezinárodní sympozia z posledních let, věnovaná Tovaryšstvu Ježíšovu, zejména konferenci *Bohemia Jesuitica* (Praha 2006) a *Aurora musas nutrit* (Bratislava 2008). Sborníky z těchto konferencí jednoznačně potvrzují zásadní podíl jezuitů na poli raněnovověké hymnografie, ale obsahují také důležité studie zkoumající vztah jezuitů a figurální hudby, případně hudební provoz jednotlivých kolejí.

Oba aspekty jsou zastoupeny také ve sborníku z mezioborové konference věnované Fridrichu Brideliovi SJ (*Antiqua Cuthna 4/2008: Omnis fiesat omnia. Kontexty života a díla Fridricha Bridelia SJ...* Praha 2010), který obsahuje mimo jiné také studii Tomáše Ježe, věnovanou hudebnímu provozu kutnohorské jezuitské koleje. Pro hudební provoz v rámci české provincie Tovaryšstva má pak zásadní význam *Biografický slovník hudebních prefektů jezuitského řádu...* (Praha 2009), sestavený Markétou Holubovou. Především teatrologickou problematiku reflektují recentní práce Petra Polehly (*Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti*, Praha 2011) a Magdaleny Jackové (*Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století*, Praha 2011).

Domnívám se, že právě dějiny jezuitského řádu či jednotlivých kolejí jsou ideálním příkladem situace, v níž se bezpečí či pohodlí úzkého disciplinárního vymezení může rychle stát zásadní překážkou podobně jako ignorování širšího spektra pramenů či výsledků bádání příbuzných disciplín. Aschenbrennerova kniha je naopak ideálním příkladem detailního zvládnutí pramenné základny v širokém spektru – autor kromě řádových pramenů hojně čerpá z písemností archivu města Klatovy, ale také důsledného využití dosavadních poznatků k dějinám koleje. Kromě vlastních autorových výzkumů se jedná mimo jiné o studii ke stavebním dějinám jezuitského chrámu od Miroslava Herolda SJ nebo o práci Karla Černého, využívající především diaria ministra klatovské koleje z počátku 18. století. Ke srovnání situace v dalších kolejích české provincie autor využívá především bendovské monografie (1929), v níž se Vladimír Helfert věnoval podrobně také instrukcím pro hudební seminář jičínské koleje, a v hojném počtu také studií Jiřího Sehnala.

Kniha je rozdělena do šesti kapitol, z nichž první představuje stav pramenné základny i dosavadního bádání. Zároveň v ní autor nastínil základní metodologické přístupy. Připomíná přístup takzvaného nového čtení pramenů; k regionální tematice přistupuje v kontextu historické antropologie a mikrohistorie.

Relativně stručná druhá kapitola přináší nástin dějin koleje od založení v roce 1636 až do zrušení řádu v roce 1773 s akcentací duchovních aktivit. Je zde tedy shrnuta především problematika školských her, kolejních festivit a jezuitských bratrstev, tedy kongregací a coetu; zejména v posledním případě je i z dalšího výkladu patrný význam v rámci širšího kontextu kolejního provozu.

Nejobsáhlejší je třetí kapitola, věnovaná hudebně-liturgickému provozu klatovské koleje (s. 56–234). Ačkoli jsou vlastní téma i výsledky výzkumů velmi zajímavé a přínosné, až pětiúrovňová struktura kapitoly nepřispívá vždy k celkové přehlednosti a fakticky vede snad k jediné slabině práce. Zvolené rozčlenění látky (seminář, jeho hudební provoz, velikost a obsazení figurálního kůru, hudebně-liturgický provoz jezuitského kostela) nutně vede k poměrně časté duplicitě informací. Za příklad může posloužit tradiční hudební produkce na 1. května v brzkých ranních hodinách. Ta v roce 1706 odpadla, neboť hudebníci se styděli vystoupit bez trumpet. Na straně 133 je tato bezpochyby zajímavá situace poprvé stručně připomenuta, na straně 161 pak znovu pojednána podrobněji.

Obsírně je také pojata pasáž věnovaná instrumentáři hudebního semináře. Vesměs skromné pramenné údaje o jednotlivých nástrojích výrazně zpřehlednilo užití tabulky. Na základě dostupných pramenů se instrumentář jeví jako spíše skromný, vedle varhan, pozitivu a regálu a smyčcových nástrojů se v pramenech objevují již jen hoboje, flétny a okrajově i fagot.

Zásadní symbolický význam náležel nepostradatelné kombinaci trumpet a tympanů, které jsou jako jediné častěji reflektované i v kolejním diariu. Samotný text pak ještě nabývá na objemu zmíněnými komparacemi se situací v dalších kolejích nejen české provincie, které se často objevují i na úrovni menších dílčích kapitol. V knize však bohužel chybí rejstříky, které by jistě usnadnily vyhledávání jednotlivých informací.

Zatímco hudebně-liturgický provoz koleje nevykazuje zásadní odchylky od praxe v rámci celé provincie, zejména pro lokální kontext je významná pátá kapitola, v níž Vít Aschenbrenner sledoval angažmá seminaristů mimo kolej, především na různých slavnostech okolní šlechty, nejčastěji však pohřbech. Opačným příkladem jsou neméně zajímavé situace, kdy kolej musela kvůli dočasnému nedostatku vlastních seminaristů (typicky v době školních prázdnin) angažovat externí síly, nejčastěji hudebníky klatovského farního kostela (viz kapitolu 3.2.7).

Autor se také podrobně věnoval struktuře pobožností v rámci všedního i svátečního dne. O nedělích a svátcích byly slouženy nejméně tři mše: po ranní následovala promluva, hlavní zpívaná mše (hrubá) s figurální produkcí, kázání a konečně poslední mše (*missa ultima*, viz zejména s. 163). Ve všední dny byly po celé dopoledne slouženy tiché mše tak, aby se vystřídal všichni kněží koleje. Podle zvyklostí v české provincii se pak o půl desáté po skončení ranního bloku výuky konala zpívaná mše (*sacrum cantatum*) pro studenty gymnázia (viz s. 146, 163, 200). Na základě klatovských pramenů nebylo možné blíže charakterizovat hudební charakter této každodenní feriální mše. Přihlédneme-li však k příručkám moravských jezuitských sodalit nebo ještě lépe k pramenům brněnské jezuitské koleje, pak se jako nejpravděpodobnější varianta jeví poměrně

ucelený a typizovaný soubor latinských písní, které studenti za doprovodu varhan zpívali po celou dobu relativně krátké tiché mše (srovnej tisk *Hymnodiae a scholastica juventute in Gymnasio Brunensi Societatis Jesu Cantari solitae...*, Brno 1741 a dochované zpěvníky pro diskant, alt a varhaníka ze závěrečné éry brněnské koleje, dnes Moravská zemská knihovna v Brně, rukopisy č. 1156.019, 11.268 a 11.269). Ostatně tato praxe přetrvala v gymnaziálním prostředí hluboko do 19. století, jak dosvědčují různé mladší tisky a jejich četné reedice (viz například *Preces et Hymni in usum studiosae juventutis*. Praha 1836, tamtéž vydáno 1840 a 1847).

Neméně pozoruhodné je též užití mateřského jazyka v liturgii, jeden z hlavních rysů jezuitského řádu v rámci jejich pastorační strategie. Čeština zaznívala při liturgii zejména ve vánočním období a typicky také při ranních bohoslužbách, obvykle s varhanním doprovodem, snad v souvislosti s činností české kongregace (s. 182, 202–3). Obzvláště cenná je zmínka o nahrazení těchto českých kantorů k roku 1750 mladými zpěvačkami (*canentes sub 1^o Sacro virgines*, s. 204), protože obdobné ústupky v rámci liturgického provozu v 18. století jsou dosud evidovány pouze nahodile (srovnej například provoz farního chrámu v Jaroměřicích v éře hraběte Questenberga).

V kontextu české provincie má zásadní význam torzo hudební sbírky klatovské koleje, čítající 24 skladeb ze 60. a 70. let 18. století. V šesté kapitole své knihy Vít Aschenbrenner tento soubor důkladně analyzoval z hlediska autorství (zde autor konstatuje patrné zaměření na tehdejší české kompoziční špičky, viz s. 305), obsazení, provenience i opisovačské praxe. Nedostatek dochovaných hudebnin je totiž jednou ze stěžejních překážek hlubšího poznání hudební praxe v rámci provincie. Kromě tohoto recentně objeveného souboru autor

knihy upozorňuje také na pozapomenutý soubor z březnické koleje z druhé třetiny 18. století (viz katalog Jitřenky Peškové *Collectio Ecclesiae Březnicensis...*, Praha 1983).

Rozsáhlý soubor příloh zahrnuje incipitový katalog dochovaných skladeb, podrobný soupis hudebních fundací klatovského semináře, seznam hudebních prefektů (sestavený na základě údajů Markéty Holubové a Anny Fechtnerové, doplněný o řadu vlastních zjištění), seznam hudebních seminaristů, opisovačů hudebnin, katalog identifikovaných filigránů z dochovaných hudebnin a cenný liturgický kalendář (ve dvou verzích) rozlišující hudební doprovod *in stile ordinario* a *in stile solenne*. V knize nechybí ani fotografie kostela, hudebního kůru, kolejních budov a snímky hudebnin.

Podnětná a obsahově bohatá kniha Víta Aschenbrennera představuje nepochybně zásadní přínos pro poznání hudebního provozu v Klatovech, ale také pro hudební provoz a obecně význam hudby v rámci české provincie Tovaryšstva Ježíšova. Především na základě tohoto typu detailních sond bude snad v budoucnu možno sestavit plastičtější obraz proměn významu hudby v kontextu jezuitského řádu.

Vladimír Maňas

VÁCLAV VĚŽNÍK

Zpívali v Brně

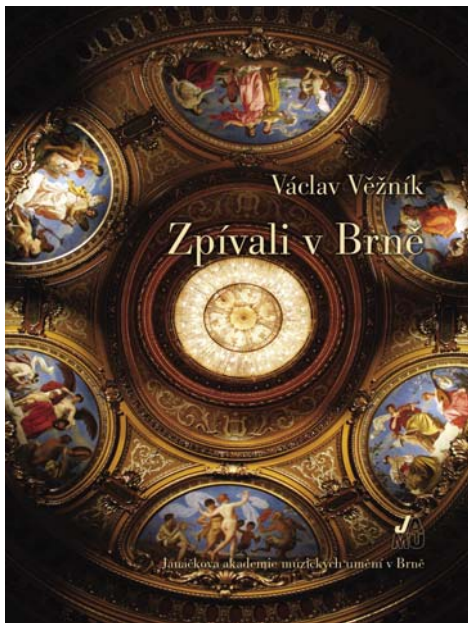
Divadlo Na hradbách

1882–1944

Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2012, 468 s.

Veřejnosti se dostává do rukou neobvyklá publikace, která má povahu jak pramene, tak odborného textu. Poslouží především muzikologům a teatrologům zabývajícím se historií hudebních divadel na našem území, ale též hudbymilovné veřejnosti pilně sledující dění na domácí operní scéně. Dlouholeté soužití českého a německy mluvícího etnika v Brně nebylo nikdy bez problémů. Vzhledem k trvalému vysídlení německy mluvícího obyvatelstva po skončení 2. světové války, které bylo provázeno dobovou národnostní nesnášenlivostí, nebylo možno tehdy v dohledné době očekávat badatelské práce, které by objektivně zdokumentovaly a zhodnotily vklad brněnského německého operního provozu. Recenzovaná práce Václava Věžníka znamená pro tento nezapomenutelný prostor základní neopominutelný přínos.

Předkládaná rozsáhlá publikace metodologicky vychází především z chronologicky uspořádaných vstupních kapitol, které přinášejí pro mnohé objevný pohled na historii brněnského operního života od 18. století, v podstatě souběžně s pražským operním děním. Rok 1732 je možno považovat za vstupní v pohledu na budování nejstaršího brněnského divadelního stánku Reduty na Zelném trhu. Brno tak



učinilo pouze o tři roky později než Praha, která měla budovu Nosticova divadla.

Ve druhé kapitole přináší autor opět chronologickou metodou pohled na Nové německé divadlo Na hradbách, které, jak ukazují další texty, vykazovalo rozmanitý repertoár a podle dobových kritik v denních brněnských německých i českých novinách vysokou úroveň především pěveckou. Věžník se poté zabývá érou německé opery v době mezi dvěma válkami a končí rokem 1945, kdy tato etapa definitivně skončila. Další část publikace a dodejme, že ta ústřední, přináší slovníkovou formou přehled hostujících pěvců v tomto divadle – autor jich uvádí celkem 115. V tomto ohledu teprve vystává několikaletá badatelská mravenčí práce. Hesla jednotlivých pěvců jsou podle pramenných možností obdařena stručnými biografickými údaji včetně reprezentativních rolí, kterými se účastnili hostování na brněnské scéně Na hradbách. Pravda, ne všichni mohou být kvan-

titativně probírání rovnocenným způsobem. Věžník správně akcentuje ty osobnosti, které později nabyly zvláštního mezinárodního významu. V tomto případě dominují dvě jména: Maria Jeritz a Leo Slezak. Jím věnuje autor rozsáhlejší samostatné kapitoly odpovídající jejich vztahu k Moravě, Brnu a k dění v brněnské německé opeře.

Sympatickou a v současnosti nezbytnou koncepční záležitostí je objektivizující pohled na problematiku zbařený jakýchkoli malicherných nacionálně zabarvených vztahů. Věžníkovi jde především o umění a jestliže v tomto pohledu existuje německá domácí scéna, je to výsledkem historicky známých politických a sociálních vztahů. A jde především v uměleckém záběru o brněnskou hudební kulturu, která téměř rovnocenně v českém životě bez ohledu na německý živel velmi podstatně pronikala do veřejného povědomí. Mám na mysli vícestranné působení Leoše Janáčka, brněnské koncerty s účastí Vítězslava Nováka, působení dirigenta Františka Neumanna v divadle, Rudolfa Reissiga jako sbormistra a violisty v Besedě brněnské a mnoho jiných. Jestliže se karta po vzniku Československa po r. 1918 obrátila ve prospěch účinkování české operní scény Na hradbách, sloužilo jen ke cti německé dramaturgie, která i ve dvou hracích dnech v týdnu obhájila další množství operních titulů, které dnes brněnská opera kvantitativně na repertoáru prostě nemá! Bohužel v letech okupace se vše dostalo jak známo do opačných poloh, ale to našťásti českou operní scénu v Brně po válce probudilo k prudkému rozvoji, který trval v podstatě až do začátku 90. let uplynulého století.

Ortodoxní muzikolog či teatrolog bude pravděpodobně postrádat konkrétní odkazy na prameny, kdy, ve který den a ve kterých novinách se Věžníkem citované kritiky objevují. Autor prostě někde cituje, jinde shrnuje

a vše tak učinil vlastními překlady z němčiny. Pro tak obrovské množství rámcově slovníkově pojatých portrétů-hesel jednotlivých pěvců to z praktického hlediska není ani možné. Publikace by tak enormně narostla a stala se takřka nepřehlednou. Spokojme se tedy s úctyhodnou Věžníkovou prací a s důvěrou v pravdivost textů čtème pozorně z denního tisku ohlasy hostů v operách. Podle vybraných Věžníkových zjištění byly veskrze pozitivní až nadšené. Z hlediska sociologického zkoumání také dosvědčují prioritní pozornost, která byla v denním tisku věnována skutečnému vážnému umění, což v naší době citelně postrádáme.

Zájemce o operní pěvce tak najde kromě uvedených dvou Jeritzya a Slezaka informace o později i českému brněnskému publiku známých pěvcích, jakými byli Richard Tauber, Alfred Piccaver, Joseph Schwarz, Karel Zavřel, Jan Kiepura, Mária Nemeth, Richard Kubla, Nikola Cvejič a mnozí jiní.

Druhá část publikace se zabývá dalšími aspekty brněnského operního provozu. Autorovi jde o rozpětí let 1882–1944. Předně o přehled ředitelů, sólistů, repertoáru a hostů Městského německého divadla. Kapitola *Angažování sólisté opery, repertoár, premiéry i nová nastudování, opakování inscenací z uplynulých sezón* shrnuje chronologickým přehledem zjištěné hosty z let 1881–1944. Tato část publikace je nesmírně cenná dokumentací angažovaných sólistů, jejich hlasových oborů v konkrétních operních titulech s datem prvního uvedení opery v dané sezóně. Postupuje se tak až do roku 1945.

Obdobně je vybavena kapitola *Chronologický seznam zjištěných hostů* v uvedených letech. Co lze považovat pro dnešek z Věžníkovy knihy za maximálně přínosné z hlediska soudobého brněnského operního provozu? Především šíří repertoáru, která logicky vychází z dobové situace se zvláštním přihlédnutím k německým

titulům. Během let se hrál prakticky celý Wagner, tituly německé romantické opery 19. století počínaje C. M. von Weberem. Poněkud překvapuje pouze vybraný podíl Verdiho, ještě méně Pucciniho a samozřejmě výběr francouzské provenience. Z českých oper se objevili ojedinele Smetana (*Prodaná nevěsta* a *Dalibor*), Dvořák (*Čert a Káča* a *Rusalka*) a Janáčkova *Její pastorkyňa* – to vše inscenováno v meziválečném období. Pravda, tyto a obdobné úkoly plnil v Brně český operní soubor.

Autor dále vybavil publikaci seznamem původních zvukových záznamů na tzv. standardních deskách (78 otáček/min). Uvádí 130 položek s udáním úlohy v dané opeře a doby trvání záznamu. V příloze jsou pak tyto archivní záznamy přepsány na MP3. Další důkaz vyčerpávající mravenčí práce badatele. A aby toho nebylo málo, následuje soupis operních představení „*Královského městského divadla v Brně*“ od roku 1777 do roku 1881. Zde vychází Věžník z již vydaných publikací Milady Wurmové *Repertoár brněnského divadla v letech 1777–1884* a Jarmily Zatloukalové *Brněnské divadlo – repertoár v letech 1884–1944*. Opatření knihy jmenným rejstříkem je samozřejmostí.

Od autora – operního režiséra – by čtenář právem očekával pozornost věnovanou režijním koncepcím oper v minulosti. Dlužno zdůraznit, že práce režie nebyla v minulosti zhruba až do počátku 20. století tak závažná, jako tomu začalo být od doby zdůrazňování operního herectví. Pojetí, výraz, charakteristika postav se vždy odvíjely od schopností, chuti, celkového založení a hereckého talentu daného pěvce. Proto nelze očekávat hlubší odborně zasvěcené analýzy a charakteristiky tematiky obsažené v této knize. Odtud plyne ale další poučení pro režiséry, scénografy, dirigenty i dramaturgy současnosti. Nelze trvale akceptovat zvýšenou míru soudobých režiséřských svévolí, které se mírně řečeno vzdalují potřebám díla, ať již jsou

v pozadí jakékoli ukazatele včetně nevzdělanosti v daném oboru.

Ediční středisko JAMU tak s pochopením vedení vysoké školy vydalo objevně perfektně vybavené dílo na křídovém papíře s fotodokumentací ke každé probírané osobnosti. Již letmé nahlédnutí do knihy vzbuzuje obdiv a úctu k autorově trpělivé dlouholeté práci. Zúročuje tak svoje celoživotní mezinárodní zkušenosti, které jej staví do čela těch operních režisérů, kteří měli vždy na paměti především oddanou službu dílu, zdůrazňovali trvalé myšlenky libreta a hudby, aniž by sahalí k násilné aktualizaci.

Na mnoha místech knihy, a to v odpovídajících možnostech právě probírané tematiky problematizuje Věžníková láska a úcta k opernímu dílu, které již po více než 400 let náleží k nejvyššímu útvaru hudebního divadla a které ani ty nejhodnotnější muzikály soudobé proveniencie nejsou s to překonat. Je to nejen velké poučení, nýbrž i výzva všem, kdož mají co činit s provozem operního žánru. A pro Brno to platí především.

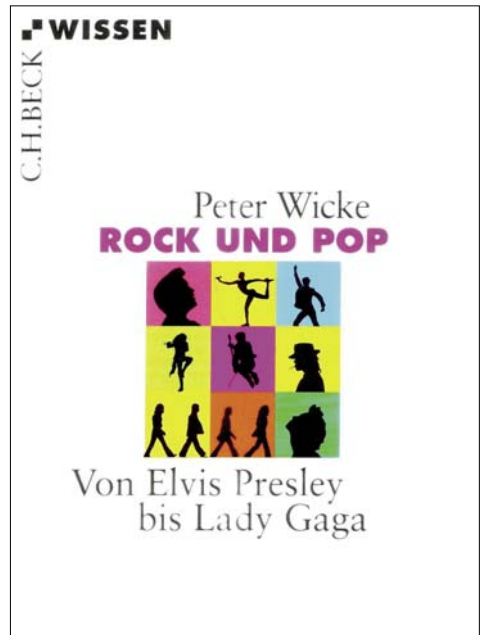
Miloš Schnierer

PETER WICKE

Rock und Pop.

Von Elvis Presley
bis Lady Gaga.

C. H. Beck, München 2011, 128 stran.



Peter Wicke ve svých pracích systematicky odkrývá mýty v populární hudbě. Kritizuje zavedené narativy, které jsou nám vnucované médii a autostylizací umělců. Jeho metodologický přístup vystihuje podtitul jedné z jeho starších knih: *Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums* (1986). Populární hudbu zkoumá jako estetický objekt, který je však neoddelitelný od sociálních a tržních

kontextů. Ty ovlivňují hudební díla mnohem víc, než jsou tvůrci ochotní připustit, zároveň však nelze rock ani pop redukovat na produkty masového průmyslu. Historii populární hudby představuje Wicke jako výsledek napínavého souboje mezi estetickými a ideologickými postoji a komerčními tlaky.

V knize *Rock und Pop* se zaměřil na neobouřlivější období vývoje populární hudby, tedy na 2. polovinu 20. století. Toto období je charakterizováno mimo jiné nadměrnou četností „hudebních revolucí“. Revolta, resp. revoluce provází téměř všechny změny stylů a končí vždycky stejně – jako úspěšný prodejní artikl. Na tento ostatně dost zjevný fenomén upozornili nedávno Joseph Heath a Andrew Potter v knize *Kup si svou revoltu!* (2012). Na rozdíl od nich Wicke svůj příběh komodifikací revoluce teprve začíná. Jako základní hnací motor pro všechny „revoluce“ v hudbě vidí potřebu mladých vytvořit si autonomní svět, nezávislý na světě rodičů a školy. Po druhé světové válce došlo totiž k zásadní společenské změně, kdy proti tradičním hodnotám protestantské etiky rodičů stanul nově se rodící hedonismus jejich ratolestí. Tento konflikt se od té doby periodicky opakuje, dřívější rebelové stojí proti vlastním dětem na druhé straně barikády. Jaká je tedy role rock'n'rollu? Podle Wickeho zcela druhotná. Rock'n'roll převrat nezpůsobil, pouze se na něm svezl. Wicke podkládá svá tvrzení pečlivým výzkumem okolností vzniku prvních nahrávek Elvise Presleyho a úspěšného hitu *Rock Around The Clock* Billa Haleyho. V historickém kontextu se stává zřejmým prostý fakt, že popularita nahrávek nemá nic společného s jejich obsahem a tentýž boom mohl proběhnout o mnoho let dříve (Presley ani Haley nepřišli v podstatě s ničím novým), pokud by na něj byla společnost naladěna. Tato první rock'n'rollová revoluce (která nebyla) je pro Wickeho zásadní pro pochopení dal-

ších neméně pochybných a zpochybnitelných revolucí. Těch zmiňuje v knize osm, každé věnuje jednu kapitolu. Jsou to: *Revoluce, která nebyla (rock'n'roll)*, *Revoluce, která jí nechtěla být (britský beat)*, *Revoluce, která rychle vyčpěla (progresivní rock)*, *Revoluce, kterou nikdo neposlouchá (subkultury)*, *Revoluce, které si nikdo nevyšiml (studio jako hudební nástroj)*, *Revoluce na LP desce (zvukové formy)*, *Revoluce shora (velký sound a velký byznys)* a *Ještě jedna revoluce (rave-společenství)*. Už z názvů je patrné, že se snaží obrátit zažitě stereotypy o 180 stupňů. Ne vždy se mu to daří přesvědčivě. V kapitole *Big sounds, big bussiness* tvrdí, že komerční giganti se na rozdíl od malých labelů chovají paradoxně nekomerčně, protože si mohou dovolit vydat obrovské množství hudby, která na sebe nevydělá (a kterou živí zlomek úspěšné produkce). Jistě, ale potom se dočteme, že rapper Chuck D se stal pro společnost *Universal* prodělečným, protože prodal „jen“ milion desek. Tento fakt první tvrzení značně relativizuje. Vždyť právě tato neefektivnost produkce a plýtvání neuvěřitelným množstvím peněz stojí v jádru kritiky velkých vydavatelských korporací. Je třeba dodat, že Wickemu šlo v této kapitole hlavně o srovnání vydavatelské politiky velkých a malých (komunitních) vydavatelství. Přiřazení k revolučnímu tématu tu prostě působí trochu násilně.

Asi čtenářsky nejzajímavější kapitolou je ta o revoluci v hudebních studiích. V těch se ještě v 60. letech nesmělo nahrávat na více než na jednu stopu, aby byla zaručena autenticita jako na pódiovém vystoupení. Ve studiu panovala sterilní čistota, hemžili se zde „odborníci“ v bílých pláštích, kteří jako jediní směli sahat na technické vybavení. Není divu, že se umělci v této nemocniční atmosféře necítili úplně dobře. Nástup soukromých studií umožnil osmistopý záznam a kreativní přístup k mixu. Vznikla tak řada zvukově experimentálních

alb, která nejsou na koncertě reprodukovatelná (*Abbey road* ad.). Touto nepovšimnutou revolucí bylo odstartováno jedno z nejzajímavějších období rockové historie – progresivní rock.

V kapitole o britském beatu se autorovi daří vykreslit skupinu fanoušků *Beatles* obleženou televizními kamerami a fotografy, kteří aktivně konstruují jejich mediální obraz. Zmiňuje záběry „šléjící“ fanynek, která si udělá v šílení pauzu, aby pečlivě schovala kabelku, načež pokračuje v hysterii. Maniakální projevy fanoušků jsou hrané, médiím se to však nehodí a veškerou přirozenost ze záběrů eliminují. To se děje od časů *Beatles* do dnešního dne – fans jsou zobrazováni ve své stereotypní podobě: opilí metalisti stupidně třesoucí hlavou, zdrogovaní, nepřítomně klátící se technaři aj. Wicke tu odkrývá široce ignorovaný fakt, že fanouškovství je ritualizováno, jedná se o pózu, do které posluchači (většinou) vstupují na začátku koncertu a potom jí zase opouštějí. Pokud se mládež v rapidně se měnící společnosti skutečně radikalizovala, tvořili k tomu tehdy zatracovaní *Beatles* pouze soundtrack.

Wickeho přirovnání hudebního stylu k „soundtracku“ doprovázejícímu společenské změny vystihuje jeho skepsi v hodnocení revolučního potenciálu hudby. Wickeho tvrdý sociální determinismus vede k opačným výsledkům, než ke kterým dospěl francouzský ekonom a myslitel Jacques Attali v knize *Noise*. Attali tvrdí, že změny v hudbě předznamenávají změny ve společnosti, což dokládá rozmáchlým historickým srovnáním společenských proměn od středověku až do současnosti. Toto je ovšem jeho nejcitlivější místo, Attalioho předpovědi o vzniku tvořivé společnosti, která dá přednost vlastní tvorbě před hromaděním nahrávek, se nevyplnily, respektive platí jen pro úzkou skupinu posluchačů, zejména z řad elektronické hudby. Wickeho analýzy naznačují, že

musí existovat nějaká na hudbě nezávislá síla, která hudební vývoj manipuluje. Jinak není možné vysvětlit, proč byla tak úspěšná zrovna Haleyho verze *Rock Around The Clock*, když podobná hudba se hrála již deset let předtím se zcela neměřitelným úspěchem.

Další velký mýtus, proti kterému systematicky bojuje nejen v této knize, je mýtus komercializace a všemocného trhu. Jmenuje případy, kdy kulturní propagátor zdánlivě sám sebe označuje za obchodníka (Dick Clark) nebo dokonce kapitalistu číslo 1 (*Beatles*), a z druhé strany hudebně produktivní společenství, která konzum mají jako heslo (rave).

Některé kapitoly v knize nejsou nové. V osmé kapitole je dokonce několik stran doslova přepsaných z poslední kapitoly knihy *Von Mozart zu Madonna*. Stejně tak výzkum spojený se skladbou *Rock Around The Clock* již Wicke publikoval v knize *Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massmediums* (1986). Ostatním tématům (hippies, punks, *Beatles*) se věnoval v podstatě ve všech svých pracích, zejména v *Anatomie des Rock* (1987), nicméně v aktuální knize jsou nahlíženy opět z nového úhlu pohledu.

Peter Wicke se nesnaží o nic menšího, než přepsat klíčové momenty ve vývoji rocku a popu. Je úctyhodné, že se tomuto tématu věnuje systematicky celý život a nedává se svést žádnými interpretačními trendy. Práce má potenciál zaujmout jak odborníky, tak laiky, kterým, doufejme, otevře oči k širší perspektivě vnímání vlastní kultury. Českým laikům samozřejmě až po vydání korektního překladu.

Jiří Bernkopf



The Real Deal

NajPonk – piano,

Jaromír Honzák – kontrabas,

Matt Fishwick – bicí

Animal music, 2012.



Hudební vydavatelství *Animal music* se již od svého vzniku v roce 2007 zaměřuje na vydávání nahrávek ze sféry současného českého jazzu. V letošním roce se mezi novinkami tohoto vydavatelství objevilo hned několik titulů, které si zaslouží pozornost jak laické, tak i odborné veřejnosti. Jedním z nich je bezesporu CD pianisty Jana Knopa, známého spíše pod pseudonymem NajPonk, a jeho dvou současných spoluhráčů Jaromíra Honzáka (kontrabas) a Matta Fishwicka (bicí). Jejich nové triové album s názvem *The Real Deal* totiž dokazuje, že precizně zahrané jazzové standardy mohou být pro posluchače větším hudebním zážitkem, než bezbřehé experimentování, jež je pro některé soudobé jazzové kapely přímo typické.

Ostatně zárukou kvality jsou v případě tohoto CD již samotní interpreti, kteří pro posluchače jazzu jistě nejsou neznámí. Pianista Jan Knop patří k nejvýraznějším osobnostem současného českého jazzu, jeho nahrávky sklízí úspěch jak na domácí půdě, tak v zahraničí a o jeho kvalitách svědčí i to, že koncertoval s takovými umělci jako je saxofonista Piotr Baron, kontrabasista George Mráz nebo bicista Gregory Hutchinson. Podobné renomé má také Jaromír

Honzák. Jako jeden z mála českých jazzmanů studoval již na přelomu 80. a 90. let na *Berklee College of Music*, je držitelem několika prestižních hudebních cen (v letech 2004, 2007 a 2009 získal *Cenu Anděl* za nejlepší jazzové album) a bez nadsázky můžeme říci, že v posledních dvou desetiletích byl prakticky u všeho důležitého, co se v českém jazzu odehrálo. Přestože je anglický bicista Matt Fishwick z tohoto tria nejmladší, vůbec to neznamená, že má méně zkušeností. Jazzu se věnoval již za svých studií v Londýně, v letech 2004–2009 pobýval v New Yorku, kde sbíral zkušenosti po boku vynikajících hráčů a v současné době patří k nejvyhledávanějším jazzovým bicistům v Londýně.

Vraťme se nyní k samotnému CD. To obsahuje celkem dvanáct skladeb, přičemž největší prostor zaujímají známé jazzové standardy (najdeme mezi nimi např. *Love letters* Victora Younga, *Solitude* Dukea Ellingtona, *I'll remember April* Dona Rayeho, *Wahoo* Bennyho Harrise nebo *Listen here* Eddieho Harrise). To, co je však odlišuje od většiny nahrávek podobného typu, je především přístup Knopova tria. Vůbec není přehnané říci, že jsou interpretač-

ně dovedeny téměř k dokonalosti, a to jak stylově, tak i technicky. Ať už se posluchač zaměří na melodickou výstavbu improvizací nebo harmonicko-rytmický doprovod, nemůže se zbavit pocitu, že nikde není ani jedna nota navíc. Ačkoli není tato výrazová úspornost v současném jazzu úplně běžná, jazzovým standardům velmi prospívá, neboť podněcuje rovněž vnitřní napětí každé skladby.

Za zmínku stojí poslední dvě skladby CD, pro které sice rovněž platí to, co bylo doposud řečeno, přece jen ale mají svá specifika. První pochází z autorské dílny Jana Knopa, jmenuje se *Based on Bach, Bird & Trane* a jak už napovídá samotný název, skládá hold třem osobnostem, jejichž dílo silně ovlivnilo řadu dnešních jazzmenů, tj. Johannu Sebastianu Bachovi, Charliemu Parkerovi a Johnu Coltraneovi. Přestože by proti spojení J. S. Bacha s dvěma zakladateli moderního jazzu mohli někteří muzikologové ledacos namítat, v případě této skladby mohou i oni zůstat klidní, neboť vliv těchto tří osobností na podobu současného jazzu je nezpochybnitelným faktem. Závěrečná skladba Erika Satieho *Je te veux* je pak určena pro sólový klavír. Jan Knop tedy celé album zakončuje subtilními akordy a meditativní náladou.

Je zřejmé, že celkový dojem z CD nemůže být jiný než výborný. Pokud se v klasickém jazzovém triu sejdou tři špičkoví hráči, jakými Jan Knop, Jaromír Honzák a Matt Fishwick bezpochyby jsou, špičkový musí být jednoduše i konečný výsledek. Doufejme tedy, že album *The Real Deal* bude inspirací i pro alba následující.

Jan Karafiát

Infoservis

26. listopadu 2012 oslavila 109. narozeniny legendární pianistka Alice Herzová-Sommerová. Tato neobyčejná žena a umělkyně, dnes nejstarší člověk na světě, který přežil holocaust, žije ve svém malém bytě v Londýně. Koncertní pianistka začala hrát na klavír ve svých pěti letech a dodnes aktivně cvičí na klavír několik hodin denně. Alice i se svým synem přežila dva roky v koncentračním táboře v Terezíně, kde též koncertovala. Česká veřejnost si pianistku připomněla teprve nedávno – roku 2007 s Alicí Herzovou-Sommerovou natočil rozsáhlý rozhovor reportér Marek Wollner, v roce 2008 o ní (a několika dalších ženách s podobným osudem) natočila Olga Sommerová dokument nazvaný *Sedm světů*. Její životní osudy jsou zachyceny v knize *Rajská zahrada uprostřed pekla* (Rybka Publishers 2009), která je osobní zповědí i svěbytnou kronikou dvacátého století.

Osmnáctinásobný držitel ceny Grammy, skladatel, improvizátor a klavírní virtuóz Chick Corea vystoupí 10. března 2013 v brněnském Bobycentru a uvede tak nadcházející dvanáctý ročník festivalu Jazzfestbrno 2013. Jeho čerstvá cena Grammy za nejlepší improvizované jazzové sólo z roku 2012 představuje další milník v jeho nesmírně plodné, již pět desetiletí trvající, kariéře a činí z něj žijící legendu. Nový projekt The Vigil bude mít evropskou premiéru na pouhých pěti místech a jedním z nich bude také Brno.

his VOICE

časopis o jiné hudbě

Předplatte si časopis
HIS Voice

- získáte časopis za výhodnou cenu
- každé nové číslo naleznete ve své schránce
- získáte online přístup do archivu časopisu
- podpoříte nás

předplatné zajišťuje SEND, www.send.cz, předplatne@send.cz
call centrum denně 8 - 18 hod.: 777 333 370
sms: 605 202 115, www.hisvoice.cz/předplatne.html

varianty předplatného

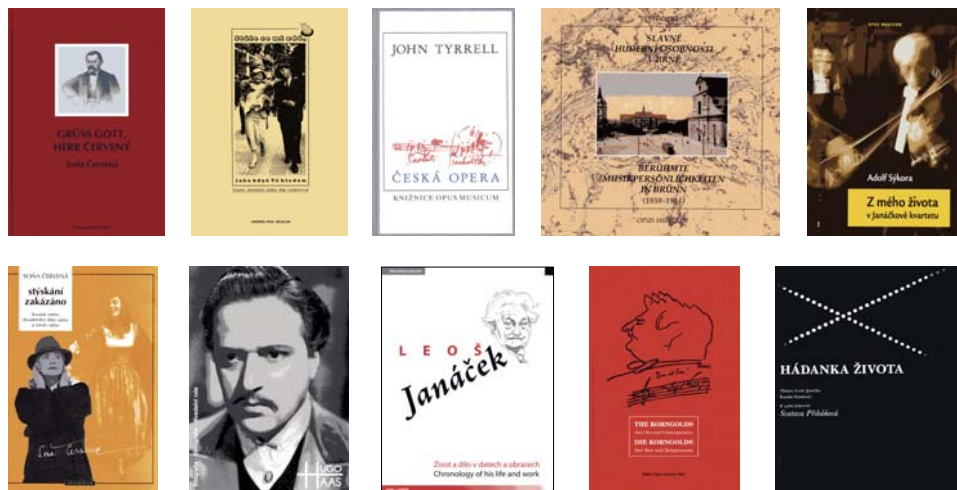
- a) tištěná verze časopisu – roční předplatné: 330,- Kč
studentské roční předplatné 240,- Kč
- b) elektronická verze časopisu – roční předplatné: 290,- Kč
+ bonus zdarma – online přístup do archivu časopisu HIS Voice
- c) kombinované předplatné – (tištěná + elektronická verze):
roční předplatné: 390,- Kč + bonus zdarma – online přístup
do archivu časopisu HIS Voice

časopis je dvouměsíčník, roční předplatné představuje 6 čísel časopisu



navštivte web
www.hisvoice.cz
jiná hudba v síti

Tituly z knihovny Opus musicum



Chcete mít každé nové vydání Opus musicum ve své schránce?
Chcete udělat radost svým známým?

VYUŽIJTE NABÍDKY VÝHODNÉHO PŘEDPLATNÉHO

E-mail: opusmusicum@opusmusicum.cz, tel. +420 725 593 460
(nově také formou sms, uveďte prosím své jméno a příjmení, ulice čp.,
město, PSČ, od kterého vydání máte zájem o předplatné).

www.opusmusicum.cz

Webové stránky Opus musicum v novém, exkluzivním designu.
Podívejte se!

