



## Nástin života a periodizace tvorby Václava Trojana

Dílo Václava Trojana (1907—1983) patří nesporně mezi nejvýznamnější hodnoty české hudby 20. století. Svědčí o tom nejen spontánní posluchačský zájem hudební veřejnosti, ale i řada ocenění a uznání, mezi něž patří Zlatý Merkur za hudbu k filmu *Sen noci svatojánské*, Zvláštní cena za hudbu k filmu *Špalíček* a Mezinárodní medaile za dosavadní filmovou hudbu, které udělila Trojanovi v roce 1962 mezinárodní organizace CIDALC, národní cena z roku 1942 za operu *Kolotoč*, státní cena Klementa Gottwalda z roku 1960 za hudbu k filmu *Sen noci svatojánské*, 2. cena v soutěži k 30. výročí SNP v roce 1974 za hudbu ke *Zlaté bráně*, 1. cena v Jirkovské soutěži dětské sborové tvorby v roce 1977 za cyklus *Rozpustilá abeceda*, titul zasloužilý umělec z roku 1967 a titul národní umělec, udělený v roce 1982.

Celospolečenskému i mezinárodnímu významu Trojanovy tvorby neodpovídal přiměřený zájem české muzikologie a jedinou závažnější práci představovala po dlouhou dobu jen monografie Vladimíra Bora a Štěpána Luckého *Trojan — filmová hudba z roku 1958*<sup>1)</sup> a několik časopiseckých studií — od Václava Felixe<sup>2)</sup>, Vladimíra Bora<sup>3)</sup> a Josefa Kotka.<sup>4)</sup>

Oživení zájmu o život a dílo Václava Trojana je možno zaznamenat až od počátku osmdesátých let. Jeho výsledkem je mimo jiné i tato studie<sup>5)</sup>, která poprvé usiluje o ucelený, byť stručný pohled na Trojanův život a periodizaci jeho tvorby.

Trojanův život i dílo lze rozčlenit do sedmi období, jejichž charakter byl určován v první polovině skladatelova života (do roku 1945) převážně biografickými faktory, v druhé polovině potom typem a zaměřením skladatelovy tvorby. Jedná se o tato období: dětství (1907—1923), studia na konzervatoři (1923—1929), praktická muzikantská činnost (1929—1936), práce v rozhlasu (1937—1945), spolupráce s Trnkou (1945—1965), hledání cesty k svébytné hudební kompozici (1966—1974) a poslední tvůrčí období (1975—1983). Samostatnou pozornost si zaslouží zrod základní kompoziční orientace, který se odehrál kolem roku 1936.<sup>6)</sup>

## 1. Dětství (1907—1923)

Václav Trojan (24. 4. 1907 Plzeň — 5. 7. 1983 Praha) se narodil do chudobných poměrů „vesnického“ fotografa Václava Trojana (1875—1930) a jeho manželky Františky, rozené Vopalecké (1877—1940). Byl druhorozeným synem, bratr Jaromír (1902—1976) byl o pět let starší. Rodina se často stěhovala, protože „Slávečkovi“ (jak mu v rodině říkali) nesvědčilo ovzduší větších měst jako Plzeň a Praha, a také proto, že poté, co byli vyfotografováni všichni obyvatelé příslušného místa a jeho okolí, musela se z existenčních důvodů rodina fotografa přesunout na novou „štaci“. Tak během skladatelova dětství Trojanovi pobývali v Plzni (1907—1909), Protivíně (1909—1913), Sušici (1913—1914), Praze (1914—1917), Poděbradech (1917—1919) a Staré Boleslavi (od roku 1919).

Trojanovi rodiče nebyli hudebně vzdělání, ale měli přirozený hudební talent i další „umělecké“ sklony (výtvarné, divadelní). Byli také společensky založeni, v jejich domácnosti se scházela „bohémská“ společnost, tancovalo se, zpívaly se často lidové písně. Když byly Slávečkovi asi 4 roky, začal jeho starší bratr hrát na housle. Pod vlivem jeho hry začal budoucí skladatel projevovat spontánní zájem o hudbu a o několik let později se starší bratr (z důvodu šetření rodinného rozpočtu) stal na několik dní také prvním Trojanovým učitelem houslí.

Skutečným prvním učitelem hudby se stal po prázdninách roku 1917 v Poděbradech učitel Janda. Trojan si ho velmi oblíbil a pod jeho vedením předstihl dokonce ve hře na housle v nedlouhé době svého bratra. Bohužel učitel po roce zemřel a s jeho nástupcem, který nutil svého svěřence k neustálým technickým cvičením a při chybách ho bil smyčcem, si Trojan nerozuměl a studia zanechal. O Trojanově hudebním osudu rozhodlo poté náhodné setkání s regenschorim Aloisem Ručkou, který pobýval v létě roku 1919 v Poděbradech. Na jeho doporučení se Trojan stal na dobu jednoho roku (školní rok 1919/1920) vokalistou kláštera U křižovníků v Praze. První styk s uměleckou hudbou v křižovnickém klášteře (Trojan tehdy zároveň navštěvoval 1. ročník reálného gymnázia v Truhlářské ulici v Praze) byl nesporně velmi významný a skladatel po letech vzpomínal na své „klášterní školení“ jako na svou „první konzervatoř“. Na jeho hudebním rozvoji se podílelo několik faktorů: praktická pěvecká činnost, poslech kvalitní hudby provozované chrámovým sborem pod vedením Bedřicha Sequense, Jaromíra Herleho a Aloise Ručky i příležitostná výuka vychovatele Karla Petra, v té době talentovaného studenta konzervatoře. Je pravděpodobné, že archaické církevní intonace se právě v té době nesmazatelně vryly do paměti vnímavého dvanáctiletého chlapce, aby daleko později (utvrzeny ještě studiem na varhanním oddělení konzervatoře) se v podobě lydismů, mixolydismů a polyfonního vedení hlasů staly jedním z charakteristických znaků Trojanova stylu.

Druhou důležitou etapou cesty k hudbě bylo staroboleslavské období. Trojan v té době (v letech 1920—1922) studoval na gymnáziu v nedalekém Brandýse nad Labem, jinak byl ale zcela posedlý hudbou. Muzicíroval v houslovém triu, jež vytvořil s bratrem Jaromírem a otcovým pomocníkem Nerudou, hrával k tanci v různých kapelách a s klavíristou Miroslavem Kampelsheimerem účinkoval v duu housle—klavír ve staroboleslavských lázních v Houšťce. Zejména ale byl v úzkém kontaktu s jedinečnou osobností staroboleslavského hudebního života Josefem Klazarem, za jehož řízení hrával v amatérském symfonickém orchestru,<sup>7)</sup> zpíval v chrámovém sboru a pod jehož vedením studoval hudební teorii, hru na housle, violu, klavír a varhany. Za Klazarova částečného dohledu vzniklo v letech 1920—1923 také prvních deset Trojanových skladeb a skladebných pokusů. Trojanovo zaujetí hudbou bylo takové, že přes svou přirozenou inteligenci patřil záhy mezi nejhorší studenty gymnázia a na pololetním vysvědčení ve 3. ročníku měl pět nedostatečných. Dalšímu vývoji událostí opět napomohla náhoda: Trojan byl jednou přistižen svým profesorem češtiny, jak komponuje pod lavicí, profesor o tom informoval Trojanova otce a ten, aby zjistil, zda v synovi něco vězí, zabavil potají jeho skladatelské pokusy a s odvahou vesnického podnikavce je zavezl k posouzení do Prahy Otakar Ostrčilovi. Na základě Ostrčilova kladného posudku zanechal Trojan v létě roku 1922 svých neúspěšných gymnaziálních studií („hrdě se nedostavil k reparátu z francouzštiny“) a po následující intenzivní roční přípravě pod vedením „nejmilejšího učitele“ Josefa Klazara (ve školním roce 1922/1923) vykonal úspěšně zkoušky na pražskou konzervatoř.

## 2. Na konzervatoři (1923—1929)

Na pražské konzervatoři studoval Trojan v letech 1923 až 1927 varhanní oddělení pod vedením B. A. Wiedermanna a kompozici pod vedením Jaroslava Křičky. Z dalších učitelů na něj měli vliv zejména Antonín Elšléger, Karel Douša, Rudolf Karel, K. B. Jirák a zvláště Otakar Ostrčil, který si Trojana oblíbil jako nadějného dirigenta. Trojana ale přitahovala především kompozice, jejíž učitel J. Křička byl typem své hravé, kladné a lidově založené osobnosti mladému adeptu skladatelského umění blízký. Křička naučil Trojana dovednosti rychle zachytit nápad, vypracovat skicu globální struktury skladby a řemeslně vyřešit každý kompoziční problém. Po ročním pobytu v Křičkově kompoziční třídě (Trojan navštěvoval kompoziční oddělení až ve školním roce 1926/1927) absolvoval Trojan v červnu 1927 Passionatem pro dvoje housle, violu a dvě violoncella. Tato skladba svým spontánním muzikantstvím i přesvědčivou instrumentální stylizací vyvolala velmi kladný ohlas u kritiky a příznivě předznamenala Trojanovu další skladatelskou dráhu.

Trojanova studia však nebyla jednoduchá, neboť byla značně ztrpčována existenčními potížemi. Student prvního ročníku konzervatoře sice již během



prvních vánočních slavnostně prohlásil rodičům: „Už mi žádné peníze neposílejte. Uživím se sám!“, ale probíjel se nesnadno. Živil se hrou na harmonium v biografech, na klavír v barech a tančírnách, v letním období potom účinkoval na housle v lázeňských orchestrech. Tyto činnosti měly nepříznivý vliv na jeho studia a za neplnění povinností a nedodržování přísného řádu školy mu dokonce dvakrát hrozilo vyloučení z konzervatoře. Jeho existenční situace se vyřešila až po udělení stipendia na mistrovské škole. Zároveň mu však tato praxe přinášela neocenitelné zkušenosti pro pozdější — tehdy netušenou — činnost filmového skladatele. Je pravděpodobné, že téměř denním procitováním významových vazeb mezi filmovým dějem a hudbou (orchestry většinou hrávaly k typickým scénám typickou hudbu, kterou kapelníci vybírali z oper, operet a populárních skladeb) se tříbila jeho schopnost pozdějšího realistického a přímočarého filmově hudebního vyjadřování.

Na mistrovské škole pražské konzervatoře studoval Trojan — po několika měsíční epizodě u J. Suka, s nímž si vzájemně neporozuměli — v letech 1927—1929 u Vítězslava Nováka. Ke svému učiteli, který byl nejenom výborným pedagogem, ale který svého žáka dokonce i taktním způsobem finančně podporoval, Trojan neobyčejně přilnul. V téže době také hospitoval v jazzové třídě Erwina Schulhoffa a ve čtvrttónovém oddělení konzervatoře Aloise Háby. Celkové hudební klima doby, příklad A. Háby a některých spolužáků jej přivedly k „modernismu“. Vítězslav Novák do stylové orientace svého žáka nezasahoval. Pěstoval v něm zato smysl pro řád hudby, logiku výstavby hudební formy a čistotu vypracování partitury. Svými folklórními zálibami potom podporoval Trojanův spontánní vztah k lidové písni.

Trojanův stylový posun od romanticky libozvučného *Passionata* k hutnosti sazby, disonantnosti souzvuků a četným metroritmickým změnám *Smyčcového kvartetu* (1928) a *Ouvertury pro orchestr* (1929, absolventská skladba) byl značný. Zvláště *Smyčcový kvartet*, který skladatel označoval přívlastkem „atonální“, znamenal mez modernismu, kterou se Trojan rozhodl už dále nepřestoupit. Po premiéře v roce 1931 se rozhodl skladbu již znovu neprovozovat a uschoval ji. *Smyčcový kvartet* se dosud nepodařilo nalézt, a tak nezbyvá než věřit dobovému kritickému hodnocení, podle něhož je Trojan v kvartetu „typem skladatele, který svůj hudebně bohatý fond svědomitě kontroluje a snaží se jím vyrovnat s nejaktuálnějšími směry dneška“.

Dvouletý pobyt v Novákově kompoziční třídě ukončil Trojan 28. června 1929. Jeho učitel se s ním rozloučil těmito hodnotícími slovy, vepsanými do Trojanova absolventského diplomu: „Pan Václav Trojan podal ve své *ouvertuře pro velký orchestr* a ve *smyčcovém kvartetu* práce svědčící o značné technické vyspělosti a prudkém temperamentu. Příznačným rysem jejich jest velkorysá polyfonie na podkladě atonálním. Bude zajímavě sledovati další vývoj rozhodného jeho nadání.“

Vedle učitelů Kříčky a Nováka, spolužáků a přátel, mezi něž patřili K.

Ančerl, I. Krejčí, J. Ježek a další, mělo na celkový rozvoj a stylovou orientaci Trojana v době studií vliv hudební a společenské klima Prahy koncem dvacátých let. Toto klima bylo naplněno poválečným vitalismem, obdivem k vynálezům, jazzem, módou biografů, nezvalovským poetismem, estetikou Pařížské šestky, expresionismem 2. vídeňské školy a neoklasicismem I. Stravinského. Všechny tyto podněty přijímal Trojan jako citlivý student, praktický muzikant i návštěvník koncertů a operních představení. Kdyby se „prudký temperament“ Trojana dále vyvíjel nastoupeným směrem atonality a složité metrorytiky, dospěl by skladatel pravděpodobně k svébytné kombinaci expresionismu, konstruktivismu a neoklasicismu. Vrozený lidový typ hudebnosti a intelektu, neustálý kontakt se sférou užitkové hudby a další vývoj společenských a politických událostí jej však vedly jiným směrem. Šlo o dlouhodobý, složitý proces, který trval celá třicátá léta a zasáhl i do let čtyřicátých.

### 3. Praktický muzikant (1929—1936)

Po absolutoriu mistrovské školy Trojan nenalezl v Praze přiměřené zaměstnání, které by odpovídalo jeho vzdělání a schopnostem, a na venkov odejít se mu nechtělo. Situace byla o to svízelnější, že počátkem třicátých let se začaly projevovat důsledky hospodářské krize. Bohémsky založený Trojan si ale z toho těžkou hlavu nedělal: zpočátku pokračoval v činnosti varhaníka v karlínské synagoze, kde hrával od dob studia, poté vyučoval jazzovou klavírní hru v Ústavu pro hudební a pěveckou výchovu Jaroslava Ptašinského a měl i soukromé žáky (jeho „tajným“ žákem v harmonii a kompozici byl krátkou dobu i inž. Josef Suk, syn slavného skladatele). V sezóně 1930—1931 byl po devět měsíců korepítőrem baletní školy Milči Majerové a od sezóny 1932—1933 přijal angažmá jako klavírista v koncertní kavárně hotelu Paříž. S houslistou Jaroslavem Skalickým zde působil po tři sezóny v koncertním duu Skaltron (= Skalický + Trojan). Skalický s Trojanem občas spolupracovali i s dalšími instrumentalisty a pod názvem „jazz orchestr Skaltron“ účinkovali také v rozhlase a natočili na gramofonové desky Esta několik dobových šlágrů. Vedle hráčské činnosti Trojan v této době hojně aranžoval skladby jiných autorů pro potřeby vydavatelství a vytvořil — většinou pod pseudonymy Karel Čáp, Kamil Jetel, Václav Satis — i několik vlastních skladeb z oblasti dobové taneční a „jazzové“ hudby. Několik těchto skladeb — mezi nimi i dnes již světově proslulá *La lumia* (1933) — přežilo dobu svého vzniku.

Pro Trojanovo další zaměření byla velmi důležitá jeho krátká, tříměsíční spolupráce s Dětským divadlem Míly Mellanové, kde působil jako skladatel a hráč na harmonium na konci roku 1935 a počátkem roku 1936. Zde totiž poprvé přišel do uměleckého kontaktu se světem dětí a seznámil se zde také s Marií Charousovou-Gardavskou (1893—1967), pozdější libretistkou opery *Kolotoč*, a jejím prostřednictvím také se sbormistrem Janem Kühnem.

Ve víru života a pod vlivem jazzové hudby Trojan počátkem třicátých let vážnou hudbu prakticky nekomponoval.

#### 4. Nová orientace (1936)

Zrod pozdější celoživotní Trojanovy skladatelské orientace se odehrával v průběhu třicátých (a částečně i čtyřicátých) let postupně. Přesto se za jistý periodizační mezník může považovat rok 1936, kdy došlo v Trojanově tvorbě k vyvrcholení střetu tendencí tradicionalistických a modernistických, artificiálních a funkcionálních, umělých a folklórních.

V roce 1936 se stal Trojan hojně využívaným externím spolupracovníkem rozhlasu. Pro potřeby vysílání tzv. školského rozhlasu začal komponovat četné úpravy lidových písní určené dětskému sboru Jana Kühna. Zajímavý úkol mu zadal Mirko Očadlík: pro květnové vysílání vytvořit variace Mendelssohnovy Jarní písně ve stylu několika významných skladatelů od J. S. Bacha až po R. Strausse. Trojan, který již v dobách studií bavil spolužáky klavírními improvizacemi ve stylu různých skladatelů, se tohoto úkolu zhostil s plným zdarem a rozhlasová premiéra jeho orchestrálních Rozmarných variací,<sup>8)</sup> doplněných vtipně mystifikujícím učeným výkladem M. Očadlíka o „nejasném původu“ Mendelssohnovy melodie, měla veliký ohlas. Trojan svými Rozmarnými variacemi dokázal, že je schopen na mistrovské řemeslné úrovni zkomponovat hudbu jakéhokoli druhu, stylu a přitom umělecké povahy. Tato schopnost jej později přirozeně vedla k rozsáhlé spolupráci s divadly a filmem. Zároveň skladbou naznačil svůj neoklasicistní tvůrčí program, v jehož duchu bude později vybírat z evropské historické hudby různé stylové vrstvy, aby s jejich pomocí našel kontakt s posluchačem.

Další významný rozhlasový úkol (Trojan jej rád označoval jako „úkol politický“) byl motivován oslavami 28. října 1936. Trojan měl vytvořit velkou vokálně-instrumentální směs úprav lidových písní všech národů žijících tehdy na území Československa. Výslednou směsí Naše vlast v písní a tanci, v níž skladatel citlivě stylizoval 24 lidových písní pěti národů, osvědčil Trojan svůj hluboký vztah k folklóru, který se stal od roku 1936 jedním z hlavních inspiračních východisek jeho tvorby vůbec. Centrální postavení přitom — vlivem Mnichova, následujících událostí i Trojanova češství — nabyl pochopitelně folklór český.

Kromě skladeb objednaných rozhlasem a vedle písní z oblasti populární hudby (z roku 1936 pochází například Lamentoso blues provozované ještě po více než třiceti letech a vydané Pantonem pod názvem Smutné blues) začal Trojan komponovat počátkem roku 1936 také své nejzávažnější modernistické dílo — Kolotoč. Zaujat libretem Marie Charousové-Gardavské a inspirován mistrovstvím Kühnova dětského sboru navázal v Kolotoči na své stylové tendence z doby před sedmi lety a po téměř pětileté práci dokončil dílo, pro něž



nenalezneme ani v Trojanově další tvorbě, ani ve světové hudební literatuře obdobu. Trojanův talent a kompoziční mistrovství v rozšířeně tonální až atonální komplikované faktuře Kolotoče, jeho barevná instrumentace a schopnost „spojit dětskou říkanku s kontrapunktem“<sup>9)</sup> vyniknou o to více, když si uvědomíme, že Kolotoči předcházely pouhé tři závažnější skladby z doby studia na konzervatoři. Po premiéře 1. obrazu Kolotoče 7. 12. 1941 v rozhlase za řízení O. Jeremiáše bylo zřejmé, že do české hudby vstoupil skladatel, se kterým je nutno počítat jako s jedním z největších talentů. Zároveň se zdálo — a dobové kritiky to vyjádřily, — že je Trojan tvůrcem výrazně modernistickým. O to vážněji je třeba hodnotit skutečnost, že paralelně s Kolotočem začal Trojan dobrovolně svou avantgardní orientaci opouštět.

Kompoziční vývoj Trojana ve třicátých letech a paralelismus tvorby různých žánrů, stylů a změření v roce 1936 naznačuje, že u Trojana — podobně jako u Jaroslava Ježka — došlo v tomto období k rozpadu tvorby do více oblastí. Zatímco však Ježek řešil až do konce svého života protikladnost uměleckou a nonuměleckou hudební oblasti pomocí „hudební schizofrenie“ — paralelním komponováním vypjatých uměleckých útvarů na straně jedné a populárních písní na texty Voskovce a Wericha na straně druhé, Trojan pod tlakem své hudební přirozenosti a doby řešil stejně pocíťovaný rozpor jinak. Po modernismu konzervatorních skladeb opustil až na nepatrné výjimky na dobu sedmi let sféru vážné hudby a vrátil se k ní až v roce 1936. Jako poslední dílo svého hravého a výbojného mládí začal komponovat Kolotoč, paralelně s ním se však již zřiká další tvorby ryze umělecké, vypjatě soudobé hudby a nastupuje dráhu (v kladném a širokém slova smyslu) funkčního a užitkového skladatele. To jej postupně přivádí k tradici — k programovému neoklasicismu — a k folklóru — k programovému neofolklorismu. Řešení „Ježkova rozporu“ se mu daří proto, že jeho „artismus“ a na druhé straně „jazzovost“ nebyly nikdy tak vypjaté jako u „velkoměšťana“ Ježka, ale naopak byly hlubinně zakotveny v Trojanově „folklórním venkovanství“.

Ve třicátých letech započatou a ve čtyřicátých letech dokončenou změnu charakteru (a tím i stylu) Trojanovy tvorby, podmíněnou skladatelovou „probouzející se“ přirozeností a společenskou situací, lze dokumentovat i skladatelovými výroky:

„Ještě když mi bylo 21 let, chtěl jsem být nejmodernější ze všech modernistů, ale v pětadvaceti letech jsem se již z toho škrabal ven, vědomě jsem se z vlivů tehdejších avantgardních směrů dostával. Náhodou mi přišel do ruky Schönbergův dechový kvintet. Byl jsem jím nadšený, ohromený, považoval jsem ho za mimořádné dílo. Když jsem pak slyšel tento kvintet hrát veřejně, něco se ve mně naježilo, doslova vzbouřilo proti takovému pojmání hudby. Najednou jsem začal chápat, že žádná konstrukce hudbu nezachrání, začal jsem si sám zodpovídat otázku: co je vlastně hudba a jaké je její poslání? Schönbergův kvintet mi najednou byl cizí, nesmírně vzdálený. Raději jsem se

potom držel Stravinského, Janáčka a lidové písně. Odhodil jsem všechny jednostranné techniky a začal jsem pracovat po svém; už jsem nebyl avantgardistou, hudbou jsem se upřímně bavil.“<sup>10)</sup>

„Po 1. světové válce jsme žili v takové krásné, lehkomyšlné době. Měli jsme studentskou náuru, byli jsme veselí a společenšší, všimli si všech možných výbojů, pořádaly se závody, kdo je chytřejší. V té době psal Nezval a jiní krásné lyrické verše, nebylo cítit nějakého stínu a na ty lidské podstaty se často zapomínalo. (. . .) Pak jsme se ale začali měnit. Všichni jsme cítili, že nastal nový život, nové povinnosti, nová zodpovědnost. (. . .) Prvním příznakem bylo, když jednou večer v roce 1933 v jedné kavárně hlásil rozhlas, že se Hitler stal kancléřem. Nastalo hrobové ticho a poté jeden student řekl: ‚Tak kluci, všichni půjdeme na vojnu!‘ Tehdy mě poprvé pojala úzkost z toho, co se všechno může stát.“<sup>11)</sup>

Spontánně pociťovaná společenská zodpovědnost Trojana jako umělce dospěla do vědomé a uvědomělé podoby o několik let později, v době německé okupace.

## **5. Zaměstnancem rozhlasu (1. folklórní období, 1937—1945)**

První a zároveň jediné dlouhodobější zaměstnání našel Trojan v letech 1937—1945 v Českém rozhlase. Působil zde ve dvou funkcích: nejprve, v letech 1937—1942, jako hudební režisér, od roku 1943 až do konce okupace jako „referent pro zábavnou hudbu“ (redaktor). Příležitostně se uplatnil též jako dirigent. Zaměstnání v rozhlase mělo vliv i na jeho soukromý život — zde se seznámil s cizojazyčnou korespondentkou a hlasatelkou Boženou Danešovou-Přikrylovou (1911), která se stala jeho manželkou a s níž měl tři syny — Ivana (1940), Václava (1945) a Aleše (1950).

Rozhlasová léta byla Trojanovou „třetí konzervatoří“. Přinesla mu denní kontakt s živou hudbou, význačnými interprety a tělesy v čele s Otakarem Jeremiášem a Janem Kühnem, kolegy-skladateli a hudebními režiséry I. Krejčím, K. Slavickým, M. Kabeláčem, J. Kaprem, J. Fadrhonsem aj., byla denní laboratoří živého hudebního zvuku. Inspirativní osobností byl nesporně i nadále Očadlík, neboť právě on vyzval Trojana ke kompozici další „rozsmarné“ skladby pro silvestrovské vysílání, kterou se nakonec stal proslulý Dechový kvintet na témata lidových písní (1937). V této skladbě došlo poprvé k čistému a jednoznačnému stylovému propojení neoklasicismu s folklorismem, zde si Trojan poprvé „ohmatal“ úzkou vazbu českého folklóru a evropského klasicismu.

Vedle zaměstnání Trojan pro potřeby rozhlasu hojně komponoval. Například jen v roce 1941 napsal nejméně 11 rozhlasových hudeb, 3 rozsáhlé folklórní směsi a rozhlasový „muzikál“ Můj život byla píseň. Velmi rychle se



osvědčil i jako autor scénických hudeb. Vysoko nad dobový průměr vynikla jeho hudba ke Karafiátovým Broučkům (1943), uvedeným v 333 reprízách Intimním divadlem Umělecké besedy, jako autor divadelní hudby se podílel na vysoce úspěšných inscenacích v Národním divadle a holešovické Uranii. Při práci na Klicperově Zlém jelenu (1942) se poprvé umělecky setkal s Jiřím Trnkou (výtvarník představení) a Jiřím Frejkou (režisér představení v Národním divadle), kteří oba měli na Trojana v dalších letech značný vliv. Proslulá se stala zejména Trojanova hudba k Tylovu Strakonickému dudákovi (1943). Mohli bychom ji označit — stejně jako hudbu ke Zlému jelenu a rozhlasovému Pivovaru v Sojkově — jako „neoškroupovskou“.<sup>12)</sup> Lze říci, že těmito útvary Trojanova folklórně orientovaná tvorba z období protektorátu vyvrcholila.

Trojanova divadelní hudba z doby okupace bývá charakterizována některými současnými badateli (např. J. Pacltem) i jiným způsobem: Trojan je považován za hlavního představitele „hudebního lyrismu“, „modernistického směru“ v divadelní hudbě čtyřicátých let, „který se však ve snaze přizpůsobit hudební výrazivo citovému založení soudobého člověka často navracel k pramenům české hudební tvořivosti“.<sup>13)</sup>

Trojan, který reagoval na hrůzy války a okupace také svou prozíravou a uvážlivou činností programového referenta, prokázal jako umělec své vlastenecké smýšlení tvorbou prostoupenou českými náměty a folklórními tématy. Převaha folklórně orientovaných skladeb umožňuje označit (paralelně s Kolo-točem) Trojanova rozhlasová léta jako 1. folklórní období jeho tvorby. Tehdy krystalizuje Trojanův stylový folklorismus, spočívající ve „škroupovském“ citování a upravování folklórních melodií, jejich rozvíjení a doplňování formou „ohlasů“, v bohaté instrumentaci a sestavování do podoby pásem a směsí.

V téže době se vyhranila také Trojanova celoživotní programová koncepce. Má „obranný“ charakter a pod tlakem tíživé skutečnosti hledá jistotu v moudrosti klasických věků a ve folklórních kořenech. Trojan se zříká jednou provždy artistního uměleckého diktátu, prosazování vlastní jedinečnosti, a naopak usiluje o prolnutí s kolektivním, lidovým, kterému chce „pòkorně“ sloužit.

V roce své sedmdesátky charakterizoval Trojan konečný vznik své celoživotní linie, připravovaný již od třicátých let, těmito slovy: „Bylo to za okupace, za protektorátu. (. . .) V té době jsem nesnášel hudbu žádného Němce, ani Beethovena ne. Byl jsem nemocný i vůči některým Čechům, nedokázal jsem poslouchat ani Sukova Asraela, podobná hudba se mi najednou zdála maličerná. Výjimkou v této subjektivní negaci uznávaných hodnot byli jen Bach a Mozart. V jejich hudbě jsem cítil všelidský obsah, něco, co může mravně posilovat. (. . .) V tom okupačním napětí mne nezajímalo ani kázající Beethoven, to, co on chtěl a vynucoval si svou vůli, ani třeba hymnicky zpívající Händel. V této etapě jsem se definitivně usměřil, jak se aspoň domnívám, svou tvůrčí

**činností jsem napříště nechtěl nikoho poučovat, nikoho dráždit, ani filozofovat. Dal jsem přednost pojetí hudby — pohladit, pobavit, rozesmát, potěšit“ (podtrhl J. V.).<sup>14)</sup>**

Realizace takové konfese menším uměleckým duchem, než byl Trojan, by nutně vedla idylismu, jehož ohraničenost a úzký záběr jsou zřejmé. Trojan jako velký umělec dosáhl toho, že jeho „idylická“ hudba jako každé velké umění povznáší.

Svou kompoziční činností během okupace se Trojan zařadil do první linie mladých skladatelů. V roce osvobození Československa byl na vrcholu tvůrčích sil, bylo mu 38 let. Byl osvědčeným autorem operní, scénické a rozhlasové hudby, folklórních úprav, a proto se od něho očekávaly velké tvůrčí činy. O Trojanovu hudbu byl velký zájem, a proto se skladatel — po krátkém působení ve funkci hudebního dramaturga v Československém filmu v sezóně 1945/1946 — jako první autor z oblasti vážné hudby po roce 1945 rozhodl, že se bude věnovat pouze komponování.

## **6. Spolupráce s Jiřím Trnkou (1945—1965)**

Jedinečné historické spojení dvou významných uměleckých osobností — výtvarníka a filmového režiséra Jiřího Trnky (1912—1969) a hudebního skladatele Václava Trojana spolu s rozvojem české poválečné kinematografie vedlo k tvůrčím výsledkům, které patří mezi vrcholy českého poválečného umění vůbec. Jako stálý Trnkův spolupracovník se Trojan stal filmovým skladatelem a na tomto poli dosáhl velkého mezinárodního i domácího uznání. Prvním společným filmem byl kreslený Zasadil dědek řepu (1945), posledním potom — tři roky po Trojanově infarktu — Ruka (1965). Obdobím nejintenzivnější spolupráce byl konec čtyřicátých a začátek padesátých let, kdy vznikla většina dlouhých loutkových filmů — Špalíček (1947), Císařův slavík (1948), Bajaja (1950), Staré pověsti české (1952), Osudy dobrého vojáka Švejka (1954—1955). Posledním celovečerním filmem byl Sen noci svatojánské (1959). V uvedeném dvacetiletí vytvořila dvojice ještě na deset dalších krátkých filmů a Trojan zkomponoval hudbu ke hranému filmu Byl jednou jeden král (1954).

Vysoce stylizované spojení filmové pantomimy loutek a hudby — bez účasti slova — bylo počínaje umělecky dokonalým tvarem Špalíčku nazváno „novou epochou v dějinách filmu“. Dodnes nenalezla tato koncepce pro svou uměleckou jedinečnost ani ve světovém měřítku pokračovatele.

Trojan svými „baletně filmovými“ partiturami postavil filmovou hudbu na dříve netušenou úroveň a stal se nepřímým učitelem řadě dalších filmových tvůrců. Po právu napsal proto Karel Šrom v přání ke skladatelovým šedesátinám, že Trojan „je bez nadsázky českému filmu tím, co Smetana české opeře“.<sup>15)</sup>

Vysoká umělecká úroveň Trojanovy filmové hudby byla podmíněna jednak tím, že Trojan komponoval na daný námět v relativně svébytných hudebních formách a jeho hudbě byl často dodatečně přizpůsobován filmový obraz. A dále, podobně jako v Kolotoči, si skladatel nekladl žádné omezení, pokud jde o technickou náročnost a instrumentační prostředky. Počítal přitom s interpretačním mistrovstvím Kühnova dětského sboru, orchestru FISYO pod Otakarem Paříkem i České filharmonie s Karlem Ančerlem. Na vypracování svých partitur měl také relativně dosti času a Trnka, vědomý si Trojanova talentu, se snažil respektovat všechny jeho záměry.

Lze říci, že ve filmových partiturách Trojan — podněcován různými náměty — v plné míře realizoval své instrumentační mistrovství a svůj realismus, spočívající ve výstižné žánrové, stylové či zvukomalebné charakteristice. Stylově se v historických (Staré pověsti české, Bajaja) i folklórních (Špalíček) látkách prohloubil jeho vztah k evropské hudební tradici a českému folklóru. Z jeho hudby vyzařuje prostřednictvím některých konstantních idiomů českost, a to dokonce i v exotickém Císařově slavíku, jehož Čínu si Trojan „počeštil“.

V Trojanově filmové hudbě převládá lyrická, humorná a epická výrazová poloha. Méně častý je dramatický výraz, kterého skladatel dosahuje s pomocí modernistických prostředků z doby Kolotoče (tak je tomu např. v Legendě o sv. Prokopu ve Špalíčku), výjimečný je potom patos (Lucká válka ve Starých pověstech českých).

Vedle své filmové činnosti byl Trojan v poválečném dvacetiletí vyhledávaným autorem scénické hudby. Divadelní prostředí ho přitahovalo. Setkal se zde s řadou význačných osobností, jako byli Jan Werich, František Rachlík, František Hrubín, František Tröster a řada herců, kteří mu přinášeli cenné podněty. K vrcholným výsledkům vedla Trojanova spolupráce s režisérem Jiřím Frejkou (1904—1952) a karlínským hudebním divadlem. Pokračující linie Trojanova „neoškroupovství“ se projevila v hudbě k Tylově Paní Marjance, matce pluku (1951), kterou textově upravili Frejka s Rachlíkem. Díky Trojanově hudbě, která je moderním ohlasem české folklórní melodiky, lze Paní Marjánku považovat za jednu z nejpozoruhodnějších českých „her se zpěvy a tanci“ vůbec. Velkou odezvu vyvolaly také Trojanovy doplňky k Ježkově hudbě ke hře Nebe na zemi (1950), samostatnou existenci ve sféře populární hudby si vynutily jednotlivé části Trojanovy hudby k Hrubínově Srpnové neděli (1958) (zejména rumba Bílý měsíc), komponované pro inscenaci Národního divadla, stejnou kvalitativní úroveň má Benátská vdovička (1957) atd.

Málo početná je naopak koncertní hudba. Vedle orchestrálních svit, vytvořených sekundárně z úspěšných filmových hudeb, představují mimořádnou hodnotu (a to opět i v mezinárodním měřítku) Pohádky pro akordeon a orchestr (1959).

Přes malý rozsah měla značný význam Trojanova činnost pedagogická.



Trojan totiž působil 13 let — od školního roku 1948/1949 až do školního roku 1960/1961 — jako lektor pro filmovou a scénickou hudbu na hudební fakultě AMU. Během uvedeného období se podílel na uměleckém růstu půl stovky mladých skladatelů — počínaje generací J. Pauera, O. Flosmana, J. Matěje, J. Felda, V. Kalabise až po generaci J. Klusáka a L. Fišera. Působení Trojana na katedře skladby mělo jednak význam inspirativní — Trojan byl totiž ze všech tehdejších pedagogů jediným opravdu mezinárodně proslulým skladatelem, stýkal se s význačnými umělci z jiných oborů a kvalita jeho tvorby stejně jako úspěchy ve filmové a divadelní oblasti přitahovaly mladé skladatele a jejich učitelé zajišťovaly přirozenou autoritu — jednak bylo přínosem v samotném pedagogickém procesu. Trojan se svým studentům vskutku věnoval (a to dokonce i neoficiálně, mimo školu), při výuce jim udílel cenné praktické (zejména instrumentační) rady, uplatňoval svou velkorysost, poměrně značný rozhled po hudební literatuře, dlouholeté kompoziční zkušenosti ze všech hudebních oblastí. I když jeho výuka nebyla systematická, v několika případech se stalo, že byl pro svůj celkový přínos považován některými žáky (např. J. Klusákem, L. Slukou, V. Felixem) za druhého učitele hlavního oboru (skladby).

Trojan v období dvacetileté spolupráce s Trnkou vyřešil „ježkovský rozpor“ mezi funkcionální a artifiční tvorbou jedinečným spojením funkčnosti a artistnosti na neoklasicistním a neofolklórním základě. Stal se po všech stránkách (i ekonomických) úspěšným skladatelem, který si i ve složité situaci hudebního vývoje v padesátých letech kráčet vlastní cestou. Přesto v něm osud filmového a užitkového skladatele vyvolával komplex, který po letech vystoupil na povrch. Projevoval se v drobných slovních pŕtčkách s kolegy a přáteli z Umělecké besedy, kteří Trojana napůl vážně, napůl žertovně oslovovali „šlágristo“, zatímco on je s podobným podtónem označoval jako „prožluklé symfoniky“. Je možno vyslovit hypotézu, že na poválečnou orientaci Trojanovy tvorby měl velký vliv neblahý osud Kolotoče, který byl poprvé proveden až dvacet let po svém vzniku, tj. v roce 1960. Kdyby byl Kolotoč „včas“ (tj. alespoň v roce 1948, kdy se připravovalo jeho provedení na scéně Velké opery 5. května) proveden, možná, že by se stal zavazující okolností, která by skladateli zabránila upadnout do „kolotoče“ i méně významných objednávek, pro které na velké tvůrčí činy nezbyval čas. Zároveň je třeba konstatovat, že Trojan i „méně významné úkoly“ plnil s mimořádnou poctivostí a uměleckou zodpovědností, která může sloužit jako trvalý vzor všem skladatelům funkcionální hudební sféry.

Období intenzivní spolupráce s filmem a divadly končí vnějším zásahem počátkem šedesátých let. Mnohaleté pracovní vypětí, stresy způsobené termíny filmové výroby a blížícími se premiérami divadel, které někdy nutily skladatele až k „mozartovským“ výkonům (např. při práci na hudbě k Bajajovi), se projevíly při kompozici hudby k Trnkově Kybernetické babičce v létě roku

1962 těžkým infarktem myokardu. Následovalo několikaleté období (zdravotním stavem podmíněné) pracovní stagnace, která byla zároveň provázána tvůrčí krizí a rekapitulací dosavadní kompoziční dráhy. Trojan začíná mít pocit, že svá nejlepší léta promarnil a komplex „filmového skladatele“ se dere neúprosně do popředí jeho vědomí.

## **7. Hledání cesty k svébytné hudební kompozici (2. folklórní období, 1966—1974)**

Mimořádná vitalita a optimismus pomohly Trojanovi částečně překonat zdravotní obtíže. Do filmového „kolotoče“ však už vstoupil jen jednou, když z podnětu svého přítele a scenáristy Františka A. Dvořáka napsal hudbu k filmu *Poslední růže od Casanovy* (1966). Slavná éra Trnka—Trojan skončila, a to také proto, že Trnka ukončil svou práci v oblasti filmu a v roce 1969 umírá. Umělecké vzduchoprázdno, krizi, do které se dostal, vyřešil Trojan návratem k folklóru. Druhé folklórní období tvorby Václava Trojana lze vymezit rokem 1966, kdy vznikly České pastorely a skladatel pracoval na sbírce úprav České a slovenské lidové písně pro zpěv a klavír (dokončeno v roce 1967), a rokem 1974, kdy dokončil orchestrální verze svých folklórních úprav, které označil názvem *Jsem píseň Tvá*. Vrcholem druhého folklórního období byla „jevištní báseň“ *Zlatá brána* (1969—1973).

Vedle folklórně orientovaných děl se skladatel začal postupně věnovat — ve větší míře než kdykoli předtím — orchestrální hudbě. Vytvořil suitu z hudby k filmu *Sen noci svatojánské* (1966), revidoval *Rozmarné variace* (1971) a za pomoci svého přítele Miloše Říhy upravil a doplnil některé části svých dřívějších filmových děl a sestavil z nich svity. Tak vznikly *Shakespearův úsměv* (1972), *Poetická svita* (1972) a *Čtyři karikatury s jednou navíc* (1973). Tímto způsobem Trojan hledal cestu zpět ke svébytné hudební kompozici. Chtěl dokázat, že není jen filmovým skladatelem, chtěl také vytvořit skladby pro koncertní provoz, které by po něm zůstaly.

Zásadním dílem, jímž Trojan částečně vyřešil svůj komplex filmového skladatele, byla *Sinfonietta armoniosa* (1970). „Mám symfonietu!“ odvětil Trojan s výrazem jisté hrdosti na otázku, proč nepíše symfonie.<sup>16)</sup> *Sinfonietta armoniosa* dokázal Trojan svým přátelům (zejména symfonikům Kabeláčovi a Slavickému) a také sám sobě, že je schopen vytvořit symfonický útvar, o němž mnoho let předtím hovořil a k němuž se dlouho odhodlával. Jeho symfonieta je ovšem útvarem typicky trojanovským, hravě neoklasicistním, který stojí na pomezí mezi symfonietou a svitou a který nemá s hlavním proudem současného symfonismu mnoho společného.

Jako jisté předznamenání své nové orientace vytvořil Trojan počátkem uvedeného období (1966) projekt *Rekvie*,<sup>17)</sup> který bohužel nikdy nerealizoval. Myšlenku na toto requiem ale skladatel nikdy neopustil, o čemž svědčí

i jeden z jeho posledních výroků: „Několik let se také zabývám myšlenkou napsat rekviem. Ne církevní, ale rekviem za živé a mrtvé, kde by bylo něco o té naší krásné planetě. To je má upřímná touha a byl bych šťasten, kdyby se splnila.“<sup>18)</sup>

Úspěchy nových i revidovaných starších skladeb vlyly do vědomí skladatele novou sebedůvěru. I když vstoupil do nových „tandemů“ (s Plickou a Hynkovou ve Zlaté bráně), přece jen se dokázal vymanit z určujícího vlivu režisérů, filmařů a divadelníků a prosadil se vlastní hudbou.

## 8. Návraty (Poslední tvůrčí období, 1975—1983)

V posledním tvůrčím období došlo u Trojana k velké koncentraci sil a schopností. Svědčí o tom i dopis ze dne 7. 4. 1976, tedy z doby na prahu sedmdesátky, zaslaný příteli Rudolfu Schubertovi:

„Samé noty — samá muzika! Je to dobře, je to nejdokonalejší sedativum, jaké existuje. Pomáhá mi překonávat všechny zlosti a i křivdy.

Pracuji hodně. Snažím se dohonit všechno, co jsem dříve zanedbával, ani ne z lenosti jako spíše z nedůvěry vůči svému umění. Nyní se ukazuje, že jsem se mýlil. (Jestli se nemýlím.)

V poslední době jsem měl dosti velké umělecké úspěchy: Sinfonietta armoniosa a Zlatá brána (celovečerní).

Chtěl bych toho ještě hodně napsat, mám toho hodně v srdci, ale taky mám vážnou pochybnost, že mi na to nezbude ani energie, ani čas, ani zdravý rozum, čehož se nejvíc obávám.“<sup>19)</sup>

Ve své tvorbě z posledního tvůrčího období se Trojan navrátil ke svým oblíbeným žánrům, druhům, tématům, a tím shrnul a zokrouhlil své celoživotní dílo. Po letech se znovu přenesl do světa dětí — a vytvořil skvostné sbírky písní pro dětský sbor Rozpustilou abecedu (1976), Pohádku o rozpustilé abecedě pro kočku (1976) a další skladby. Ke svému čtyřicet let starému Dechovému kvintetu na témata lidových písní, který „už nemohl ani slyšet“, se rozhodl vytvořit „mladšího bratříčka“ — a napsal jiskřivé, brilantní, programově pojaté Divertimento pro dechové kvinteto (1977). V témže roce zkomponoval na objednávku mezinárodní soutěže Pražského jara virtuózní i líbezná, neoklasicistní Concertino pro trubku a orchestr. Rozsáhlými cykly a sbírkami se navrátil také k folklórní sféře — a vytvořil Slezské zpěvanky (1978) a Lidové písně z Československa (1978). Po letech se rozhodl také znovu pro scénickou hudbu a zkomponoval (s částečným využitím své dřívější kompozice) hudbu k Jiráskově Lucerně (1975) a Vrchlického Noci na Karlštejně (1976).

Ve svých dvaasedmdesáti letech se odhodlal — podporován výtvarnicí a spolulibretistkou Alenou Hoblovou (1940) — k největšímu a zároveň poslednímu svému návratu. Po několikaleté usilovné práci potom v roce 1983 dokončil balet Sen noci svatojánské. Za částečného využití vlastní hudby



k Trnkovu filmu a zúročením svých celoživotních zkušeností „Trojan tu zřejmě napsal — v samotném závěru svého tvůrčího vývoje — své nejoriginálnější hudebně scénické dílo, přesvědčivé nikoli snad jedinečností hudební řeči, rozhodně však jako druhově žánrová syntéza, v níž jsou dokonale dány syntetické rysy scénického tvaru“.<sup>20)</sup>

Tvorbu posledního tvůrčího období lze, zejména s ohledem na balet *Sen noci svatojánské*, považovat za další, a možná nejvyšší vrchol Trojanovy skladatelské dráhy. Autor zde organickou syntézou klasicko-romantických, folklórních a soudobých prvků na bázi vlastního, autentického jazyka uzavřel stylovou linii, kterou nastoupil před půlstoletím. Zároveň vytvořil díla, kde hudba „nehraje druhé housle“, ale kde — podobně jako v *Kolotoči* a v některých dřívějších instrumentálních skladbách — vše je naopak podřízeno hudbě.

V posledních dvou obdobích své tvorby Trojan dokázal, že nejen v oblasti filmové nebo jinak funkčně zaměřené tvorby, ale i v oblasti svébytné instrumentální nebo dramatické kompozice lze vytvořit díla, která jsou „lidová“ (všeobecně srozumitelná), umělecká a zároveň soudobá.

## POZNÁMKY

- 1) Bor, Vladimír—Lucky, Štěpán: Trojan — filmová hudba. — Praha, SNKLHU 1958.
- 2) Felix, Václav: Evergreeny Václava Trojana. — Hudební rozhledy 20/1967, č. 5, s. 200—201.
- 3) Bor, Vladimír: Hudba Václava Trojana v Trnkově Snu noci svatojánské. — Film a doba 4/1960, č. 4, s. 252—256.
- 4) Kotek, Josef: Děti a kouzla. Trojanův Kolotoč v Ostravě. — Divadlo 1960, č. 4, s. 204—206.
- 5) Jde o částečně upravenou kapitolu kandidátské disertační práce Stylové tendence v díle Václava Trojana. — Olomouc 1984, strojopis 321 s. + 43 s. příloh.
- 6) Vzhledem ke specifčnosti Trojanovy tvůrčí orientace a stylové podoby jeho díla jsou pro označení Trojanova esteticko-tvůrčího programu a uměleckého směřování užívány termíny neoklasicismus a neofolklorismus a pro označení stylu jednotlivých děl termíny modernismus, neoklasicismus (ve smyslu vazby ke stylu evropského klasicismu), folklorismus a neoromantismus.
- 7) Klazarův orchestr složený z amatérů Staré Boleslavi, která měla tehdy pouhých 2 400 obyvatel, provedl v době, kdy v něm hrál Trojan na housle, také Beethovenovu 1. symfonii, Koncert pro housle a orchestr A dur W. A. Mozarta a předehru k opeře V studni V. Blodka.
- 8) Skladba se původně jmenovala Parodické variace. V roce 1971 ji Trojan revidoval a označil novým titulem Rozmarné variace na téma „Jarní písně“ Felixe Mendelssohna Bartholdyho.
- 9) Bor, Vladimír: Jaro opery. — Divadelní noviny 3/1960, č. 16—17, s. 8.
- 10) Kuna, Milan: O hudbě a jejím poslání s Václavem Trojanem. — Hudební rozhledy 30/1977, č. 4, s. 172.
- 11) Vičar, Jan: Rozhovory s Václavem Trojanem 1982—1983. — Strojopis 1983, s. 189.
- 12) Trojanovým „neoškroupovstvím“ je míněn skladatelův stylový folklorismus, využívající spojení citovaných folklórních útvarů s vlastními ohlasy folklóru i autentickými hudebními strukturami. Na jiné úrovni a za jiné historické situace jako by tímto způsobem došla naplnění předsmetanovská idea národní hudby založené na přímém přebírání folklórního materiálu.
- 13) Dějiny českého divala, IV. — Praha, Academia 1983, s. 513.
- 14) Kuna, Milan: O hudbě a jejím poslání s Václavem Trojanem. — Hudební rozhledy 30/1977, č. 4, s. 172.
- 15) Šrom, Karel: Věčný chlapec. — Hudební novinky, Praha, Supraphon, březen—duben 1967, s. 41—42.
- 16) Vičar, Jan: Rozhovory s Václavem Trojanem 1982—1983. — Strojopis 1983, s. 50.
- 17) V pozůstalosti Václava Trojana jsem našel předběžný výběr textů k této skladbě.
- 18) Vičar, Jan: Setkání s Václavem Trojanem. — Opus musicum 16/1984, č. 1, s. 15.
- 19) Dopis se z NSR vrátil, neboť adresát se odstěhoval nebo zemřel. Dopis je uložen v pozůstalosti Václava Trojana.
- 20) Fukač, Jiří: Shakespeare, Trojan a ambice českého divadla. — Scéna 9/1984, č. 15 (1. 8. 1984), s. 7.