

Mezi hudbou a výtvarným uměním

Svatopluk Havelka a Hieronymus Bosch

Dalibor Demel

Chceme-li srovnávat hudbu s malířstvím a hledat společné principy tvorby naplňované vlastními prostředky obou umění, pak se musíme obrátit především ke skladbám, které mají takovou snahu přímo ve svém programu. Jeden z nejpozoruhodnějších pokusů na tomto poli v dějinách české poválečné hudby najdeme v díle Svatoopluka Havelky *Pocta Hieronymu Boschovi*¹. Abychom však mohli porozumět styčným bodům děl obou umělců, zastavme se nejprve u inspiračního zdroje hudby v podobě Boschových maleb. Právě záhadné tahy jeho štětce pokrývají rám hudebního zrcadla, které Havelka vlámskému mistrovi nastavuje. Nicméně nejen jemu. Hudba je tu víc než pouhým zvukovým odrazem malířova světa na lesklé ploše: v části věnované sémantické charakteristice hudby si ukážeme, jak se zrcadlení samo stává svébytným originálem a v závěrečném srovnání se pak pokusíme oba pohledy znovu sjednotit. Objevíme tak nekonečné řady jiných zrcadel, jichž jsou Boschovy obrazy a Havelkova hudba koneckonců „jen“ pokračováním.

1. SÉMANTICKÁ CHARAKTERISTIKA BOSCHOVA DÍLA

O díle Hieronyma Bosche dosud nebylo rozhodnuto. Jeho malby, osázené rekvizitami složité symboliky s výtvarnými „katalyzátory“ podvědomí, žijí už pět století vlastním záhadným životem². I když historie nasvěcovala Boschovy vysoce fantaskní rébusy z různých úhlů, ve stínu vždy zůstávalo mnohem více a pomyslného dna představitosti středověkého gurua surrealistů nebylo nikdy dosaženo. Ani nebude – těžko bychom ve výtvarné oblasti hledali názornější, působivější a nakonec i legendárnější příklad sémantické otevřenosti uměleckého díla, než právě obrazy Hieronyma Bosche. Výklad jeho malířské řeči závisí na tom, kdo a v jaké době do Boschova znakového bludiště vstupuje. „On sám odpovídá na všechny otázky – nevím –“³ a tazatele odsuzuje k projekci vlastních významů do umělecky působivých znaků, které je bez obtíží pojmu, aniž by se jimi vyčerpaly.

Tak se prý Filip II. Španělský kochal Boschovými „dáblicy“, aby podráždil své sklony k morbidnosti, ale zároveň v nich viděl odraz reality čertů na obrazech z procesí⁴. Autoři 16. století považovali Bosche za renesančního satirika a oceňovali jeho napodobování přírody. Ke konci téhož století ve Španělsku chválili jeho spojitost s dobovou zálibou v metamorfózách, ale v období třicetileté války (1618

až 1648), v níž Holandsko a Španělsko stály na opačných stranách bojiště, byla díla z „heretické země“ – natož pak Boschova kritika neřestí katolických duchovních – podezřelá z trestuhodného zesměšňování církve. Okruh autorů kolem Lopeho de Vega v rámci vítězího klasického vkusu začal považovat Bosche za protiklad Ovidiovských ctností a malířovo jméno se stalo urážkou, ne-li nadávkou. Francie 18. století mu vytýkala neeleganci a neharmonické tvary.⁵ Až do 30. let minulého století, kdy nastal v souvislosti s rozvojem psychologie a zkoumáním podvědomí zájem o obsah jeho děl⁶ a Boschovo dílo se stalo staronovou supernovou kunsthistorického nebe, zůstával tvůrce fantastického triptychu *Rajská zahrada* sice „znám“, ale „neobjeven“. Dnes je Bosch sice „objeven“, ale stále „nevyložen“ – před jeho mnohoznačností se sklonil dokonce i sám zakladatel ikonologie Erwin Panofsky.⁷

Při sémantické charakteristice tak „sémanticky neprůhledného“ autora, na jehož interpretaci musely nutně ztroskotávat generace teoretiků výtvarného umění, jsou tedy rozpaky více než na místě. Tím spíše se ani my nebudeme pokoušet o nemožné a v souladu se zaměřením naší studie se omezíme na popis několika základních rysů poetiky jeho díla.

Nejpříznačnější vlastnosti Boschova malířského projevu jsme se dotkli už v úvodu – je jí vysoká míra *fantaskna*⁸. Právě fantaskno jako objektivní odraz subjektivní fantazie u Bosche rozkošatělo do nepostižitelné mnohvrstevnaté struktury znaků, jejichž výklad nelze bezesbytku rekonstruovat. Magické a iluzivní chápání věcí, metaforizace skutečnosti, introverze – to vše jsou prameny fantaskna,⁹ které právě u Bosche zakládají různě se protínající souřadnice. Přestože z hlediska použitého námětu lze jeho dílo rozdělit na obrazy *náboženské, žánrové a snové*¹⁰, všechny v různé intenzitě zasahuje enigmatika, symbolika a hieroglyfika. Malířova fantazie tak vytváří vstupní bránu do světa, kde je poklidná symbolická řeč předchozího období často zpřevracena do té míry, že znepokojená inkvizice i soudobá kunsthistorie Bosche prohlásila za člena místní esoterické kacířské sekty, vedené jakýmsi pokřtěným španělským židem Jacobem Almaenginem. Už malířovo křestní jméno *Hieronimus* ostatně naznačuje spojení rodiny van Aken s Bratrstvem společného života¹¹, v jejíž programu byla kritika zkažených mravů kněží. Esoterická inspirace je ostatně pro Bosche velmi podstatná. Bývá považován za „výtvarného překladatele“ myšlenek nizozemského mystika Jana van Ruysbroecky (*1293, †1381), inspiroval se prý i sexuálními vizemi fanatického dominikánského kazatele Alaina de la Roche a v jeho mistrných „patvarech“ nalezneme i ozvěnu učení předchůdce estetiky, nizozemského teologa kartuziána Dionysia (†1471), který tvrdil, že krásno lze nalézt i v deformovaných tvarech.¹²

Bylo by ovšem chybou obviňovat Boschovu přízračnou fantazii ze samoúčelnosti. Naopak – všechny ty v podrobnostech těžko čitelné znaky jsou v prostoru jeho maleb skládány ve službě myšlenky, naplňující zároveň podstatu *grotesky* i *morality*. Takový žánr je v Boschově podání „šílený i rafinovaně výmluvný, snový

a racionální, hravý i etický, tajemný i adresný¹³. Kříženci všech myslitelných biologických druhů včetně lidí propletení se skrumáží realistických věcí tak v manýristické grotesce¹⁴ osvětlují tajné kouty podvědomí se všemi nočními můrami, strachy a ubohostmi středověkého a nakonec i dnešního člověka. Dvojaká groteska se právě díky své kritické satiričnosti stává současně moralitou – pitvorně zdviženým pokřiveným prstem, jehož naturalistická přesnost, vyrůstající ze směsi rozumem usměrňovaných blouznivých představ, jeho gestu upírá patetickou hrozbu. Přesto na konci jen zdánlivě absurdního představení nečihá hysterické delirium, ale morální poučení viděné očima ironického zasvěcence, smáčejícího svůj štětec ve směsi symbolismu, mystiky a jedu.

Umělecké postupy, jimiž Bosch ve svých apokalyptických vizích popsaného efektu dosahuje, vyvěrají z mnoha pramenů. Zmiňme se alespoň o několika nejnapadnějších. Především je tu *mechanismus zhuštění* jako základní tvárný postup symbolických prací (ale i snu).¹⁵ Fantaskní prvky obsažené v realitě malíř vypreparuje a znovu sloučí v chimérických kombinacích – například bytost s „rybo-myší hlavou“ z triptychu *Vůz sena*. Účinky tohoto principu jsou pak dále umocněny *sumací a koncentrací* objektů či monster. Každý složený útvar v této skrumáži je neustále narušován jiným – v prasklém vejci schované dvounohé monstrum je zároveň se skořápkou probodnuté šípem, lidskými těly prorůstají větve stromu. Vše je současně podrobováno neustálému zániku a hmota na jiných místech naopak bují v přízračném koloběhu – ptačí bytost na trůnu polyká lidské tělo, z jehož řiti vylétá hejno ptáků, ze džbánu-těla zvířete se řine voda. Věci jsou v neustálém pohybu a mění svůj tvar. Člověk se stává krajinou, zvíře věcí, jako by se život neustále přeléval do nových a nových schránek, aby v nich se stejnou intenzitou zanikal.

Velmi typickým prvkem Boschových pláten a fantaskního obrazu vůbec je *motiv vznášení*. Takovou vzduchoplavbu příšer „vyrobených zhuštěním“ nalezneme na střední desce triptychu *Pokoušení svatého Antonína*.¹⁶ Prolínání fantaskní a reálné roviny i rafinované narážky na dobové kultury a pověry tak směřují k vytváření symbolů, jimž zákonitě musí chybět obecná dohoda o jejich významu – konvencionalita – a stávají se hádankami bez jednoznačného řešení. Je jich mnoho a ve své tajemnosti působí velmi skutečně. Až na výjimky (např. modravý glóbus z vnějších křídel triptychu *Rajská zahrada*¹⁷) jsou totiž pro Boschova plátna typické prudké barevné kontrasty, které přispívají ke smyslovosti a „reálnosti“ motivů. Jako kolorista ostatně završuje „zlatý věk“ nizozemského malířství.¹⁸

Tato všudypřítomná „lucidní reálnost“ je nakonec malířovým triumfem. Právě přes tavící kotol podvědomí promlouvá k člověku dneška a nabízí mu odpovědi, na které se chce – a umí – zeptat.

2. SÉMANTICKÁ CHARAKTERISTIKA HUDBY

Havelka je podobně jako Bosch mistrem experimentu a dobrodruhem hledání nových výrazových prostředků. I ve své *Poctě* opouští tradiční postupy evropské hudební řeči, jak je znal ještě pozdní romantismus a ostatně i různé styly 20. století – a to zejména vůdčí úlohu akustického parametru *tónové výšky*. Takový krok má pro tvarování i významové vyzařování skladby zásadní důsledky. Velmi totiž potlačuje řadu ustálených hudebních vazeb: lineární vazbu a z ní vyplývající melodiku, vazbu vertikální zakládající akordiku a samozřejmě i jejich součinnost vyúsťující v tonální harmonii¹⁹. Oslabení jedné skupiny výrazových prostředků s sebou přirozeně nese zesílené působení jiných prvků, které jsou sice v tonální harmonii rovněž obsaženy, nicméně teprve osvobození z tradičních rolí jim dovoluje vystoupit do popředí a uplatnit ve skladbě svůj *strukturující vliv*. Ke slovu tedy přicházejí další akustické parametry: *trvání zvuku*, z něhož vyrůstá tempo a agogika, *síla zvuku* umožňující rozehrát paletu dynamického rozpětí a různé aspekty *barvy zvuku* sahající od tónu přes psychologickou barevnost zvuku ke světlosti a váze zvuku i jeho smyslové postižitelnosti vůbec²⁰.

Právě z těchto navzájem prolnutých a nanejvýš proměnlivých stavebních kamenů skladatel stvořil myšlenkový svět své boschovské *Pocty*. Podívejme se teď na jeho základní souřadnice a pokusme se vystopovat nejpodstatnější okamžiky této originální zvukové kosmogonie.

Z hlediska tektoniky skladba obsahuje tři hlavní části, rozeznatelné bezprostřední sluchovou analýzou a její stavbu můžeme vyjádřit vzorcem:

$$T^1 \text{ (t. 1–47)} \quad T^2 \text{ (t. 48–308)} \quad T^3 \text{ (t. 309–346)}^{21}.$$

Formálně lze tektonický blok T^2 rozčlenit ještě na další čtyři oddíly, takže výsledný vzorec formální výstavby díla má následující podobu:

$$A \text{ (t. 1–47)} \quad B \text{ (t. 48–114)} \quad C \text{ (t. 115–191)} \quad D \text{ (t. 192–267)} \quad C' \text{ (t. 268–308)} \quad E \text{ (t. 309–346)}^{22}.$$

Vztah obou složek a přibližné proporce trvání jednotlivých částí přibližuje tabulka.

TEKTONIKA	T^1	T^2				T^3
FORMA	A	B	C	D	C'	E
	3' 33"	2' 25"	1' 37"	2' 30"	1' 05"	2' 35"

Pozn.: Stínování naznačuje tektonickou příbuznost hudebního materiálu

Prozkoumejme teď jednotlivé formální oddíly podrobněji.

O ústupu tónové výšky ve prospěch celého komplexu *zvukové barevnosti* svědčí už vstupní část, ve formálním schématu označená jako A. Základ tvoří splývavé figurace v celestě a houslích *sul tasto*, postupně obohacované vstupy dechů. V partu lesního rohu ani dalších dechových nástrojů však nejde o žádná sóla ve smyslu vydělení sólového nástroje z masy orchestrálního zvuku – právě naopak. Vše se odehrává v dynamice *pp* a nejpodstatnější aspekt, který dechy do figurací vnáší, je právě jen jejich *barva, témr.* Jemná gradace, prostupující celou část, spočívá právě v pozvolném *přibarvování* „základního šumu“ celesty smyčců, vibrafonu a později klavíru. Vstupy dechů ve skutečnosti nejsou žádnými „motivy“ ve smyslu nové výrazné hudební myšlenky, ale povstávají ze tvaru figurací, aby se s nimi v jen nepatrně osamostatnělé linii *prolínaly*, aniž by na sebe upoutávaly pozornost²³. Jsou spíše jinak barevným *aspektem* figuračního pletiva než jeho výrazným vzorem – jak ukazuje následující příklad.

The musical score shows four staves. The top staff is for Cor. (Coronet) in 3/4 time, marked *pp*. The second staff is for Cel. (Celesta), also marked *pp*. The third staff is for Pf. (Piano), marked *pp*. The bottom two staves are for VI.II (Violins II), with the top line marked 7-8 and the bottom line marked 9-10. The score is divided into two measures by a vertical dashed line. The music is characterized by a dense, layered texture with various articulations and dynamics.

V tomto případě se k odlišnému parametru barvy přidává ještě *augmentace*.
V taktu 8 se však i lesní roh vrací k šestnáctinám.

PŘÍKLAD Č. 1 (TAKT 6, COR X VI)

Zvuková *světlost*, mlhavost a neurčitost umocněná smyčcovými glissandy a flažolety spolu se vzájemným proplétáním figurativních linií postupně narůstají-

cí skupiny dechových nástrojů pokračuje až k samotnému závěru. V taktu 40 se pak dechy poprvé spojí do samostatného, rytmicky i melodicky jednotného dvou-taktového vstupu (který je ovšem opět augmentovaným tvarem původní figurace) zakončeného výrazným cinknutím trianglu. Po tomto jediném, zřetelně odlišitelném tvaru se ještě na 6 taktů vrací flažoletový šum a podobně jako začala, v *pp*, tentokrát s jemným oživením harfových glissand úvodní část končí.

V sémantické rovině, prozatím bez ohledu na boschovskou inspiraci, má hudba prvního dílu mnoho předpokladů ke *kosmogonickému* chápání – a to ve dvojím smyslu.

Jednak se z ticha rodí vesmír skladatelovy kompozice, zhmotňují se první výrazové prostředky, z nichž bude později celá *Pocť* zbudována – ustavuje se *sémantický kód*. Takový „kosmogonický“ náboj však pochopitelně mají v přeneseném smyslu všechna umělecká díla a ne náhodou je mezi slovy „tvorba“ a „stvoření“ tak blízká příbuznost. Skrže tuto takřka ikonickou souvztažnost se však u Havelky můžeme dobrat mnohem přímější znakovosti pravé kosmogonie v podobě hudebního vyjádření počátku světa.

Zopakujme si nejvýraznější vlastnosti zkoumané části: neurčitost, mlhavost, tajemnost, neuspořádanost apod. Všechny tyto vlastnosti se vážou k jedinému základnímu principu, jímž je *potencialita*. To, co se jeví jako mlhavé a neuspořádané, v sobě obsahuje možnost stát se zřetelným a uspořádaným. Proces uspořádání prvotního chaosu nazýváme stvořením a v mnoha kosmogonických mýtech je takovou „pralátkou“ oceán, nad nímž se vznáší budoucí „hybatel“ – božský duch v různých podobách²⁴.

A právě představu takového prvotního oceánu čekajícího na počáteční tvořitelský čin evokuje i úvodní část *Pocť*. Nemusíme se však nutně nechat zlákat okamžitou obrazovou asociací: Havelkova „pralátka“ je navýsost *smyslová* – působí přímo svými akustickými vlastnostmi, svou nepopsatelnou zvukovostí a jako takovou ji s možnou představou prvotních vodstev spojuje homomorfie nikoli výhradně jako ikon a designát, ale jako svébytné a originální předpodstatnění vody do zvukových vln. Jinými slovy – je současně „počátkem“ specificky hudebním, protože kde jinde než v této hudbě barev a tónů bychom se spolu s Hanslickem mohli vracet od *cítění* a mimohudebních představ ke *slyšení* a čistě hudebnímu prožitku.²⁵

První nápadnou *formu* vystoupivší ke konci části z prvotní zvukové skutečnosti – zmíněné dvojtaktí dechových nástrojů zakončené trianglem – pak lze chápat podobně dvojím způsobem: výhradně zvukově jako první předzvěst vyvstávání nových struktur, nebo – přijmeme-li vzhledem k boschovskému kontextu představu biblického kosmogonického mýtu – jako symbolický výraz okamžiku stvoření člověka.

V každém případě je sémantika první části *Pocť* výrazem klidu – nikoli však klidu vyhasnutí či odpočinku. Právě naopak: neustálá a nenápadná vnitřní pulsa-

ce ji vybavuje zdánlivou nehybností vodní plochy, pod jejíž hladinou v tušených spodních proudech kvasí budoucnost.

Nástupem následujících čtyř částí (BCDC'), tvořících jediný tektonický blok (T²), se výraz hudby náhle mění. Po víceméně jednolitěm hudebním proudu úvodní části je teď společným jmenovatelem rytmu, dynamiky, barvy i trvání zvuku *kontrast* (viz Příklad 59). Protiklady ostrých rytmických figur a splývavých oblouků, *staccata* a *legata*, *p*–*f*, světlosti a „tmavosti“ zvuku budou v různé intenzitě pokračovat až k závěrečnému – opět náhlému zklidnění.

Příkrého barevného kontrastu je dosaženo těsným sousedstvím světlého zvuku dřevěných dechových nástrojů ve vysoké poloze a tmavšího rejstříku celesty.

PŘÍKLAD Č. 2 (TAKTY 48–56)

V hlavním účinu výrazných rytmických figur tu opět nad stránkou melodickou, harmonickou a koneckonců i rytmickou převažuje artikulace (*staccato*) a intenzita zvuku. Kontrasty však nejsou jen horizontální ve smyslu časové následnosti protikladných prvků, ale vedou i po vertikální linii napříč fakturou. Střetávají se tak rytmicky synchronní pásma skupiny nástrojů s odlišnými pásmy, což vytváří neustálé napětí mezi synchronním a nesynchronním aspektem rytmu (např. *Fl Picc + Fl x Bscel + Fg + Cfg x Cel* v taktu 71). V závěru části B se objevuje synchronní posouvání párových frází „vzdechů“ – příznačně předepsaných jako *lento* – další prvek kontrastu vůči úsečným *staccato* pasážím, ale také vůči relativně klidným zakončením v nejnižším dynamickém stupni. Neustálým spojováním a rozpojováním kontrastních „zvukových skvrn“, v nichž tónová individualizace hraje minimální roli, skladba stále znovu potvrzuje svou odtažitost od tradiční tónově individualizované motivické výstavby.

V podobném duchu pokračuje i část C, v níž nastává první dynamický a agogický vrchol díla – jak ostatně naznačuje už její „agresivní“ zahájení tympánovým vířením se závěrečným úderem ve *ff*. Tempo se mírně zrychluje, komplikuje se i metrorhythmika: objevují se složité polyrytmické střety dokonce i uvnitř smyčcové sekce, jak ukazuje následující příklad.

The image shows a musical score for five string parts: Violins I (Vl. I), Violins II (Vl. II), Violas (Vle), Cellos (Vcl.), and Contrabasses (Cb.). The score is written in a complex polyrhythmic style. It features various dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *pizz.* (pizzicato). There are also articulation markings like *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato). The notation includes many slurs, accents, and complex rhythmic patterns, particularly in the upper staves.

PŘÍKLAD Č. 3 (TAKT 115 - SMYČCE)

Vyvstávají další rafinované kontrasty: pokračuje „lamentové frázování“ s rychlými přechody z *f* do *p* a jeho protiklad – exklamativní (výkřikové) crescendové vstupy trombonových glissand. Nad nimi se pak klene širokodechý oblouk jakéhosi vyplněného glissanda dřev jako zvláštní syntéza obou postupů. Takty 149–180 přináší do zvukové tříštle první souvislý prvek chorální myšlenky, prozatím však zastřený výraznými zvukovými „skvrnami“ glissand lesních rohů a nově i vstupy různých druhů bicích nástrojů včetně exotických bongů a tam-tamů.²⁶ V závěru se opakování klesajících „lamentových“ prvků v rychlém tempu změny z rytmu komplementárního na rytmicky synchronní pohyb (téměř) všech hlasů, což účinkuje jako další typ syntézy původně nesourodých prvků lamenta a exklamace. Opět kontrastně – náhlým přechodem z *ff* celé orchestrální sazby do bitytmického vstupu harfy a celesty podbarveného flázolety kontrabasů skladba „vplouvá“ do další, aleatorně působící části, v našem vzorci označené jako D.

V tomto úseku nastává celkové zklidnění, jako příprava na druhý vrchol skladby v části C'. Tempo se zvolňuje, dynamika sice zůstává blokově kontrastní, ale nedosahuje extrémů předchozích dvou částí. Přesto D v jistém smyslu patří ke **gradačnímu** vrcholu – stupňuje totiž princip spojování různorodých zvukových skvrn do překvapivých souvislostí a navazuje tak na část B, v níž jsme se s tímto postupem setkali poprvé. Faktura je tak velmi vzdušná, složená z jednotlivých segmentů.

The musical score for Example 4 (Measures 195-196) is arranged as follows:

- Fl. (Flute):** Two staves. The first staff has a dynamic marking of *mp* and a triplet of eighth notes. The second staff has a dynamic marking of *mp* and a triplet of eighth notes.
- Fl. picc. (Piccolo Flute):** One staff with a dynamic marking of *f* and a triplet of eighth notes.
- Ob. (Oboe):** Two staves. The first staff has a dynamic marking of *mp*. The second staff has a dynamic marking of *mp* and a triplet of eighth notes.
- C. i. (Clarinet in C):** One staff with a dynamic marking of *mp* and a triplet of eighth notes.
- Cl. (Clarinet):** Two staves. The first staff has a dynamic marking of *f* and a triplet of eighth notes. The second staff has a dynamic marking of *p* and a triplet of eighth notes.
- Fg. (Fagot):** Two staves. The first staff has a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. The second staff has a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes.
- Cfg. (Kontrabas):** One staff with a dynamic marking of *mp* and the instruction *espr.*
- Tr. (Tromba):** Three staves. Each staff has the instruction *con sord.* and a dynamic marking of *f*.

PŘÍKLAD Č. 4 (TAKTY 195-196)

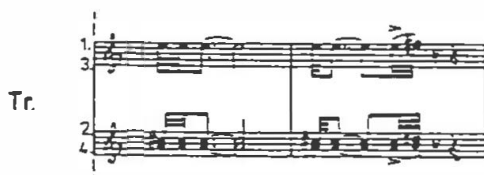
Část C', jak vyplývá z označení, uvádí staronový hudební materiál. Faktura je však tentokrát zahuštěnější a synekdochicky užitá chorální melodie vyčnívající z bloku zbytku orchestrální sazby se stává myšlenkovým jádrem části a zároveň druhým vrcholem celé skladby. Znovu se vrací komplementární pohyb, přičemž vztah mezi útržkovitými vstupy jednotlivých nástrojů a skupin a souvislého „chorálního proudu“ vytváří nový typ kontrastu „stálého a nestálého“.

Jak napovídají patrně nejčastěji užívané výrazy naší analýzy, celý tektonický blok T² bychom ze sémantického pohledu mohli parafrázovat jako mnohovrstevné *variace* na téma *kontrasty a jejich „spojování“*. Vrátime-li se k pokračování naší hudební kosmogonie, můžeme už v úvodních taktech části B (viz příklad) odhalit ikon vystoupení z počáteční jednoty do duality. Výrazné hudební prvky v podobě nejrůznějších zvukových skvrn nejprve existují vedle sebe, později se jejich kontrastnost zvyšuje, aby se vystupňovala do až do dramatického konfliktu – zejména v místech, kdy pasáže rozdílných zvukových parametrů znějí současně (C). Zdálo by se, že po počátečním klidovém *chaosu potenciality* nastává bouřlivý

chaos realizace, zmatenost v rozporech se utápějícího života – a v jistém smyslu tomu tak skutečně je. Přesto zdánlivá chaotičnost vyrůstá z velmi racionálního základu. Neustálé vznikání a zanikání zkratkových hudebních tvarů, jejich různorodé spojování a oddělování, groteskní témbrové a artikulační skvrny (trombonový wa-wa styl) vedle vytrvalého temného šumu (kontrabasové flažolety) – to vše je ve svém bohatství překvapivých tvarů a barev podřízeno základnímu principu *pomíjivosti*, *neucelenosti*, jiným slovem *nedokonalosti*.²⁷ Jistá míra nedokonalosti je však základní a přirozenou vlastností všech jevů oddělených od původní jednoty, jak ostatně ve svých kosmogonických mýtech různými slovy říká většina spirituálních systémů. Nesčetné zvukové skvrny, jimiž autor svou skladbu osázel, jsou tak ve své *ikoničnosti* homomorfně spojené s akustickou říší zvuku uspořádány dokonale – ať už je chápeme formalisticky ve vesmíru ryze hudebním, nebo jejich abstraktní „krásno“ zahálíme do mimohudebních představ. Vyzařují totiž skutečnost neustálého vzniku a zániku někdy groteskních, jindy jemných nebo děsivých tvarů v nejrůznějších poměrech – jinými slovy *proměny života*. Fáze proměn ovšem nemůže trvat věčně. Míra nesourodosti spojovaných a rozpojovaných částic má svou mez. Za ní pak následuje nevyhnutelné zhroucení celého systému, protože jednotlivé jevy se začnou navzájem vylučovat a ztratí schopnost vytvářet organické celky. V tektonické dynamice skladby se tato myšlenka projevuje velmi zřetelně. Zatímco v části B se naznačená „totální rozpojitost“ připravuje, v C prochází nejrůznějšími variacemi, v aleatorně působícím dílu D vrcholí – v C' se s apokalyptickým „řevem“ chorálu²⁸ obklopeným pekelným lomozem hudebních skřeků všeho druhu hudební svět v přízračném „zpětném chodu“ hroutí. A jak hned uvidíme, nemůže dospět nikam jinam než do původní jednoty.

Závěrečný oddíl E (T^3) téměř všemi zvukovými parametry připomíná úvod skladby a změna od bouře ke klidu znovu přichází náhle – tempové zpomalení, dynamika *pp*, návrat k počáteční světlosti i splývavá artikulace. Mlhavý vnitřní pohyb části A nesený vlněním drobných rytmických hodnot je tu zpomalen v závislosti na zvýšení parametru trvání zvuku.

Nejpodstatnějším činitelem však opět zůstává barva a z této staronové podoby prvotní zvukové potenciality se pak vynořují opakované fanfáry trubek (viz Příklad 5). Jejich varovné signály proznívají závěr celé *Pocty* a klesající dynamika připravuje postupně vyhasínající zvuk až ke konečnému výrazu potenciality nejvyšší – k tichu.



PŘÍKLAD Č. 5 (TAKTY 334–335)

Návrat skladby k původnímu stavu, byť obohacenému o varování trubek implantované do struktury takřikajíc „zvenčí“, dílo dokonale uzavírá z formálního i obsahového pohledu. Připomeňme si znovu naší kosmogonickou představu. Skladba jako celek je totiž ikonicky propojena se strukturou patrně nejstarší kosmogonie lidstva založenou na představě kruhového času, kosmického cyklu a ústředního mysteria periodické obnovy světa. Návrat do stavu klidu – tedy nikoli konec hudební obdoby totálního zničení (C') – vnucuje myšlenku „nového stvoření“ a nekonečného opakování celého procesu²⁹.

Jak už jsme však v průběhu naší práce mnohokrát ukázali, hudební dílo funguje jak otevřený systém, a tak i tento výklad má svou alternativu. Skladatel, inspirován Boschovým dílem, prostě nechtěl³⁰, aby skladba skončila apokalypsou, a pro závěrečnou část zvolil „přívětivější tvář“ virtuózního malíře pekelných utrpení. V následující kapitole tedy do skladby vstoupíme přímo „boschovským vchodem“ a prozkoumáme tvůrčí průniky obou umělců přes propast času i výrazových prostředků.

3. SÉMANTICKÁ CHARAKTERISTIKA VZTAHU HAVELKOVY SKLADBY A BOSCHOVA DÍLA

Obrysy příbuzných vlastností hudby a malířova díla z velké části vyvstávají už prostým srovnáním dvou předcházejících kapitol. My se teď pokusíme vyplnit tyto linie zřetelnými tvary a zvýraznit v nich některé detaily.

Spojnice mezi hudbou a výtvarným uměním vedou v mnoha rovinách³¹. Pro nás budou vzhledem k charakteru Havelkovy skladby a Boschova díla nejpodstatnější vazby v oblastech *času, mikrotektonického tvarování, barvy* – a samozřejmě v sémantickém poli *významu a smyslu*.

Vzájemná převoditelnost obou umění je velmi složitá a ve své totalitě nemožná – ani o Havelkově *Poctě* nemůžeme objektivně prohlásit, že představuje „audializaci Boschova díla“, protože konkrétní symbolické významy maleb hudba nikdy nedokáže zprostředkovat. Umí však na základě různých stupňů homomorfie zprostředkovat skrytou strukturu díla a přiblížit principy nakládání s jejím „zhmotnělým“ protějškem, představovaným souborem užitých výrazových prostředků příslušného autora.

Jednou z nejdiskutovanějších veličin v souvislosti s hudbou a malířstvím je *čas*. Oba druhy umění totiž v tradičním rozdělení, pocházejícím z aristotelského Řeka a dále rozpracovaném Lessingem, stojí na různých souřadnicích časoprostoru – zatímco hudba je v zásadě považována za umění *časové (neprostorové)*, malířství naplňuje znaky umění *prostorového (ne-časového)*. Budeme-li však v této úvaze důslední, musíme připustit, že ani jedno ze jmenovaných umění se bez své „párové“ souřadnice neobejde a „časoprostorová“ bariéra mezi nimi je mnohem propustnější, než by se zdálo.³² A nejen proto, že hudba ke svému znění potřebuje *prostor*³³ a přečtení obrazu vyžaduje určitý *čas*. My se ve složité problematice čas-

vosti obou umění soustředíme na *čas umělecký*³⁴ nesený *hustotou informace*, kterou Havelka i Bosch svá díla v jejich vnitřním čase vybavili.

Výrok Svatopluka Havelky o jeho vlastním výkladu Boschových maleb³⁵ naznačuje, že hlavním společným jmenovatelem *Pocty* a malířova díla je jejich význam, obsah, nebo chcete-li jejich *poselství*, od něhož se odvíjí vše ostatní. O jeho vlastní náplni se ještě zmíníme podrobněji a prozatím se spokojíme jen s ukázáním na Boschovu schopnost vyjadřovat své myšlenky obrazivým „vyprávěním“ fantaskně reinterpretovaných mytických příběhů, kde jednotlivé malby čteme odshora dolů a triptychy navíc ještě zleva doprava. Oba směry znamenají posun po imaginární časové linii, i když vše je současně možné chápat i jako převod reálného děje do času snového, kde lineární vnímání času nemusí nutně platit.³⁶ Podobně i momentky výjevů z denního života (*Kejklíč, Sedm hlavních hříchů*), jakkoli vysoce symbolické, obsahují vždy děj, který lze rozvíjet, předvídat – domýšlet v časové linii.

Zjednodušeně řečeno, Boschovy obrazy mají už na úrovni prezentace znaků³⁷ zřetelnou časovou dynamiku. A právě tato časová posloupnost vyjádřená ryze výtvarnými prostředky propojuje Boschovo dílo s Havelkovou hudbou, jíž je časová posloupnost už z podstaty vlastní. Tím ovšem „příběh hudebně výtvarné časovosti“ zdaleka nekončí. Provázanost na základě času se totiž dále lomí přinejmenším na dvě roviny: Hudba je zakotvena v *čase hudebním* vyjádřeným počtem taktů a *čase fyzikálním* udávajícím v obvyklých jednotkách dobu trvání skladby. Obě tyto hodnoty lze poměrně přesně stanovit³⁸. Další dvojlomnost ovšem vykazuje i samotný hudební čas – a to po stránce znovu (!) *fyzikální* v podobě pohybu zvuku a *psychologické* jako vnímání tohoto pohybu. Tyto dvě souřadnice jsou u hudby navzájem neoddělitelné už proto, že hudba jako každé umění působí jako vztažná (relační), subjekt-objektová skutečnost³⁹ a psychologické vnímání času hudebního díla je velmi subjektivní – může se lišit v závislosti na duševní výbavě jedince, podmínkách poslechu i receptivním postoji. Míra subjektivity prožívání času výtvarného díla je ovšem nesrovnatelně vyšší, jelikož přísně vzato časové omezení vnímání výtvarného díla prakticky neexistuje a podobně volné je i vnímání „vnitřního času“ děje (např. stvoření – pokušení – vyhnání uvnitř obrazu Ráje). Pro složitost a jistou mlhavost otázky času v obou uměních, na jejíž podrobné rozebírání nemáme prostor⁴⁰, se musíme uchýlit k praktickému zjednodušení poukazem společný aspekt „vnitřního“ – *imaginárního času* v obou uměních. Je jím *hustota informace* a právě tato veličina nám poslouží jako alespoň přibližný výraz rychlosti – či spíše způsobu plynutí imaginárního času, jehož hybateli jsou koneckonců pochody v lidské mysli.

Začneme prostým konstatováním, že představa toku hudebního času není myslitelná bez jeho *zvukové artikulace*⁴¹, stejně jako tok řeky není myslitelný bez jeho zhmotnění molekulami vody. Právě způsob členění hudebního materiálu na vertikální i horizontální ose a míru jeho složitosti chápeme jako kritérium míry hustoty

informace. Tempo, rytmus, metrum, artikulace, výška tónů, spojování do vyšších hierarchických celků atd. – to vše se pak stává nositelem, médiem hudebního sdělení, a tedy i ukazatelem plynutí hudebního času. Přestože hlavním nositelem časové organizace hudby jsou tempo a metroritmické tvarování, musíme zdůraznit, že na hustotě informace, a tedy i na subjektivním vnímání hudebního času se podílejí všechny další zvukové parametry. Ještě než se obrátíme k barvě a mikrotektonice, pokusme se ukázat vazbu *Pocty* na Boschovy obrazy v rovině uměleckého času.

Zjednodušeně řečeno, *hustota informace* je přímo úměrná *různorodosti tvarování hudby* v určitém časovém úseku. A jelikož je tato informace vtělena do zvuku, poslouží nám jako nástroj analýzy nejlépe sluch – i proto, že komplikovanost partitury nemusí nutně znamenat přítomnost hudebně sdělitelné (a tedy sluchem postižitelné) informace. V tomto ohledu vykazuje hudba *Pocty* pozoruhodné kontrasty: např. díl A, kde souvislý figurativní pohyb vytváří postupně „přibarvovaný“ šum v *pp* a ve světlém rejstříkování má zřetelně nižší míru hustoty informace než například díl C s vystupňovanou metroritmickou složitostí, s dynamickým spektrem *pp-fff* a celým dispozičním univerzem světlosti zvuku. Podobně různorodou hustotu informace nesenou výtvarnými znaky najdeme samozřejmě v celém Boschově díle – ale i v rámci jediné obrazové kompozice. Například jeho triptychy *Vůz sena* a *Rajská zahrada* vykazují v jednotlivých deskách zřetelně různou nahuštěnost jednotlivých výtvarných motivů, což spolu s představou děje, který vyjadřují, ovlivňuje i subjektivní vnímání *imaginárního času* uvnitř díla. Obě relativně statické a „prázdné“ desky *Ráje* totiž umožňují představu mnohem rozlehlejšího časového úseku než dynamické a postavami přeplněné střední desky. Vztah imaginárního času výtvarného díla a jeho hudebního protějšku sice nelze krátkým spojením zjednodušovat na prostou paralelnost, ale jistě můžeme mluvit o podobnosti a dynamické (a jen zdánlivě paradoxní) vazbě obou složek: imaginární čas Boschova výtvarného díla totiž Havelkova hudba zrcadlí *časem hudebním*, aniž by jej zároveň ohraničovala *fyzikálním časem* trvání jednotlivých úseků skladby.

Tak se představa dlouhého, tedy *řídce strukturovaného* časového období evokovaná například deskami *Ráje*⁴² pojí s podobně jednolitými tektonickými bloky T¹ a T³; překotnou *bohatě strukturovanou* vřavu „absolutní přítomnosti“ středních a „pekelných“ desek obou triptychů pak v různé intenzitě nacházíme ve vnitřním bloku T². Oba hudební *vjemy* jsou sice limitovány trváním skladby, ale nikoli tak představy, které navozují. Jinými slovy – představa *věčnosti* a *okamžitosti* nijak neutrčí potenciálně rozdílnou dobou vnímání hudby a obrazu. Rozlehlost času ani iluzivní rychlost jeho pohybu jako jevu uvnitř mysli subjektu totiž nelze přesně změřit. „Strom hudebního času“ je sice zakořeněn ve *fyzikální sféře* představované měřitelným pohybem zvuku, ale jeho koruna košatí ve *sféře imaginární*, nedostupné běžným fyzikálním parametrům.

Pro naše srovnání však z tohoto zjištění vyplývá podstatný závěr o převoditelnosti prostředků, strukturujících imaginární čas výtvarného díla do prostředků

strukturujících čas hudební v rovině podobnosti (homomorfie) obou složek. A právě podobnost je klíčem k další, opět tektonicko-témbrově dvojlomné rovině našeho zkoumání, v hudbě projevené mikrotektonickými tvary v podobě barevných skvrn, o nichž už byla řeč.

Znovu si připomeňme jeden z hlavních principů fantaskna Boschovy tvorby, spočívající ve spojování původně disparátních výtvarných motivů do bizarních celků, a položme si zásadní otázku: Je *Pocta* podobně fantaskní jako Boschovy obrazy? Odpovědí by mohla být celá předcházející kapitola, pojednávající z velké části o kontrastech a „spojování nespojitelného“. Ano, tento tvůrčí postup proznívá všechny vnitřní formální části, v nichž jsou různorodé barevné skvrny, mnohdy rytmicky zřetelné⁴³, někdy „rozmlžené“, skládány vedle sebe do překvapivých a bezpochyby hudebně *fantaskních* útvarů mikrotektoniky. Jejich různorodost díky instrumentaci nezřídka spočívá v barevně-témbrovém odlišení zvuku (např. *klavír* × *celesta*), což zároveň představuje podobnost s nesmírně bohatou a kontrastní Boschovou koloristikou⁴⁴. Na obecnější rovině se tato vazba ještě rozšiřuje o vztah protikladu *světlost* × *temnost* *zvuku* jako převažujícího znaku s barevnou intenzitou jednotlivých maleb a jejich výseků – např. „světlé“ *Ráje* (T¹, T³ – formové části A, E) a „temnější“ *Pekla* (C') atp. Vztah mezi barevným univerzem Boschova díla a *Pocty* je tedy zakotven ve společné mnohosti odstínů a jejich kontrastnosti v tektonickém bloku T² (formové části BCDC') a jemného odstínu s barevnou gradací a ojedinělými vstupy zřetelných mikrotektonických tvarů v blocích T¹ a T³.

Vránci postupu od konkrétního k obecnému teď po srovnání „technologie tvorby“ prozkoumejme sémantický most mezi *Poctou* a Boschovým dílem vyklenutý z kamenů dílčích významů do oblouku celkového *smyslu*. Úvodem poznamenejme, že nejúčinnější a nejpřirozenější propojení různých druhů umění nevede ani tak klikatou stezkou „mechanického kopírování“ tvůrčích prostředků, ale podobá se spíše inspirovanému letu nad stejnou krajinou. Spojnice mezi Havelkovou hudbou a Boschovými obrazy nevede přímo, ale prochází myšlenkovým labyrintem mnohoznačného malířova díla, jehož smysl skladatel reinterpretuje.⁴⁵ A protože Boschovy fantaskní morality rozkrývají a glosují nejhlubší otázky lidské existence, je načase znovu se vrátit ke kosmogonickým mýtům a hlubinám podvědomí.

Zpracovávání náboženské tematiky bylo osudem všech malířů středověku a také Bosch se s křesťanskými náměty musel nějak vypořádat. Jeho přístup ovšem nespočíval v žánrové ilustraci, ale v originální reinterpetaci. „Bosch, jemuž je každý prostředek dobrý, zůstává věren náboženské roušce a dělá si z ní Noemův plášť; naslouchá kazatelům, poslušně sleduje jejich obrazy a vždy znovu nalézá dvojsmyslný jazyk, jímž dovede pod povrchem svatého slova tajně vypovídat o potlačených tužbách,“ píše René Huyghe ve své fascinující knize *Řeč obrazů*. A dále pokračuje odvážnou větou: „Dílo Hieronyma Bosche se netají porážkou, jakou v něm utrpěl Bůh.“⁴⁶

Ano, Bosch se nijak nepodřizuje kanonizovaným náboženským příběhům. Využívá jen jejich rekvizit, aby původní vazby nahradil novými vztahy a vyložil je novým způsobem, ale zároveň je naopak *vrací* do jejich původního zdroje, kvasícího uvnitř lidské psychiky. Mýty a náboženské formy totiž nakonec nejsou ničím jiným než vnějším projevem procesů, odehrávajících se v mysli a zpracovávajících nevědomou, skrytou podobu bytí⁴⁷. Odlišnost výkladů Boschova díla během staletí pak způsobila právě náznakovost, mnohoznačnost a „Velký třesk“ symbolických znaků, díky nimž mohl každý z vykladačů stvořit nový smysluplný mýtus – „převyprávět“ Bosche, který sám už „převyprávěl“ kanonizované příběhy⁴⁸. Na konci tohoto *fylogenetického reinterpretačního řetězce* pak se svým hudebním výkladem stojí Havelka, aby do vyprávění zasáhl svou osobností a přetvořil příběh o člověku svým vlastním způsobem.⁴⁹ A počíná si přitom navýsost boschovsky: mistrně zachovává hudební obdoby malířových výtvarných prostředků a vypráví poněkud jiný příběh. Sám totiž vyjádřil nechuť ke katastrofickému závěru ve smyslu apokalyptické interpretace Boschova díla a vyložil jeho poselství po svém. Poslední „smírná“ část *Pocty* tak svědčí o tom, že proti sobě stojí Havelka, s hudbou vyjadřující protiklady života, ale s konečnou vizí „dobra“, a Bosch, jemuž jde především o prostor lidské duše „osídlené anděly i démony“ a obraz jejich vzájemného souboje, jehož výsledek, pokud jej lze vůbec očekávat, ponechává zahalen tajemstvím.

Ať už tedy *Poctu* sémanticky vyložíme jako „kosmogonii věčné obrody“, nebo se budeme řídit autorovými slovy o „krásných a hrůzných prožitcích dialektiky života“⁵⁰ a přijmeme skladbu jako „hudební moralitu s varováním a šťastným koncem“, budeme se stále pohybovat v boschovském světě nejhlubších vrstev podvědomí se záhadnými symboly a matoucími nápovědami. Ve světě, který předjímá všechna *proč* a na všechny otázky – připomeňme to znovu, odpovídá *nevím*.

POZNÁMKY:

¹ Havelkova symfonická fantazie pro orchestr *Pocta Hieronymu Boschovi* vznikla v roce 1974 a českou premiéru měla o rok později. Autor ji věnoval tehdejšímu šéfdirigentovi České filharmonie Václavu Neumanovi.

² S jistotou neznáme ani přesný počet Boschových obrazů a chronologii jejich vzniku můžeme jen odhadovat.

³ Viz Volavková, Hana: Hieronymus Bosch. Odeon, Praha 1973, str. 11.

⁴ Ve slabosti Filipa II pro Boschova plátna je ostatně jistá dávka paradoxu. Bosch se totiž stal vzorem malíři žebřáků Bruegelovi st. v době, kdy se žebřácká mošna stala symbolem nizozemské revoluce. Těžko bychom ovšem hledali většího nepřítele nizozemských revolucionářů než právě Habsburka Filipa II.

⁵ Faktografické informace předchozích řádků jsou čerpány z cit. díla Hany Volavkové.

⁶ Tak se například v pětisvazkových Dějinách umění Elieho Faure z roku 1914 o Boschovi dočteme, že jeho „šaškovský zápal stěží zakrývá hluboký a důvěrný smysl pro dobrou selskou zemi“ a že Pieter Bruegel st. brzy upustil od Boschova „přehnaného, provazoleckého a pitvorného symbolismu“ i od jeho „pekla, hemžícího se složitými obludami i šklebivých mūr, fantastičnosti a tvrdošijnosti.“ A těmito řádky – navíc vždy v souvislosti s Breugelem – jsou veškeré zmínky o Boschovi vyčerpány. Viz Faure, Elie: Dějiny umění, sv. 3. Aventinum, Praha 1928.

⁷ Ikonologií rozumíme uměleckohistorickou metodu interpretace uměleckého díla ve všech významových vrstvách (historické, politické, alegorické, morální, kosmologické aj.) s přihlédnutím ke kompozici a celé formě zpracování a s cílem odhalit obtížně postřehnutelný skrytý smysl. Viz Encyklopedický slovník. Akademia, Praha 1980 a Volavková, Hana, cit. dílo.

⁸ Problematiku fantaskna jako operativního pojmu estetiky rozpracoval na průsečíku psychologie, estetiky a psychologie a dějin umění Ivo Pondělíček. Právě Hieronyma Bosche autor považuje za zakladatele „novověké“ fantasknosti. Viz Pondělíček, Ivo: Fantaskní umění. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1964.

⁹ Viz Pondělíček, Ivo: cit. dílo, str. 34.

¹⁰ Viz Volavková, Hana: cit. dílo.

¹¹ Viz Mráz, Bohumír a Mrázová, Marcela: Encyklopedie světového malířství, Academia, Praha 1988.

¹² Na rozdíl od mystické roviny Boschova spirituality se jeho občanský život nejeví příliš dramaticky. Narodil se jako Jeroen Anthoniszoon van Aken kolem roku 1450 v severobrabantském městě s'Hertogenbosch poblíž Antverp. Sice provinční, ale v Boschově době jedno z nejdůležitějších brabantských měst bylo známo duchovní a kulturní tradicí – na místní univerzitě založené Gerhardem Grootem, žákem nizozemského mystika Jana van Ruysbroecka, tři roky studoval Erasmus Rotterdamský. Právě ze jména svého rodného města si Bosch později vzal svůj pseudonym, snad aby se odlišil od svého staršího bratra Goessena, rovněž malíře. Vstoupil do Bratrstva Panny Marie a prožil úctyhodný a důstojný měšťanský život majitele dílny se třemi tovaryši. Viz tamtéž. Zemřel na úsvitu novověku, v roce 1516, pouhý rok před tím, než Luther přibije na vrata zámeckého chrámu ve Wittenbergu své reformační teze. Viz Volavková Hana: cit. dílo a Bussagli, Mario: Bosch. Thames and Hudson, London 1967.

¹³ Viz Pondělíček, Ivo: cit. dílo, str. 88.

¹⁴ Ivo Pondělíček manýrismus Boschovy groteskní školy staví do protikladu s první fází italského manýrismu – s „maniera grande“ jako uměním vznešenosti. Viz Pondělíček, Ivo: cit. dílo.

¹⁵ Viz tamtéž.

¹⁶ Ivo Pondělíček v tomto prvku spatřuje předzvěst renesančního úsilí o konstrukci létacích strojů a obrodu mýtů o Ikarovi. Viz tamtéž.

¹⁷ Tento symbol univerza je považován za „první ryzí evropskou krajinomalbu, neboť (...) připomíná nadechnuté čínské krajiny z dynastie Sung (...) Celek (...) se ocitá v blízkém

sousedství až geodetických kopulí architektury 20. století.“ Viz Volavková, Hana: cit. dílo, str. 49.

¹⁸ Viz Mráz, Bohumír a Mrázová, Marcela: cit. dílo.

¹⁹ Tuto součinnost nazvěme spolu s Jaroslavem Volkem *lineárně vertikální vazbou druhého stupně*. Viz Volek, Jaroslav: Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie. Knížnice Hudebních rozhledů, Praha 1961.

²⁰ Jarmila Doubravová ve své pozoruhodné analýze Havelkovy skladby v této souvislosti mluví o barevně *témbrových makrostrukturách, onomatopoeickém významu a signální zvukové působivosti*. Viz: Doubravová, Jarmila: Problém *jednověté* formy v současné hudbě, Svato-pluk Havelka: Pocta Hieronymu Boschovi. In: Hudební rozhledy, 9/1978, str. 414–417. Jako jeden z prvních poukázal na význam a funkci zvuku Peter Faltin. Viz Faltin, Peter: Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre. Štátne hudobné vydavateľstvo, Bratislava 1966.

²¹ Jarmila Doubravová chápe tektonickou strukturu jako motivickou výstavbu, a její schéma tedy zohledňuje mikrostrukturu „motivických úseků“. My se přikláníme k názoru, že u Havelky mají „motivy“ spíše zvukově barevnou podstatu a tradiční způsob motivické analýzy nemá dostatečnou vypovídací hodnotu, protože nemůže postihnout jejich proměnlivý charakter.

²² Toto schéma použila ve své analýze Jarmila Doubravová.

²³ Nebo by tak alespoň měly být interpretovány.

²⁴ Motiv prvotních vodstev nalezneme vedle Genesis („nad vodami se vznášel duch Boží“) i v kosmogonii Sumerů (božský pár Tiámat představující moře a Apsú zosobňující sladká vodstva) starověkého Egypta (vynoření pahorku, lotosu nebo vejce z prvotních vod), ve védských hymnech (bůh se v podobě zlatého zárodku vznáší nad vodami) a v mnoha jiných mýtech. Podobně rozšířený je i motiv „vznášejíciho se božského ducha“, mnohde personifikovaný ptákem jako archetypickým obrazem ducha. Podobně je tomu i s Božím slovem – můžeme jej doložit v mnoha tradicích, mj. v Egyptě a u Polynésanů. Viz Eliade, Mircea: cit. dílo, sv. I. Tyto podobnosti a jistou univerzalitu základní struktury kosmogonie zdůrazňujeme proto, abychom zamezili sémantickému zúžení na judaisticko-křesťanské souvislosti. Přísně vzato ovšem můžeme z roviny mýtů sestoupit na vědeckou půdu paleontologie (označované někdy jako paleobiologie) a připomenout obecně známý fakt, že život se pravděpodobně zrodil právě v pramořích *starohor (proterozoiku)*, dlouhém a složitém období druhé *éry* ve vývoji Země před 2500–570 mil. lety. V souvislosti s představou oceánu *podotkněme*, že v první kapitole Genesis není moře zmíněno. V představách starých Orientálců totiž znamenalo nepřátelský živel, život spíše ohrožující než rodící a jeho přítomnost a v *dobách počátku* by tak vyzněla paradoxně. Viz Bible, poznámka ve vydání Biblického díla Ekumenické rady církví v ČSR, Praha 1979, str. 17 a cit. Všeobecná encyklopedie.

²⁵ Srov. Hanslick, Eduard: O hudebním krásnu, Editio Supraphon, Praha 1973. Připomeněme, že Hanslick tuto „bibli hudebního estetického formalismu“ napsal už v roce 1854.

²⁶ Jak ještě uvidíme, chorální prvek se znovu tentokrát v odhalenější podobě objeví v části C’.

²⁷ Iluze jisté neuspořádanosti v hudební rovině pak spíše psychologicky vyplývá z obtížného postihnutí rozrůzněných zvukových struktur a adornovského efektu regrese sluchu,

který, formován melodicko-harmonickým slohem, ve zkratkách a přetržitém kontextu marně očekává „druhou polovinu věty“.

²⁸ Jarmila Doubravová v cit. analýze dodává, že „výstavba chorálu odpovídá modálnímu základu díla, což má význam nejen pro stylisticky čisté zapojení citace do struktury díla, ale i pro fakt, že chorál nejprve vnímáme jako imanentní součást hudební struktury a teprve pak, když si jej takto bezděky posluchačsky osvojíme, exponuje jej autor v novém, o to výraznějším světle jako citát. Autorka tu naráží na dvojí expozici chorální myšlenky v částech C a C'. Viz Doubravová, Jarmila: cit. dílo, str. 417. Připomeňme také, že jde o citát sekvence Notkera Balbula *Media vita in morte sumus* a hudbu tak smyslem svého textu sémantizuje z vnějšku.

²⁹ Prvky takové koncepce se rozvinuly v souvislosti s paralelou ve vegetačním období rostlin v raných zemědělských kulturách, i když jsou jistě starší a předzemědělské. Kruhová představa času je navíc obsažena i ve vysoce strukturovaných světových náboženstvích – např. v hinduismu (Brahmův den a noc) a buddhismu (kolo zrození). Naopak lineární chápání se projevovalo v křesťanství a v islámu. Srov. Eliade, Mircea: cit. dílo, sv. I.

³⁰ Tento záměr jasně vyjádřil v cit. rozhovoru.

³¹ O této problematice obšírně pojednává ve svém spise Jarmila Doubravová. Viz Doubravová, Jarmila: Hudba a výtvarné umění. Academia, Praha 1982.

³² Na neadekvátní třídění umění na časová a nečasová poukazuje ve svém spise i Doubravová. Viz cit. dílo, str. 24.

³³ Mnohá hudební díla byla vytvářena právě s ohledem na prostor, v němž mají být prováděna. Na základě smyslové podobnosti vnímání bližších a vzdálenějších objektů na malbě s dynamickým a instrumentačním odlišením jednotlivých hudebních tvarů ve skladbě se mluví o „hudební perspektivě“. Takový „hudební prostor“ samozřejmě objevíme i v bohatě instrumentované a kontrasty oplývající Havelkově *Pbáčě*.

³⁴ Tento termín používá Jarmila Doubravová v následující parafrázi textu Zdeňka Mathausera: „Všeobecně se má za to, že umělecký čas je přísně motivovaný; jeho prožívání má zvláštní charakter; avšak významnou roli tu hraje též očekávání, jeho splnění i nesplnění, předjímání, náznak“. Viz Doubravová, Jarmila: cit. dílo, str. 24 a Mathauser, Zdeněk: Umění a anticipace. In: Estetika 4/1975, str. 189–211.

³⁵ Viz: Smolka, Jaroslav: Se Svatoplukem Havelkou a Václavem Kučerou o výtvarných podnětech v jejich hudbě. In: Hudební rozhledy 5/1977.

³⁶ Přestože Havelka v cit. rozhovoru uvádí, že jeho inspiračním zdrojem bylo celé Boschovo dílo, ne náhodou jmenovitě zmiňuje právě dva slavné triptychy – Vůz sena a Rajskou zahradu. Viz cit. rozhovor, str. 236.

³⁷ Tj. tam, kde ještě nevykládáme celý děj symbolicky – například různé „akční“ alegorie hříchů.

³⁸ Jistý posun ve fyzikálním čase může nastat v rámci interpretace skladby, ale po provedení jsou obě hodnoty přesně určitelné. Vzhledem k rozdílnému pojetí tempa však mohou u stejné skladby nastat překvapivě velké rozdíly v celkovém trvání. Např. ve studii Milana Kuny a Miloše Bláhy vyplývá ze srovnání interpretace jediné věty Haydnova

kvartetu D dur překvapivě rozdílná pojetí tempa. Viz Kuna, Milan a Bláha, Miloš: Tempo v metrizované i nemetrizované hudbě, In: Čas v hudbě – příspěvky a studie ze semináře hudebně vědecké oblasti Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, Praha 1984, str. 88.

³⁹ Viz diskusní příspěvek Jaroslava Jiránka v cit. sborníku.

⁴⁰ Zodpovědné posouzení vlivu rytmu, metra, agogiky a dalších kritérií organizace hudby by si vyžádaly samostatnou studii – reprezentativní vzorek úvah na toto téma přinesl právě cit. sborník.

⁴¹ Srov. Volek, Jaroslav: K základním pojmoslovným distinkcím v oblasti časové artikulace hudby. In: cit. sborník, str. 103.

⁴² V desce *Ráj* triptychu *Vůz sena* jsou navíc odshora dolů zachyceny tři časově posloupné etapy: stvoření – pokušení a vyhnání.

⁴³ Úsečné rytmické formule navíc evokují precizní kontury Boschovy kresby.

⁴⁴ Úvahy o synestézii, barevném slyšení a symbolickém významu barev na této úrovni analytického zkoumání ponecháváme stranou a soustředíme se spíše na míru kontrastu. Více k problému viz Doubravová, Jarmila: cit. dílo a Ejzenštejn, Sergej: cit. dílo.

⁴⁵ Sám Havelka k tomu poznamenává: „Utvořil jsem si jakýsi myšlenkový amalgám z celého Boschova díla s tím, že jsem nesledoval jednotlivé jeho kreace, jednotlivé obrazy, ale v podstatě jsem si udělal svůj vlastní výklad jeho celého díla“. Viz: Smolka, Jaroslav: cit. článek, str. 236.

⁴⁶ Viz Huyghe, René: Řeč obrazu. Odeon, Praha 1973, str. 141 a 143.

⁴⁷ Viz Kratochvíl, Zdeněk: Mýtus, filosofie, věda. Nakladatelství Michal Jůza a Eva Jůzová, Praha 1996, str. 12.

⁴⁸ Připomeňme, že samo slovo mýtus pochází z řeckého MÝTHOS, které znamená vyprávění a je odvozeno od slovesa MÝTHEUEIN, což znamená vyprávět. „Mýtem je každé vyprávění, které předjímá nějaké to *proč*“, podotýká Zdeněk Kratochvíl. „Mýtem ale rozumíme především celou síť takových vyprávění, navozující zvláštní poetické klima. Mýtem někdy rozumíme i sám způsob přijímání takových *odpovědí*“. Viz Kratochvíl, Zdeněk: cit. dílo, str. 17.

⁴⁹ Přísně vzato na absolutním konci tohoto procesu teď stojí autor tohoto spisu, který sémanticky interpretuje hudební dílo a čtenář, který se s jeho výkladem nemusí ztotožnit, ale nemůže nevstoupit do jeho otevřeného systému jiným způsobem. Může tak nakonec pochopit hudbu i obrazy zcela podle svých psychologických dispozic a reinterpretovat tak i samotný původní mýtus o vzniku a podstatě existence. Např. Jarmila Doubravová vykládá závěrečné trubkové sólo nikoli jako „varování“, ale jako „symbol pomíjivosti“. Viz Doubravová, Jarmila: cit. článek, str. 417.

⁵⁰ Viz Smolka, Jaroslav: cit. článek, str. 237.