



Živá hudba

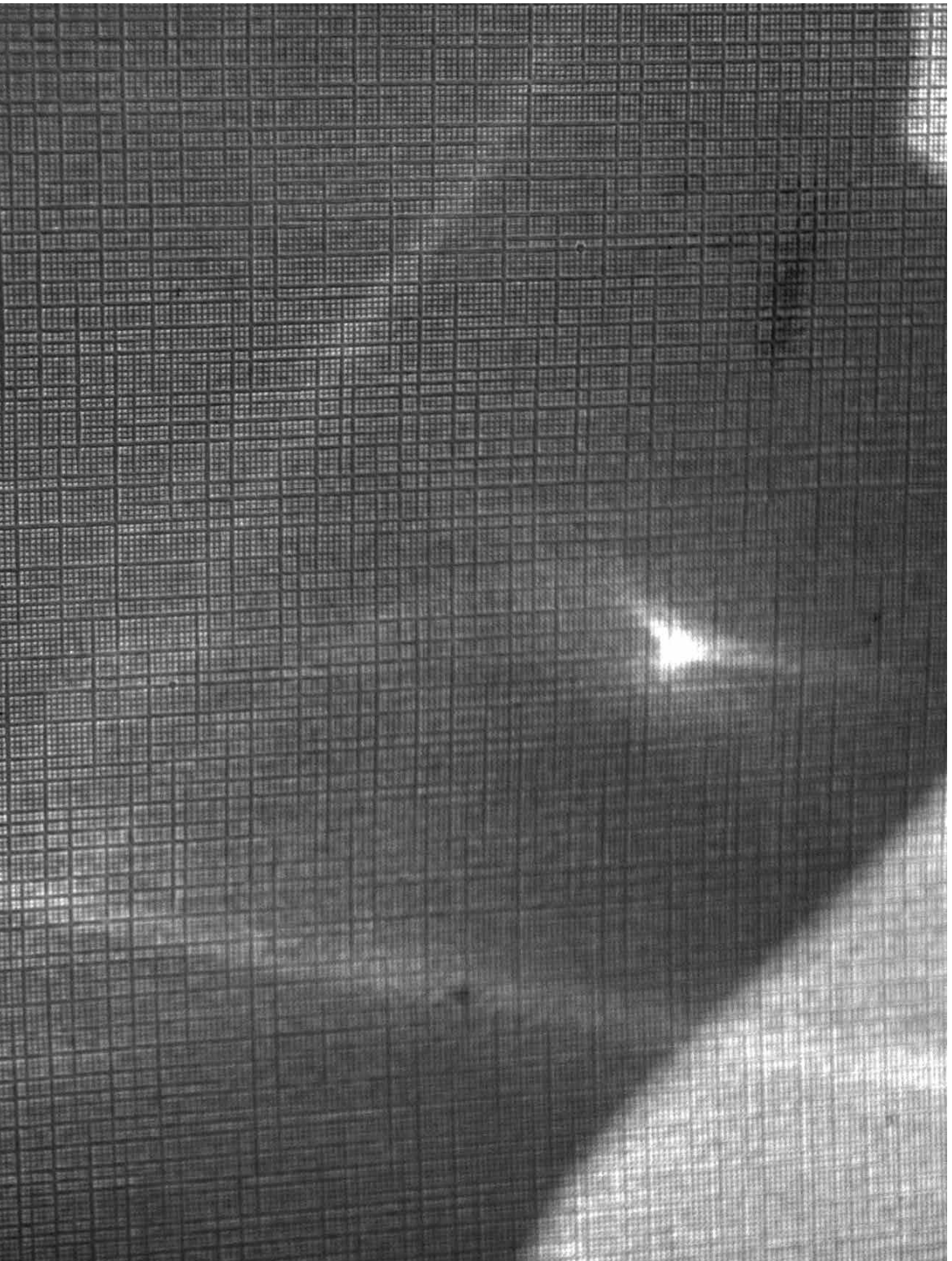
časopis pro studium hudby a tance

{ }

#5

2014





OBSAH

STATI A STUDIE

Synestezie jako metafora.
Vztahy uměleckých
složek v současném
hudebně-scénickém díle
Michal Nejtek
8

Basová funkce jako projev
periodicity v hudbě
Vojtěch Esterle
40

Intonační teorie a česká
hudební věda 50. a 60. let
minulého století
Miloš Hons
58

Hudební představy,
hudební představivost
a mentální reprezentace
hudby
Jiří Mareš
92

Tanec jako předmět literární
debaty v Čechách na konci
18. století. Nad spisem
*Ueber Anstand, Schönheit
und Grazie im Tanz*
Dorota Gremlicová
118

MATERIÁLY

Zpráva o korespondenci
v pozůstalosti Pavla Bořkovce
Viktor Hruška
134

Varšavský rukopis, známý
a neznámý
Petra Dotlačilová
140

RECENZE

Alistair Noble: Composing
Ambiguity: The Early Music
of Morton Feldman
Petr Zvěřina
160

Michaela Iblová: Česká
filharmonie pod tlakem stalinské
kulturní politiky v padesátých
letech
Jaromír Havlík
164

Vyšla nová ročenka
Tanečních aktualit
Helena Kazárová
169

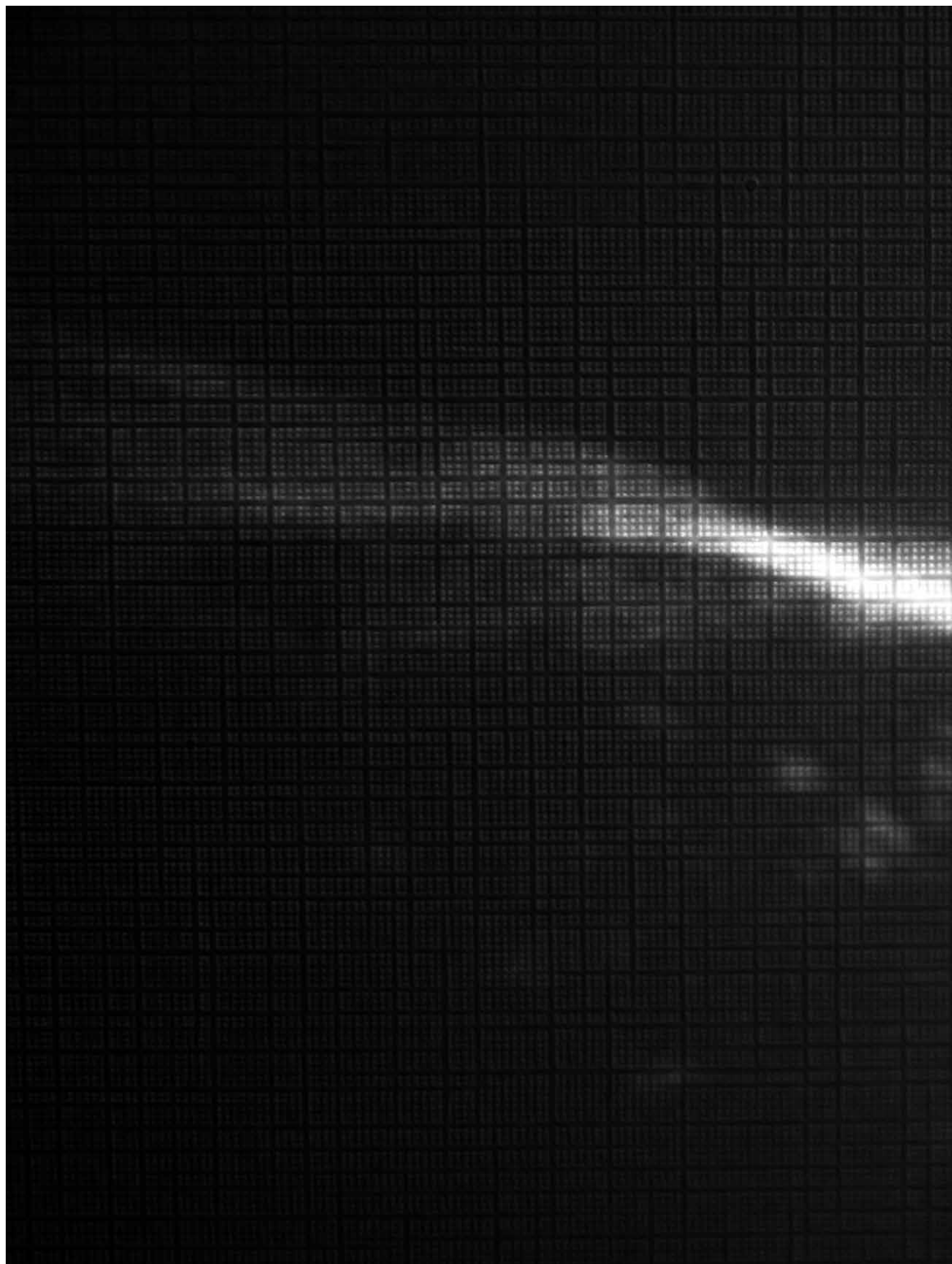
Edward Nye: Mime, Music and
Drama on the Eighteenth-Century
Stage The Ballet d'action
Petra Dotlačilová
172

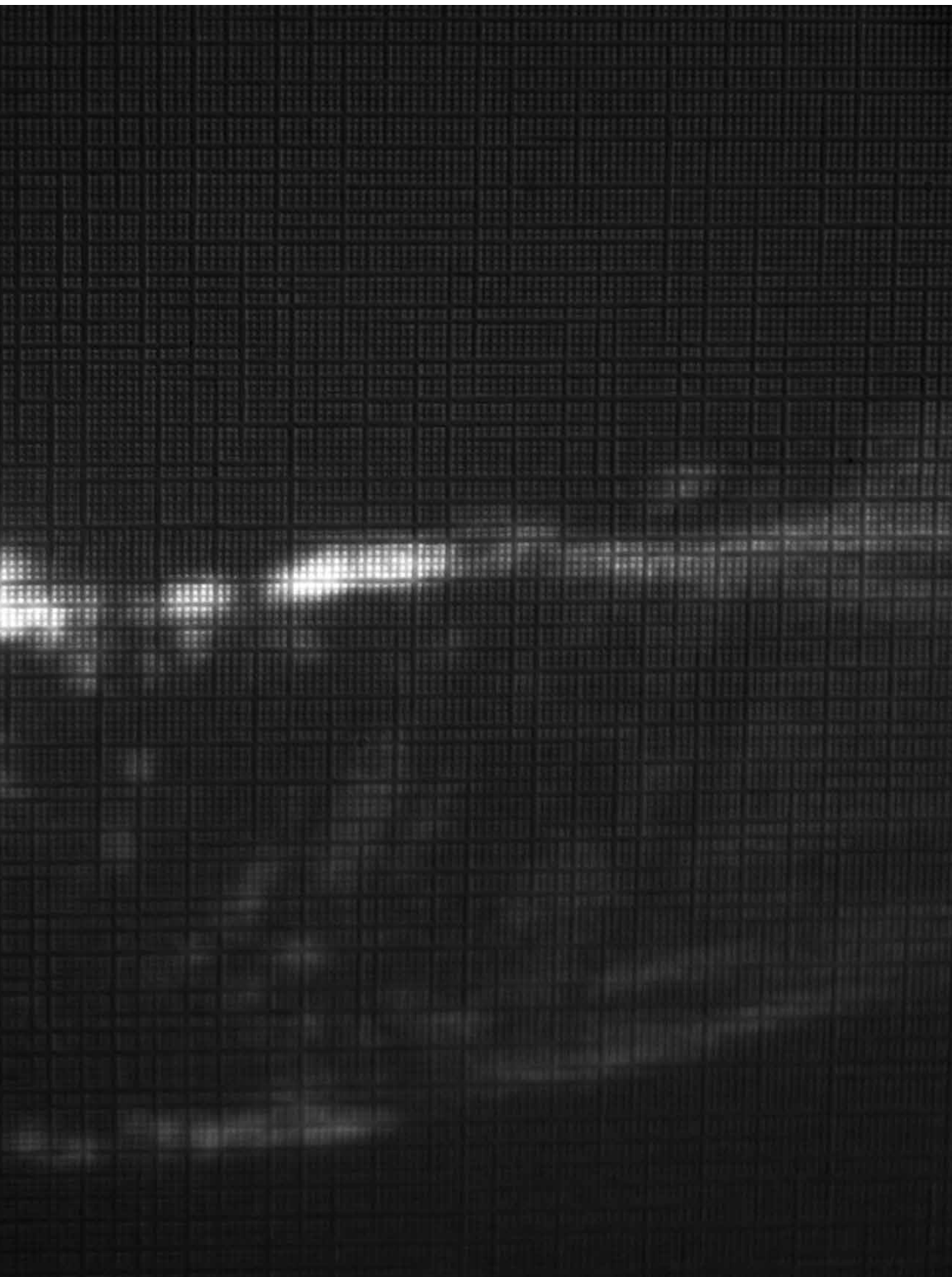
ZPRÁVY

Za ikonografií tanečnicků coby
celebrit 18. století do Oxfordu
Helena Kazárová
179

Konference společnosti Early
Dance Circle
Petra Dotlačilová
184

28. symposium Study Group
on Ethnochoreology při ICTM
Kateřina Černíčková
190





Synestezie jako metafora

Vztahy uměleckých složek v současném
hudebně-scénickém díle¹



Michal Nejtek

Abstract: Article “Synaesthesia as a Metaphor (Relations of Artistic Layers in Contemporary Musical-Theatre Pieces)” deals with synaesthesia as an exceptional phenomenon which influences both creation and its reception, be it in its genuine or metaphorical form. Synaesthesia manifests itself as the communication of different modes of perception and thinking which are usually considered as separated. This communication should be related to the communication of different or contrary artistic layers in (not only) contemporary work. In my article I deal with the context and consequences of synaesthesia, trying to focus on its common roots. The backbone of the text is an analysis of how this phenomenon is reflected in musical-theatre pieces created by contemporary artists.

Keywords: synaesthesia, perception, pattern, Gestalt switch, metaphor, crosstalk, contemporary musical-theatre pieces, Heiner Goebbels, Fausto Romitelli, Bernhard Lang, Michel van der Aa

Synestezie je znovu aktuálním fenoménem. Stimulace jednoho smyslu, vyvolávající odezvu v jiné smyslové doméně, je specifickým darem, díky němuž komunikují jinak oddělené oblasti mozkové kůry. Ačkoliv tato komunikace vypadá u každého „postiženého“ jedince jinak (každý synestetik např. vnímá jiné barvy číslic, písmen či tónů), její odraz je možné nalézt v metaforách, v obecně sdílených „*abstrakcích z nevědomé jednotné synestetické zkušenosti*“ (např. „temný zvuk“, „ostrý sýr“ atd.).² Stejně tak může *crosstalk* oddělených smyslových domén nalézat analogii ve spolupráci různých uměleckých složek u současného multimediálního díla. „*Rozdíly mezi jednotlivými smysly musí korespondovat s rozdíly mezi jednotlivými druhy umění,*“ píše rakouský etnomuzikolog Erich von Hornbostel ve stati *Jednota smyslů*.³ Jednotlivé složky tohoto díla spolu mohou komunikovat – například pomocí MIDI, mohou se navzájem ovlivňovat a reagovat na sebe. Interaktivita je v současném *Gesamtkunstwerku* na vysoké úrovni a zdaleka ještě nevyčerpala své možnosti. Domnívám se, že za pomoci interpretace synestetického fenoménu a jeho konsekvencí můžeme lépe proniknout do podstaty kooperace různorodých elementů – nejen v umění.

Důležitou kapitolou pro porozumění synestetickému vnímání a jeho zasazení do širších souvislostí jsou práce psychologů tzv. *Gestaltu*.⁴ Podle nich je lidské vnímání procesem, který vyhledává tzv. vzorce (*patterns*) v našem okolním prostředí, vybírá „správné“ podněty a z nich pak skládá smysluplný a komplexní obraz.⁵ Francouzský fenomenolog Maurice Merleau-Ponty interpretuje utváření tohoto obrazu takto: „*Jde o spontánní organizaci smyslového pole, díky níž je existence domnělých ‚prvků‘ závislá na celcích, které samy jsou začleněné do celků širších.*“⁶ Tyto prvky, vzorce, formy či tvary (*Gestalt*), které se mohou vyskytovat v různých navzájem spolu příliš nesouvisejících odvětvích, nám pomáhají v rozumném světu a v lepší orientaci v něm. Zásadním fenoménem je též tzv. *Gestalt switch*, přeskupení či nové uspořádání prvků tvaru,⁷ které změní jeho vnímání. Toto „přepnutí“ z jednoho modu do druhého, které lze aplikovat i v rámci uměleckého interdisciplinárního myšlení, umožní podívat se na věc „jinými očima“ a často ji tímto způsobem lépe či vůbec nějak pochopit. Záměna vědeckého diskursu za umělecký nebo naopak může být

¹ Text je upravenou verzí několika kapitol z ústřední části disertační práce *Synestezie jako tvůrčí a percepční faktor u současných hudebně-scénických forem* (Brno: JAMU, 2014).

² „...*abstractions from preconscious unified synesthetic experience...*“ Termín Maurice Merleau-Pontyho. Viz Campen, Cretien van. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008, s. 98 (dále citováno jako *The Hidden Sense*).

³ Hornbostel, Erich M. von. *The Unity of The Senses*. In: *A Source Book of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt – Brace, 1938, s. 210–216.

⁴ Viz např. Max Wertheimer (1880–1943) nebo Kurt Koffka (1886–1941).

⁵ Tzv. „*active pattern* – *searching person*“. *The Hidden Sense*, s. 76.

⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. Praha: Togga, 2011, s. 21.

⁷ Známé z mnoha vizuálních hádanek, kdy se tvar z jiného pohledu začne jevit jako něco jiného.

podle mého soudu užitečná, stejně tak jako „přepínání“ způsobu uvažování v rámci umění. Tento *Gestalt switch* se nemusí týkat jen různých estetických či žánrových hledisek, ale též rozdílů sociálně-kulturních – např. skladatel vážné hudby může klidně hrát na kytaru v rockové kapele, stejně jako vědec může psát básně nebo malovat. Fyzik Richard Feynman, který si údajně představoval matematické vzorce v barvě, měl v některých svých pracích velmi blízko k uměleckému myšlení – při hledání nového uspořádání prvků či nového tvaru si velmi často pomáhal vizuální představivostí. Rozvíjel teorii o blízké příbuznosti myšlení a vnímání v rámci vizuálního uvažování. Albert Einstein údajně hledal pomoc při řešení teoretických problémů ve vizualizaci prvků času, prostoru a rychlosti – představoval si je v prostorové konstelaci. György Ligeti imaginoval abstraktní koncepty jako kvantita, relace či koheze ve smyslové podobě, hudební čas byl pro něj dokonce „*mlhavě bílý a plynoucí pomalu a kontinuálně zleva doprava*“.⁸ Schopnost vnímání dané problematiky z různých úhlů, podobná kubistickému zachycení skutečnosti, může podle mne být nápomocná při řešení tvůrčích problémů, může pomoci „představit si nepředstavitelné“.

Následující kapitoly se snaží identifikovat a popsat různé způsoby komunikace uměleckých složek v současných hudebně-scénických dílech. Vycházím z práce autorů, jejichž tvorba je pro současnou situaci podle mého názoru příznačná a ve které se synestetický či pseudosynestetický fenomén nějakým způsobem odráží. Podotýkám, že mi nejde ani tak o klasickou analýzu jejich multimediálních děl, jako spíše o snahu zjistit, jakým způsobem v jejich tvorbě komunikují jednotlivé, leckdy navzájem protikladné faktory či stylové prostředky. Pozornost věnuji též korelaci mezi procesy tvorby a percepce, stejně jako fenoménu interpretace, který je spojnicí vnímání světa a uměleckého díla. Mým cílem je nalézání a interpretace souvislostí – ty jsou ostatně základním logem synestezie, ať už coby neurovědního či – v metaforické podobě – uměleckého fenoménu.

Všechny překlady cizojazyčných textů, jejichž originální znění je uvedeno v poznámkách pod čarou, jsou mým dílem.

1. Souvislost nesouvislého (Goebbels)

Heiner Goebbels je jedním z nejoriginálnějších žijících skladatelů. To, co zní jako fráze, je možné demonstrovat na komparativních analýzách jeho tvorby s tvorbou jiných autorů – ačkoliv můžete dohledat určité vzory či podobnosti, málokdy narazíte na skladatele, který by vytvořil tak svébytný svět na pomezí hudby a divadla.⁹ Goebbelsova práce sahá od scénické hudby přes improvizaci v rockových (*Cassiber*) či nerockových (*Sogennantes Linksradales Blasorchester*) skupinách, rozhlasové hry, klasické partitury až

⁸ „... *time is misty white, it flows slowly and continuously from left to right...*“ *The Hidden Sense*, s. 23.

⁹ Přičemž podotýkám, že „světem“ nemám na mysli cosi prvoplánově odlišného, cosi rigidního, uzavřeného a z podstaty totalitního, ale – v případě Goebbelse – svět, který je otevřenou strukturou, rozepsanou knihou, na níž se podílí tvůrce stejným dílem jako vnímatel.

po zvláštní tvar zvaný *staged concert*, ve kterém zjednodušeně řečeno pracuje s hudebním ansámblem jako se scénickým útvarem. Nesmíme též pominout to, že Goebbelsova erudice není jen čistě hudební, je profesí i sociolog a divadelní režisér – to vše o něm vypovídá a dává tušit, že *Gestalt switch* bude v jeho případě obzvláště podnětný a zajímavý.

Jedním ze základních rysů Goebbelsovy tvorby je na první pohled patrný **kontrast** použitých uměleckých materiálů. Jednotlivé složky v jeho dílech spolu kontrastují a to v mnoha rovinách:

1/ na úrovni hudebně-stylové (široké rozpětí materiálu, prakticky neomeзованého stylem či žánrem, Goebbels zřejmě v kontextu žánrového vymezení vůbec neuvažuje);

2/ na úrovni textové (opět texty z různých historických i jazykových epoch, multilingvní pojetí);

3/ na úrovni hlasové (často pracuje s lidským hlasem a používá – např. synchronně – nejrůznější vokální projevy);

4/ na úrovni inscenační (kontrasty světelné, obrazové, dramaturgické, kontrasty použitých materiálů – moderní technologie vedle přírodních atd.).

Kontrast je základním stavebním prvkem Goebbelsova plánu. Musíme se ovšem dostat v promyšlení poněkud dále – i kontrast jako takový vlastně znamená, že spolu kontrastující složky nějakým způsobem souvisejí, jsou si protikladné. Heiner Goebbels ale často používá materiály nesouvisející, nebo minimálně takové, jejichž souvislost je zřejmá až po důkladné analýze – tedy v prvním plánu zřejmě nepodstatná. Souvislost použitého materiálu, jeho homogenost, je přitom základem vnitřní soudržnosti díla, udržování srozumitelné narace a struktury jako takové. Je možné vůbec bez vnitřní homogenity materiálu smysluplné dílo vytvořit?

Otázku nejlépe zodpoví díla samotná – možné to je, ale vyžaduje to připraveného posluchače, vnímatele. Takového, který neprojektuje do vnímaného díla svá očekávání nebo pretenze, který nepřichází do divadla (koncertního prostoru) pro odpovědi, ale pro **otázky** (neboli spolutvůrce, jenž je pro Goebbelse velmi důležitým článkem procesu recepce díla).

Goebbels komponuje své hudebně-scénické útvary polyfonickým způsobem, je to ovšem polyfonie jiného než tradičního typu: jednotlivé hlasy se v této polyfonii neimitují, ale pracují ve svých prostorech, otevřených posluchači. Sám říká: „*Polyfonie uměleckých hlasů (hudba, text, obraz atd.) umožňuje individuální perspektivy (pro někoho, koho zajímá pouze hudba, pro jiného, koho zajímá pouze vizuální vjem, pro dalšího, koho zajímá pouze význam slov).*“¹⁰

Základním autorovým krédem je přesvědčení, že (u multimediální inscenace) **nelze zdvojit umělecké informace** – neboli to, co říká text, nemá říkat (dořikávat, ilustrovat)

¹⁰ „*The polyphony of artistic voices (music, text, image etc.) allow individual perspectives (for somebody only interested in music, for somebody only interested in the visuals, for somebody only interested in the meaning of the words).*“ Soukromý rozhovor s autorem textu, uskutečněný po e-mailu 15. 3. 2014.

hudba, to, co říká gesto, pohyb, nemá být zdvojeno slovem atd. Nejde o nikterak nový umělecký názor – ozvěny tohoto kréda můžeme nalézt už v dřívějších epochách.¹¹ Ferruccio Busoni, skladatel, klavírista a vizionář v hudebně-teoretické oblasti počátkem 20. století napsal: „*Velká část moderní divadelní (scénické) hudby trpí chybnou snahou o opakování scény probíhající na jevišti, namísto naplňování svého úkolu, kterým je interpretace duševního stavu postav. Pokud scéna prezentuje iluzi bouře, oko to dopodrobna vnímá. Přesto se téměř všichni skladatelé snaží zobrazit bouři v tónech – což není jen zbytečné a chabé opakování, ale rovněž selhání při výkonu skutečné funkce (hudby).*“¹² Podobným způsobem se vyjadřoval o funkci hudby již mnohem dříve Arthur Schopenhauer, jehož myšlenky jsou stále inspirující a aktuální i v oblasti současného umění: „*Pokud se hudba snaží přilnout příliš blízko ke slovu a formovat se podle dění (akce), jde o snahu mluvit jazykem, který jí není vlastní.*“¹³ Ačkoliv Schopenhauer neměl hudební vzdělání, zde zcela zřejmě trefil hřebíček na hlavičku¹⁴ – v celém problému jde nejpravděpodobněji o **odlišné vyjadřovací kódy** hudby a slova (obrazu, gesta). Kódy, jejichž překrývání nepřináší užitek ani uměleckému dílu, ani jeho recepci. Ze zkušeností a poznatků získaných při tvorbě a percepci dramatického díla vyplývá, že jeho jednotlivé umělecké složky by měly pracovat víceméně odděleně, ve svých myšlenkových oblastech. Francouzský filmový režisér Robert Bresson k tomu podotýká: „*Co je pro oko, nesmí mít zdvojené využití s tím, co je pro ucho... zvuk nesmí nikdy přijít na pomoc obrazu, ani obraz na pomoc zvuku... obraz a zvuk se nesmějí navzájem podporovat, každý pracuje ve svém prostoru jako v nějaké štafetě.*“¹⁵

Schopenhauer dále vysvětluje odlišné vyjadřovací kódy hudby a slova (obrazu, pohybu): podle něj je hudba odlišná od ostatních druhů umění z toho důvodu, že mluví k posluchači (vnímátele) **přímo**. Zatímco textové či obrazové sdělení potřebuje symbolickou reprezentaci, materiální hmatatelný objekt, který má v externím světě funkci zprostředkovatele (obraz, text), hudba se bez něho obejde. Výtvarné umění či poezie k nám mluví skrze **médium**,¹⁶

¹¹ V následujících odstavcích vycházím z knihy anglického psychiatra Anthonyho Storra (1920-2001) *Music and the Mind*, jejíž jedna část se zabývá totožnou problematikou.

¹² „*The greater part of modern theatre music suffers from the mistake of seeking to repeat the scenes passing on the stage, instead of fulfilling its proper mission of interpreting the soul – states of the persons represented. When the scene presents the illusion of a thunderstorm, this is exhaustively apprehended by the eye. Nevertheless, nearly all composers strive to depict the storm in tones – which is not only a needless and feebler repetition, but likewise the failure to perform their true function.*“ Citováno podle: Storr, Anthony. *Music And The Mind*, New York: The Free Press, 1992, s. 141 (dále citováno jako *Music And The Mind*).

¹³ „*If music tries to stick too closely to the words, and to mould itself according to events, it is endeavouring to speak a language not of its own.*“ Tamtéž, s. 142.

¹⁴ Můžeme si opět dovolit zmínit *Gestalt switch* jako pomoc při nazírání na problém, fenomén. Filosof mluví o hudbě trefněji, než leckterí hudební vědci nebo skladatelé.

¹⁵ Bresson, Robert. *Poznámky o kinematografu*, Praha: Dauphin, 1998, s. 51–52.

¹⁶ Avšak není s ním **totožná**. Zde můžeme, parafrázujíc slavnou moderní myšlenku, jít proti proudu času

hudba **přímo**. „Hudba v žádném případě není jako jiné druhy umění, totiž kopii Iдей, ale kopie Vůle samotné... z toho důvodu je efekt hudby mnohem silnější a pronikavější než u jiných uměleckých druhů – ostatní mluví o stínu, zatímco hudba o **podstatě**.“¹⁷

Pro Schopenhauera hudba vyjadřuje **vnitřního ducha**, cosi, co text či obraz z podstaty věci vyjádřit nemůže. Z toho důvodu by neměla hudba zabírat prostor daný textu či obrazu a obráceně. Velmi podobně se o specifičnosti hudby vyjadřuje Friedrich Nietzsche, který na Schopenhauerovy myšlenky v mnohém navázal (ač svého předchůdce později často kritizoval): „V porovnání s hudbou je veškerá slovní komunikace nestoudná; slova ředí a brutalizují; slova odosobňují; slova přetváří neobvyklé v obyčejné.“¹⁸ Na jiném místě, ve spise *Zrození tragédie z ducha hudby* říká: „Všechny fenomény jsou v porovnání s hudbou pouhými symboly: proto ‚jazyk‘, jako nástroj a symbol fenoménu, nemůže žádnými prostředky odhalit nejvnitřnější srdce hudby: jazyk, ve všech svých pokusech o napodobení, může být pouze v povrchním kontaktu s hudbou...“¹⁹

Rakouský muzikolog Viktor Zuckerkandl, který ve svých analýzách využíval poznatků Gestalt psychologie i německých fenomenologů, ve své knize *Sound and Symbol* napsal: „Slova rozdělují, tóny spojují. Jednota existence, kterou slovo neustále rozbíjí, odděluje věc od věci, subjekt od objektu – je neustále obnovována ve zvuku, v tónu. Hudba ochraňuje svět od přeměny v jazyk, od toho, aby se stal pouhým objektem, a ochraňuje člověka od toho, aby se stal pouhým subjektem...“²⁰ Zuckerkandlovo vyhocení kontrastů mezi hudbou a jazykem a jejich identifikace se subjektivním a objektivním je bezpochyby diskutabilním, přesto však zajímavým tématem. V každém případě je hudba abstraktní vyjadřovací jazyk, který je ale ztělesněn konkrétním tónem, zvukem a přímo souvisí s tělesným vyjadřováním (rytmy, pohyby těla). Jako abstraktní jazyk nemůže pro Schopenhauera vyjádřit konkrétně danou emoci, náladu, atmosféru, ale vyjadřuje jejich **základní podstatu**, kvintesenci. „(Hudba) nikdy nevyjadřuje fenomén, pouze vnitřní povahu, bytí-v-sobě fenoménu, samotnou Vůli. Proto hudba nevyjadřuje tu nebo tu jednotlivou a konkrétní

a napsat: „Medium is not the message“ (viz Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964).

¹⁷ „Music is by no means like the other arts, namely a copy of the Ideas, but a ‚copy of the Will itself‘... for this reason, the effect of music is so very much more powerful and penetrating than is that of the other arts, for these others speak only of the shadow, but music of the essence.“ Citováno podle: *Music And The Mind*, s. 140.

¹⁸ „Compared with music all communication by words is shameless; words dilute and brutalize; words depersonalize; words make the uncommon common.“ Tamtéž, s. 163.

¹⁹ „All phenomena, compared with it (music), are merely symbols: hence ‚language‘, as the organ and symbol of phenomena, can never by any means disclose the innermost heart of music: language, in his attempts to imitate it, can only be in superficial contact with music...“ Tamtéž, s. 164.

²⁰ „Words divide, tones unite. The unity of existence that the word constantly breaks up, dividing thing from thing, subject from object, is constantly restored in the tone. Music prevents the world from being entirely transformed into language, from becoming nothing but object, and prevents man from becoming nothing but subject...“ Tamtéž, s.165.

rozkoš, to nebo to utrpení, bolest, smutek, hrůzu, veselí, radost nebo klid myslí, ale radost, bolest, smutek, hrůzu, veselí a klid myslí **samotné (samy o sobě)**, jejich základní podstatu, bez čehokoli vedlejšího a též bez jejich důvodů. Přesto této jejich extrahované kvintesenci skvěle rozumíme.²¹ Jinými slovy: pro rozumění hudbě nepotřebujeme slovní doprovod, vysvětlivky, a naopak význam slova nemusí být zesílen hudbou. Hudba samozřejmě může podpořit určitou konkrétní scénu či emoci, konkrétní obsah té scény či emoce však už závisí na nás, na naší **interpretaci**.²² Podle Schopenhauera může například stejná hudba doprovázet vášně v řeckém dramatu i neshody v jakékoli běžné rodině. Dokonce i hudbu k vrcholně dramatickému a semknutému útvaru, jakým je opera, považuje za nezávislou: „*Hudba opery, jak je zapsána v partituře, má plně nezávislou, oddělenou existenci sama o sobě (jako by byla abstraktní); události a postavy celého kusu jsou jí cizí a následuje svá neměnná pravidla – proto by byla působivá dokonce i bez textu.*“²³

Častým nešvarem oper či jiných útvarů, ve kterých se hudba nějakým způsobem snoubí s textem, je zdvojení emocionálního obsahu vypjatých dramatických nebo lyrických scén. Ve své komorní opeře *Dementia Praecox*²⁴ jsem se pokusil této emocionální dichotomii předejít tím, že delikátní a niternou milostnou scénu (konec prvního aktu) doprovází pouze drnkání na prázdných strunách kytary u struníku. Hudba a děj se v této chvíli rozcházejí, hudba by mohla stát sama o sobě, je nezávislá. V momentě, kdy posluchač (divák) začne přemýšlet o souvislosti obou složek, má na výběr mnohem širší pole možností než u klasické romantizující milostné scény: co slyším? Odehrává se na scéně skutečně milostný akt, je-li doprovázen takovouto směšnou „nimravou“ hudbou? Má to být snad symbolika milostného aktu kdesi na čínském panovnickém dvoře (drnkání zní trochu jako nějaký exotický východoasijský nástroj)? Diváková fantazie může pracovat naplno, možnost interpretace je najednou mnohem více. Shrnutí: hudba a text (případně další složky) by měly být v ideálním případě na sobě nezávislé, operovat ve svých polích, kooperovat, ale nezdujovat umělecké informace.

²¹ „(Music) never expresses the phenomenon, but only the inner nature, the in-itself, of every phenomenon, the will itself. Therefore music does not express this or that particular and definite pleasure, this or that affliction, pain, sorrow, horror, gaiety, merriment or peace of mind, but joy, pain, sorrow, horror, gaiety, merriment, peace of mind themselves, their essential nature, without any accessories and so also without the motives for them. Nevertheless, we understand them perfectly in this extracted quintessence.“ Tamtéž, s. 144.

²² Významný francouzský básník přelomu 19. a 20. století Paul Valéry záviděl skladatelům přesnou definici a klasifikaci tónů (tónových výšek, barev), zatímco básníci a spisovatelé musí podle něho bojovat s dvojnácností slov, která budou vždy náchylná k dezinterpretaci.

²³ „The music of an opera, as presented in the score, has a wholly independent, separate, and as it were abstract existence by itself, to which the incidents and characters of the piece are foreign, and which follows its own unchangeable rules: it can therefore be completely effective even without the text.“ Music And The Mind, s. 143.

²⁴ Na námět dramatu Stanisława Ignacy Witkiewicze, režie Jiří Heřman, premiéra v Divadle Inspirace na HAMU v Praze v roce 2001.

Vraťme se zpět k tvorbě Heinerja Goebbelse a přemýšlejme dál. Pokud jsou umělecké složky v jeho dílech víceméně nezávislé, dochází nutně ke střetání paradigmat, uměleckých vzorců jednotlivých materiálů. Tím vzniká prostor k domýšlení, spolu-tvoření, prostor pro zmiňovaného aktivního diváka. A nejen diváka: Goebbelsova metoda práce je ve své podstatě velmi demokratická, své kusy tvoří a dotváří během dlouhých týdnů zkoušení, pracuje s performery (muzikanty, herci) jako s rovnocennými partnery. Na jedné straně využívá jejich přirozených schopností a na straně druhé je nutí naučit se něco nového, co jim (a tvořenému kusu) otevře nové prostory. V inscenaci *Schwarz auf Weiss*²⁵ donutil členy frankfurtského Ensemblu Modern, aby se naučili hrát na různé žestové nástroje kvůli scéně s jakousi „pohřební“ dechovkou, která záhy metamorfuje do jazzového pochodu. Nutno podotknout – zní to skvěle a svěže. Do profesionálního výkonu vysoce specializovaného tělesa najednou zavane svěží vítr amatérského muzicírování, jehož by stěžejí bylo možno dosáhnout, pokud by muzikanti hráli na své původní nástroje. Celý nápad pokládám za důkaz autorových schopností učinit *Gestalt switch* – z polohy skladatele, který by z podstaty práce nikdy nemohl připustit amatérské provedení své skladby, se „přepnul“ do polohy režiséra, pro kterého je to vítaná dramaturgická změna (možná i sociolog by změnu atmosféry ve skupině hudebníků ocenil). V jiném případě dosáhl Goebbels mnohem preciznější souhry smyčcového ansámblu jednoduše a nečekaně: komplikací – hudebníky posadil mnohem dále od sebe. Hráče, zvyklé sedět celý svůj orchestrální život blízko sebe a příliš rutinně se spoléhat na pohybovou a zvukovou souhru s kolegy, přinutil nastražit uši, zbystřit smysly a dávat pozor na to, co se děje na druhé straně pódia.

Goebbels je autorem spíše procesuálním než konceptuálním. Před striktním naplňováním předem daného konceptu dává přednost procesu, vývoji, interakci – i v tom je vysoce aktuální a moderní (demokratický). Neznamená to, že by neměl představu o výsledku nebo nefixoval partituru: jen je pro něj pttoces tvorby nedílnou součástí kompozice samotné.²⁶ Arthur Schopenhauer popisuje koncept jako čistě abstraktní a neživotný produkt myšlení, který se odšťihuje od hlubší inspirace – s tímto zjednodušeným tvrzením by jistě bylo možno polemizovat, pro jednodušší rozlišení konceptu a procesu si ho však ponechme.

V soukromém rozhovoru jsem se Heinerja Goebbelse ptal, zdali jsou pro něho jako autora při procesu tvorby (nebo pro vnímatele při percepci jeho díla) relevantní Merleau-Pontyho „*metafory z nevědomé jednotné synestetické zkušenosti*“ („temný zvuk“ atd.).²⁷ Jeho odpověď byla poměrně překvapující, přesto však vlastně logická a „goebbelsovská“: „*Považuji to za příliš masivní. Chci odemknout smysly, nikoli je lepit (klížit) dohromady. Prostor*

²⁵ „Černá na bílém“, „hudebně-divadelní kus“ (Musiktheaterstück), psaný pro Ensemble Modern, premiérován v roce 1996.

²⁶ Výsledné tvary, interpretované různými interprety, se pak logicky samozřejmě liší – stačí jen srovnat zmíněné *Schwarz auf Weiss* v původní verzi Ensemble Modern a v pražské verzi Orchestru Berg (dirigent Peter Vrábek, režie SKUTR, premiérováno v roce 2009).

²⁷ Viz úvod, pozn. 2.

mezi dvěma (či více) estetickými vjemy je kreativní prostor představivosti, imaginace.²⁸ Umělecké složky v Goebbelsových dílech jsou na sobě nezávislé. Mezi nimi se tedy otevírá prostor (k přemýšlení, imaginaci), který by byl jinak zaplněn emocionálním balastem či zmatkem, způsobeným mimo jiné zdvojováním uměleckých informací.

Problémem pro vnímatele Goebbelsových děl může být právě jejich nejednotnost, nedešifrovatelnost podle jednoho klíče (dramatického, hudebního). Goebbels těch klíčů poskytuje hned několik (v tom je ryzím postmodernistou), ale zároveň neříká, kde je hledat. Pokud posluchač (vnímatel) přistoupí na jeho hru, ocitá se v novém „*prostoru představivosti*“, ve kterém je jeho fantazie prakticky neomezována. Jako by snil v plné bdělosti a mohl zakoušet nové a nové nečekané vjemy, nové kombinace, souvislosti. Skutečně se stává plnohodnotným **spoluvůrcem** výsledného tvaru (který navíc není uzavřený).

Jakkoliv jsou jednotlivé umělecké složky v dílech Heinera Goebbelse na sobě nezávislé, materiál v nich použitý nikdy není úplně neznámý. Goebbels velmi chytře pracuje s multikulturními odkazy, symboly, které však zasazuje do různých kontextů. Vraťme se k již zmiňovanému *Schwarz auf Weiss* a projděme čistě hudebně-stylovou stránku kusu: nalezneme složitá rytmická unisona jako vystřižená z bigbandové sazby, improvizaci na tradiční japonský nástroj koto, pseudojazzové sólo na trubku, zmiňovanou „pohřební“ dechovku, odkazy na Novou hudbu i modální pikolové sólo s doprovodem pískající čajové konvice. Při poslechu máme pocit, jako bychom tu či tu část už někde slyšeli, místy dokonce důvěrně znali. Naše mysl, podpořená vnímáním všech smyslů, má velmi silný dojem známého tvaru, *Gestaltu* – a zároveň je zneklidněna novým **kontextem**: takto jsme to ještě neslyšeli. Goebbels se neostýchá použít (jakoby) známý materiál a umně pracuje s jeho dramaturgickým umístěním (časté ostré stylové kontrasty, i když ne tak rapidní, jako např. u některých kompozic Johna Zorna²⁹). Stejně tak na scéně pracuje velmi často a rád s **reálnými** předměty a **reálnými** procesy, které opět vyvolávají dojem známosti, důvěrnosti. V komentáři ke své kompozici „...*même soir.*“ říká: „*Dokonce i mé divadelní kusy obsahují pouze malé množství konvenční expresivity, protože mám rád hledání své vlastní scénické reality – zakotvené v mém pojetí jazyka, hudby nebo herectví. Na scéně se snažím vytvořit rámec, který neobsahuje dekorace nebo pretenze, ale který hercům nabízí nějaký druh rezistence, tak, aby mohli pracovat s reálnými věcmi a reálnými procesy.*“³⁰ V praxi to vypadá tak, že muzikanti (herci) vykonávají nějakou poměrně běžnou činnost, na scéně

²⁸ „*I would consider that as too massive, I want to unlock the senses, not to glue them together. The space between two (or more) aesthetic perceptions is the creative space of imagination.*“ Soukromý rozhovor s autorem textu, uskutečněný po e-mailu 15. 3. 2014.

²⁹ Americký skladatel, saxofonista a „organizátor hudebníků“, nar. 1953.

³⁰ „*Even my theatre work contains only a small amount of conventional expressiveness, because I like looking for my own reality onstage – be it in my use of language, music or acting. Onstage, I try to create a framework which does not just consist of décor and pretensions, but which offers some sort of resistance to the actors so that they deal with real things and real processes.*“ „... *même soir.*“, dokument BR-alpha Sendung, Wergo 2008.

ovšem nečekanou a často zasazenou do jiného kontextu – tím tato činnost **proměnění** svou původní funkci ve funkci hudebně-divadelní (ve *Schwarz auf Weiss* například muzikanti hrají badminton nebo házejí míčky na ozvučenou plechovou stěnu, hrají stolní hry na obrácené svrchní desce cembala atd.).³¹ Tyto reálné věci, objekty, činnosti jsou svým způsobem odrazem synestetické představivosti, která též – oproti očekávání – často obsahuje vlastně základní tvary, vzorce, patterny, nic umělého nebo vumělkovaného.³²

Muzikanti (herci) v Goebbelsových scénických útvarech vlastně neplní žádnou tradiční dramatickou funkci, nepředávají emoce, nevyjadřují se symbolicky, prostě **jsou a konají**. „*Říkáš JÁ a jsi na to slovo hrdý. Ale větší než to – ačkoliv tomu nebudeš věřit – je tvé tělo a jeho velká inteligence, která neříká JÁ, ale koná JÁ,*“ napsal opět Nietzsche.³³ Nejsou vlastně herci, ale spíše „*modely*“, smím-li použít termín Roberta Bressona. Jeho slova o filosofii a formování „*modelů*“ poměrně přesně ilustrují i Goebbelsův režijní rukopis: „*Radikálně potlačit ‚záměry‘ v modelech... Tvé modely se nesmí cítit dramatickými.*“³⁴ Jejich konání však musí projít vnitřní proměnou, musí se naučit něco, o čem neměli ani tušení, že budou (na pódiu) vykonávat, o čem netušili, že to dokážou. „*Důležité není, co mi ukazují, ale co přede mnou skrývají, a především to, co v nich je, aniž by to tušili.*“³⁵

V již zmiňované scénické kompozici „*...même soir.*“ (viz foto s. 39), která je napsána pro bubenický ansámbl Les Percussions de Strasbourg, hrají často muzikanti pouze na fragmenty nástrojů a často hrají na nástroje způsobem, jakým na ně nikdy nehráli. V jedné působivé části díla perkusisté vodí ozvučené činely po zemi jako loutky, vzniká dojem metamorfózy nástrojů v jakési zvláštní bytosti, které spolu komunikují a „hrají“. V jiné části používá Goebbels nasvícené a ozvučené blány bubnů jako samostatné zvukově-vizuální objekty, které se pohybují, zní a opět „hrají“ samy za sebe. Ve všech částech díla, kde objevuje nový způsob zacházení s objektem a novou artikulaci, však zároveň nechává znít – a to je myslím důležité – ve druhém plánu cosi důvěrně známého, co v nás vzbuzuje představu Gestaltu, hluboce uloženého vtisknutého tvaru – často jde např. o rytmický pattern, který je ze své podstaty k takovéto funkci vhodný.³⁶

³¹ Goebbels samozřejmě není prvním, kdo pracuje s teatralizací hudby. Mohli bychom v této souvislosti vzpomenout např. na Mauricia Kagela a jeho hudebně-divadelní kusy ze 60. a 70. let minulého století. Např. některé scény ze *Staatstheater* se Goebbelsovým „reálným procesům“ dosti podobají. U Kagela je ovšem přítomný silný ironický a absurdní podtext, který Goebbels postrádá – jeho „procesy“ jsou ponechány jaksi *an sich*.

³² Tyto tvary popsal ve dvacátých letech 20. století německý psycholog Heinrich Klüver a nazval je „*formové konstanty*“ – většina z nich se v jeho výzkumech u různých subjektů stále opakovala. Dnešní neurovědci (např. Richard Cytowic) vysvětlují tento fakt strukturou lidského nervového systému.

³³ „*You say I and you are proud of this word. But greater than this – although you will not believe in it – is your body and its great intelligence, which does not say I but performs I.*“ Citováno podle: *Music And The Mind*, s. 163.

³⁴ Bresson, Robert. *Poznámky o kinematografu*, Praha: Dauphin, 1998, s. 21, s. 73.

³⁵ Tamtéž, s.12.

³⁶ Díky opakování a možnosti rozpomínání v čase.

V doprovodném dokumentu ke kompozici „... *même soir.*“ mluví Heiner Goebbels o nutnosti toho, aby „procesy“, které ve svých dílech využívá, stály na více pilířích, jež je podpírají – aby měly scénický, hudební i aktuální význam. Na každý proces, na každou akci v jeho díle je tak možno nahlížet z více úhlů (podobně jako na kubistický obraz) a vlastně jde též svým způsobem o metaforu synestetické situace, kdy konkrétní vjem vyvolá odezvu v několika smyslech zároveň. V Goebbelsových hudebně-scénických kompozicích často narazíme na situaci, kdy se na scéně odehrává více plánů paralelně, aniž by šlo o mizanscénu v klasickém slova smyslu. Spíš se jedná o evokaci synchronního vnímání dějů v nějakém složitém stroji či v současné vizuálně-hudební instalaci. Někdy to naopak vypadá, jako bychom sledovali dění v bytovém domě jeho bočním průřezem, což je ostatně scéna, kterou Goebbels použil ve svém díle *I went to the house but did not enter* z roku 2008, psaném pro vokální Hilliard Ensemble.³⁷ Výhodou tohoto typu inscenování je možnost výběru: nezvládnou rozhodně sledovat vše, ale mohou si svobodně vybrat, na který z dějů nebo procesů aktuálně zaměřím svou pozornost, můžu přeskakovat z jednoho na druhý atd. Jde svým způsobem o obdobu modelu vnímání, který můžeme uplatnit např. při percepci minimalistického repetitivního díla a který bychom mohli označit jako „**vertikální vnímání**“. Neboli: nevnímám plynutí hudební matérie horizontálně (časově), ale jakoby vertikálně (podobně jako např. výtvarné dílo), protože jednotlivé vrstvy kompozice jsou všechny v též moment přítomné a já mohu přepínat pozornost tu na basovou linku, tu na základní pattern či na harmonickou kostru. Při tomto přepínání pozornosti se pak opět ocitám v onom zmiňovaném **prostoru mezi**, ve kterém začíná pracovat má imaginace, a tím se stávám aktivním spolutvůrcem.

Při sledování Goebbelsových multidimenzionálních děl máme někdy pocit, jako by hudba samotná byla jen vedlejším produktem scénického dění, tak přirozeně, lehce, nenápadně a nenásilně plyne. Jde o vlastnost, kterou oceňuji, protože je poměrně vzácná – nepříliš často se setkáváme se skladatelem, který by nám od počátku téměř násilně nevnucoval své umělecké myšlenky, který by nás nezahlcoval informacemi, idejemi a koncepty. Určitá cudnost, která se v Goebbelsově hudbě často objevuje, je velmi osvěžující a potřebná. Místy máme dokonce dojem improvizované hudební matérie, ale není tomu tak. Goebbels skutečně používá improvizaci při procesu tvorby, zkoušení, ale výsledný tvar je přesně fixován – ačkoliv si ducha lehkosti a improvizace ponechává. Ostatně – improvizace není pro Goebbelse bezbřehým blábolením, beztvarou masou či kolektivním překřikováním se, ale právě prací s přesností, timingem a základními jednoduchými motivy, procesy. Inspirací mu přitom jsou mimo jiné projekty freejazzových hudebníků, např. amerického trumpetisty Dona Cherryho,³⁸ o jehož koncertě píše: „*Všichni tam byli skutečně oslniví díky*

³⁷ Nutno podotknout, že nejde o úplně originální nápad – stejný obraz používá např. i Alfred Hitchcock v úvodu svého slavného filmu *Okno do dvora* (*Rear Window*) z roku 1954.

³⁸ Don Cherry, který se proslavil např. v legendárním kvartetu Ornetta Colemana, později s Goebbelsem spolupracoval na „scénickém koncertě“ *Der Mann im Fahrstuhl* (1987).

*neuvěřitelné intenzitě a neuvěřitelnému zvuku. Don Cherry je uměl přesvědčit, aby hráli velmi jednoduše – redukoval jejich možnosti na velmi základní zvuky, které byly uvnitř napjaté k prasknutí. Potom je zklidnil pomocí velmi jednoduchých indických rág. To byla pro mě velmi důležitá zkušenost – napětí a rovnováha mezi složitostí a jednoduchostí, mezi kolektivem a individuálním umělcem, který to všechno dokázal vyvážit.*³⁹

Velmi daleko se dostala v pojetí improvizace alternativní rocková skupina Cassiber, ve které se Goebbels coby klávesista a hráč na sampler sešel s bubeníkem Chrisem Cutlerem, vokalistou a kytaristou Christophem Andersem a hráčem na dechové nástroje Alfredem Harthem. Jejich improvizované kusy, zachycené na studiových nahrávkách, jsou v podstatě koncizními, detailně propracovanými kompozicemi, ve kterých proces improvizace posloužil celkovému tvaru a nikoli naopak, jak je to běžné například u pojetí improvizace v moderním jazzu.

Vraťme se nyní na počátek tématu – tedy k souvislosti nezávislých uměleckých složek v Goebbelsově díle. Tyto „rozpojené scénické složky“ (slovy Jiřího Adámka) spolu mohou souviset tu použitím „důvěrně známého“ materiálu, tu převrácenými kontexty (nástroj jako herec), ale především mají společnou **otevřenost** vůči vnímateli: „*Divák se každou chvíli potýká s jinými komunikačními kódy, ale přitom pořád vidí tvůrcům do kuchyně. Je všechno, jen ne manipulován.*“⁴⁰ Goebbels vlastně rád ukazuje divákovi „technickou stránku“ divadla či hudby (postava čte knihu, jiná přenáší nástroj a nastavuje mikrofon, další hýbe světlem) namísto toho, aby mu prezentoval své názory či ideje, podpořené hereckými emocemi a teatrálním výrazivem obecně. Divák v jeho díle sleduje **otevřený proces** vznikání díla samotného. „*Nejraději stavím prostory, které dovolují divákům vytvořit si vlastní zkušenosti*“, říká v doprovodném dokumentu ke *Schwarz auf Weiss*. Ve stejném kontextu zmiňuje též odlišnost své režisérské funkce od té tradiční: „*Nepracuji jako režisér – nepřidávám své interpretace, ale pracuji s možnostmi, které mám.*“ Stejně charakterizuje svůj skladatelský postup – „*pracuji s tím, co mám (prostorové uspořádání atd.)*“. V tom tkví další jeho specifikum: zatímco skladatel tradičního (evropského) typu komponuje způsobem „od abstraktního ke konkrétnímu“, neboli od myšlenkových konstrukcí po co nejprecizněji zvládnutý notový zápis, který je potřeba interpretovat, Goebbels postupuje opačně – registruje konkrétní zvukový (případně textový či jiný) materiál a s tím pracuje pomocí improvizace.⁴¹ Výsledek ovšem taktéž fixuje, finální tvar jeho inscenací je velmi precizní a v průběhu repríz se nemění. Význam či smysl tohoto tvaru pak už nechává na divákovi (posluchači): „*Nechci být popisný při tvorbě obrazů.*“ Posluchač či divák

³⁹ Citováno podle: Adámek, Jiří. *Theatre Musical (Divadlo poutané hudbou)*, Praha: Nakladatelství AMU, 2010, s. 59.

⁴⁰ Tamtéž, s. 68.

⁴¹ Zřejmě prvním, kdo podobně antipodicky vyhroutil protiklady mezi „tradiční (abstraktní)“ a „novou (konkrétní)“ hudbou, resp. metodou jejího vzniku, byl zakladatel *musique concrète*, francouzský skladatel a zvukový experimentátor Pierre Schaeffer.

má řadu možností, jak s Goebbelsovými „obrazy“ naložit. Často má pocit, že mu konkrétní hudební, scénický či textový útvar **něco** připomíná – a je na každém, jakou interpretaci zvolí. Je to „pohřební dechovka“? Jak její pochod souvisí s textem Edgara Allana Poea? Co je to za postavu, kterou vidíme v pravém rohu přinášet koto? Jak je možné, že čajová konvice „hraje“ C dur kvintakord? Otázek by bylo mnoho a není vždy nutné na ně rovnou odpovídat. Stačí si připomenout, že otevření prostoru imaginace závisí na každém z nás.

Na závěr bych snad ještě uvedl důležitou věc, o které dosud řeč nebyla, a sice **smyslovost** Goebbelsovy hudby. Už jsem se zmiňoval o stylovém rozptylu jím používaného hudebního materiálu, psal jsem o tom, že v jeho hudbě slyšíme časté odkazy či náznaky na něco důvěrně známého. Nic z toho by však nefungovalo samo o sobě – bez kontaktu se smyslovým vnímáním, prožíváním, bez **fyzického** ukotvení materiálu, smyslovosti, spojení s profánním (podobně jako třeba u Mahlera). Goebbels se nestydí za použití naprosto běžných, někdy až banálních postupů – za předpokladu, že mají vnitřní sílu, esprit, interakci s tělesnem (v nietzscheovském smyslu), drive, „groove“ (řečeno jazzovou terminologií). Při jeho hudbě cítíme místy nutkání k tanci – to není pejorativní hodnocení. Jeho hudba je „reálná“, stejně jako procesy, které se při ní na scéně odehrávají. Nenajdeme v ní složité teoretické konstrukce či koncepty, které mají smysl pouze samy o sobě (viz Schopenhauerovo hodnocení konceptu), ale takový materiál, který „žije“, je v interakci se jsoucnem a smysly, a proto je „SMYSLU-plný“.

2. Hledání po(d)vědomého tvaru a smyslovost (Romitelli)

Někdy se nám při poslechu hudby (ale i při vizuálním vnímání) zdá, že ten či onen úsek, motiv je velmi povědomý, že jsme ho už někde slyšeli (viděli), jen ho nedokážeme zařadit, kategorizovat. Existují samozřejmě notoricky známé motivy, melodie, které okamžitě poznáme, to ale není tento případ. V tomto případě jde o hudební úryvky, které jsme v určitém produktivním věku slyšeli či slýchávali opakovaně a ony se uložily coby vzorec (*pattern*) do našeho hudebního podvědomí. Otiskly se do té části paměti, ke které nemáme okamžitý přístup, protože ji k rutinním činnostem každodenního života nepotřebujeme. Tím spíše z ní ovšem čerpáme podvědomě či nevědomě, slouží nám za jakýsi zdroj inspirace, rozpomínání se. *Patterns* v ní uložené prošly během dlouhého času, který uplynul od jejich „otisku“, proměnou, takže jejich kontury či detaily už nemusíme rozeznat. Ale jejich náladu, atmosféru si „pamatujeme“ velmi přesně, stejně jako pocit, který je doprovází, jejich „vůni“.

Paul Hindemith napsal: „*Reakcemi, které hudba vyvolává, nejsou pocity, ale obrazy, vzpomínky na pocity... Sny, vzpomínky, hudební reakce – všechny jsou ze stejného materiálu*“.⁴² Emoce a vzpomínky má v mozku na starosti tzv. *limbický systém* – jedna

⁴² „*The reactions music evokes are not feelings, but they are the images, memories of feelings... Dreams, memories, musical reactions – all three are made of the same stuff.*“ Citováno podle: *Music And The Mind*, s. 76.

z teorií tvrdí, že právě zde (speciálně v části nazvané *hipokampus*) vzniká synestezie díky mísení smyslových informací.

Motiv, úsek hudby, který je v našem podvědomí „otisknut“, má zjevně co do činění s tvarem, *Gestalt*em, který vyhledáváme, aby nám pomohl rozumět vnějšímu světu. Stal se „*součástí naší mentální výbavy*“⁴³ a slouží nám např. i při konfrontaci s novými podněty, myšlenkami. „*Věřím, že hudba má nejen pozitivní funkci při organizaci naší svalové aktivity, ale též – nikoliv tak zjevně – při organizaci našich myšlenek a slov, kterými je vyjadřujeme... Hudba in-formuje a strukturuje každodenní činnosti v mnohem větším rozsahu, než si většina lidí uvědomuje,*“ píše Anthony Storr.⁴⁴ Neboli: hudební vzorec, „otíštěný“ v naší dlouhodobé paměti (či v našem podvědomí), nám nejen pomáhá při nalézání *Gestaltu*, při orientaci, ale též jeho prizmatem často poměřujeme naše myšlenkové procesy. Může formovat myšlenkové „události“ klidně i v jiné mozkové oblasti – stejně jako synestetický vjem vyvolá odezvu v jiné smyslové oblasti. Možná je tato „*in-formace*“ myšlení pomocí hudebního vzorce jedním z důvodů, proč například řada spisovatelů či výtvarníků využívá ve své tvorbě struktury či postupy nebo procesy původně hudebního typu.⁴⁵ Tento vztah velmi pravděpodobně funguje i opačným směrem – tj. skladatel může svůj hudební materiál strukturovat pomocí procesů vypůjčených z jiných myšlenkových oblastí. Anthony Storr uvádí příklad Beethovenova *Smyčcového kvartetu F dur op. 135*: strukturace úvodní fráze poslední věty skladby je totožná s lingvistickým vzorcem „**otázka–odpověď**“⁴⁶. Tento vzorec patří vůbec mezi ty nezákladnější lidské myšlenkové *patterns*, objevující se v různých oblastech a v různých souvislostech. Jeho základní dvoudílná kontrastní struktura může velmi dobře sloužit jako proto-vzor hudebního motivu, potažmo tématu (viz např. předvěť a závěť tematické periody). A to nejenom v případě hudby evropské: „*question and answer*“ je též základním formotvorným principem amerických spirituálů, odkud byl převzat coby strukturální jednotka do dvanáctitaktové formy blues.⁴⁷

Vraťme se ale nyní zpět k hindemithovské „*vzpomínce na pocit*“. Když jsem poprvé slyšel úvod díla Fausta Romitelliho *An Index of Metals*,⁴⁸ měl jsem okamžitě pocit čehosi důvěrně známého, motivu, jehož emocionální konotace jsou velmi silné, téměř jakéhosi „*pra-vzorce*“ celého jednoho typu hudebního myšlení. Teprve za nějaký čas mi došlo, o který motiv se jedná: Romitelli v úvodu své skladby cituje začátek slavné skladby *Shine*

⁴³ „...*music can become part of our mental furniture.*“ Tamtéž, s. 122.

⁴⁴ „*I believe that music not only has a positive function in organizing our muscular actions but also, less obviously, our thoughts and the words in which we express them... Music informs and structures day-to-day actions to a much greater extent than most people realize.*“ Tamtéž, s. 123.

⁴⁵ Za všechny můžeme zmínit např. britského spisovatele Anthony Burgesse, který byl též skladatelem a při stavbě svých románů využíval své hudebně-strukturální myšlení.

⁴⁶ Beethoven k této frázi připsuje svůj slavný komentář „*Muss es sein? Es muss sein!*“

⁴⁷ Díl A (otázka), díl B (odpověď), díl A' (návrat či rozřešení).

⁴⁸ Video-opera pro soprán, ansámbl, videoprojekci a elektroniku, vytvořená v roce 2003.

On You Crazy Diamond, kterou skupina Pink Floyd otevírá své neméně slavné album *Wish You Were Here*. Přísně vzato se vlastně ani o motiv v klasickém slova smyslu nejedná – jde pouze o jeden jediný držený akord (g moll), hraný elektrickými varhanami, přes který se místy ozývají různé elektronické šelesty. Jak je možné, že má tento „motiv“ takovou konotační sílu? Domnívám se, že důvody jsou dva:

1/ naprosto specifický **zvuk** vyjadřující cosi, co bychom snad mohli nazvat „duchem doby“ (rok 1975, doznívání vrcholné rockové epochy, určitá nostalgie po ní, nástup nových hudebních směrů a nových nástrojů, technologií) a

2/ **durata** motivu – g moll kvintakord zní téměř dvě a půl minuty, než je vystřídán svou mollovou dominantou. Podobná délka je rozhodně v oblasti populární hudby neobvyklá, dokonce i v kontextu tvorby Pink Floyd, proslulých svou zálibou v makro-formách. Jenže má svůj smysl: za těch dvě a půl minuty se akord stihne „obtisknout“ do naší paměti a při opakovaném poslechu může vytvořit „vzorec“, který má pro nás určitý obsah a který si dokážeme spojit s konkrétní atmosférou. Skutečně jde o jeden z nejsignifikantnějších motivů slavné rockové éry. Romitelli si byl tohoto emocionálního obsahu zřejmě dobře vědom a motiv použil coby sampl, vzorek z původní nahrávky. Elektronicky ho „zabalil“ do praskání gramofonové desky, dalšího atributu rockové epochy, a rozfázoval ho na malé úseky, trvající pouze několik vteřin a proložené dlouhými pauzami. Navíc pracoval s jejich tónovou výškou – každý úsek uvedl vzestupným glissandem a zakončil sestupným, čímž dosáhl dojmu rozjíždějícího a zastavujícího se gramofonu (nebo magnetofonového pásku). Výsledný dojem je ohromující – motiv je rozpoznatelný i přes kratičké trvání úseků; atmosféra, emocionální obsah, který v sobě nese, se okamžitě zpřítomňuje, vzorec uložený v podvědomí se aktivuje. Celá tato série rozfázovaného motivu je doprovázena videoprojekcí, v níž se při každém zaznění motivu objeví cosi, co vypadá jako CT záznam lidského mozku – celek vyvolává dojem jakéhosi audiovizuálního „záznamu“ opakovaného probleskování (hudební) myšlenky hlavou. Romitelli celou sérii opakuje, zkracuje čas mezi jednotlivými úseky a úryvky motivu postupně „zabarvuje“ instrumentálními mikrotonálními harmonickými útvary, v jejichž zvuku se charakter původního motivu rozplývá – jako by se myšlenka, vzpomínka na vzorec rozplývala pod nánosem myšlenek jiných.

Původní inspirací Romitelliho skladby byla – jak jsem později zjistil – synestezie, halucinační prožitky, „*magma plynoucích zvuků, tvarů a barev, které si přivlastňuje tělo*“.⁴⁹

Skladba byla od počátku koncipována jako audiovizuální, obě složky jsou v ní hierarchicky vyrovnané a pracují synchronně, v souladu rytmickém i obsahovém (na rozdíl od audiovizuality v Goebbelsových dílech). „*Variace filmového materiálu (metamorfózy zrnitosti, textury, vazkosti) by se měla pojit s hudbou: variacemi harmonickými, proměnami témbrou... od čistoty k absolutnímu znečištění, vulgaritě*“, píše Jean-Luc Plouvier, klavírista a skladatel,

⁴⁹ „(...) *magma of flowing sounds, shapes and colours which takes possession of the body*“. Cit. v textu Jean-Luc Plouviéra, který doprovázel uvedení skladby v listopadu 2013 v Moskvě. Text dostupný na adrese http://www.ccmn.ru/en/index.php?page=projects&id=index_metallov&part=release (staženo 12. 4. 2014).

zakladatel belgického Ictus Ensemble, který Romitelliho kompozice interpretuje.⁵⁰ Skutečně jde o vzácnou symbiózu a doklad toho, že Romitelli pracoval s autorem videa Paolem Pacchinim od počátku v myšlenkovém souznění. Sekvence videa v celé skladbě vlastně neznázorňují nic jiného než různými způsoby zvrásněný, potřísněný či dekonstruovaný materiál – převážně kovy, ale i sklo, tkaniny připomínající tapiserie atd. Na počátku skladby jde o zachycení statického stavu těchto materiálů, ve druhé části tyto stavy vystřídají procesy (vznikání, zanikání, pohyb, volný pád atd.) a v závěru se objevují materiály ve fázi rozkladu, rozpadu, smísení různých druhů v heterogenní hmotu, návrat k beztvorsti (z níž život povstává a do níž se vrací). Hudba videosložku podivuhodně reflektuje – i v ní jde o procesy, které potřísnují, znečišťují či modulují tematický materiál, o textury, které jsou občas téměř hmatatelné. Původní synestetická idea je v kompozici bytostně přítomná – místy máme velmi silný dojem, že posloucháme proces rozkladu materiálu a dotýkáme se tónů.

Romitelli používá vesměs jednoduché základní melodicko-harmonické výrazivo (v první části dokonce obyčejnou kadenci kvintakordů), které ovšem postupně „znečišťuje“ a moduluje, čímž dosahuje svébytné expresivity, podpořené i elektronickými efekty (distortion, místy delay) umístěnými na zvukových stopách nástrojů i sólového ženského hlasu. V celé skladbě vlastně sledujeme jakési „**drama procesů**“, kdy vznik a zánik jsou jen dvěma stranami téže mince. Jako bychom byli přítomni „cestě do srdce zvukové matérie“, naprostému „ponoření se“ do zvuku jako fenoménu – o tomtéž vypovídá i text použitý v sólové sopránové lince (která je rovnocenným partnerem linkám nástrojovým). Základním autorovým kompozičním krédem bylo „*filtrování*“, tedy opět **proces** – hnětení materiálu, někdy i odpadního, při kterém se můžeme klidně zašpinit, jeho probírání a přetváření.

Fausto Romitelli mluvil v souvislosti se svou hudbou o „*transu*“, o autorské „*odvaze*“, o „*kuráži*“ při zhmotňování skladatelských myšlenek.⁵¹ Kopírovat estetiku avantgardy, Nové hudby, pro něj už dávno projevem odvahy nebylo. Mluvil o „*zbabělosti*“ a „*lenosti*“ naší doby, ve které se nenosí jít se svou kůží na (umělecký) trh, zato je velmi oblíbené schovávat se za cizí názory, ideje či ideologie – nic to nestojí a nadto člověk zaujímající takový postoj bývá často – komerčně i společensky – úspěšný. Protikladem takovému postoji pro něj byla „*megalomanie rockové éry let šedesátých*“, touha změnit svět pomocí postoje, riffu, elektrické kytary.⁵² Je možné, že užití příznačného motivu Pink Floyd pro něj bylo odkazem na revolučního ducha rockové epochy, vzpomínkou.⁵³ Stejně tak pro něj

⁵⁰ „*The variations of material in the movies (variations of grain, texture, viscosity...) are supposed to fuse with the music: variations of harmony and timbre, from purity to absolute dirtiness.*“ Tamtéž.

⁵¹ Cit. v textu Jean-Luc Plouviera, který doprovázel uvedení skladby v listopadu 2013 v Moskvě. Text dostupný na adrese http://www.ccm.ru/en/index.php?page=projects&id=index_metallov&part=release (staženo 12. 4. 2014).

⁵² „*Když se mění modus hudby, třesou se hradby města*“, napsal Platón a tato jeho myšlenka je mezi rockovými hudebníky nejen šedesátých let velmi oblíbená.

⁵³ Tak jako skladba, ze které motiv pochází, je vzpomínkou na zakladatele skupiny Syda Barretta, který psychedelickou éru kapely nevydržel duševně a opustil skupinu i hudební sféru.

mohl být tento odkaz přihlášením se k éře, ve které ještě „o něco šlo“, ve které se často za tvorbu ručilo fyzickým bytím. Mrazivou konsekvencí námětů díla *An Index of Metals* (viz foto str. 39) je fakt, že se jedná o poslední autorovu skladbu – následující rok zemřel v důsledku těžké nemoci.

Ač je Romitelliho poetika v lecčems protikladná poetice Heinera Goebbelse, několik základních věcí mají společných:

1/ **smyslovost**; všechny procesy, ať už hudební či vizuální, odehrávající se v jeho posledním díle, jsou téměř fyzického rázu, někdy až k nesnesení; autor sám důležitost přítomnosti fyzického elementu v hudbě zdůrazňoval: „*Obhajuji ideu, že tělo musí být znovu umístěno do samého jádra hudební zkušenosti (...). Hudba je zřejmě převážně fyzická reakce na tělo.*“⁵⁴

2/ **jednoduchost** použitého materiálu; ač Romitelli, hlavně ve druhé části kompozice, zahušťuje hudební fakturu komplikovanými melodickými melismaty, připomínajícími někdy „italskou školu“ (např. výrazivo Salvatore Sciarrina) nebo spektralisty, má stále svůj jazyk postaven na téměř tonálních základech; stejně jako v hudební stránce díla, i ve vizuální se odehrávají výše zmiňované goebbelsovské „*reálné procesy*“ – jejich uchopení je ovšem povyšuje, transcenduje, dodává jim další, téměř magický rozměr.

Nevím, zda byl Fausto Romitelli synestetikem (název jedné z jeho posledních skladeb *Green, Yellow and Blue* takovou možnost naznačuje), v každém případě byl ale autorem ručícím za svou tvorbu vlastní osobností: „*Skladatel je jazykem, který tvoří.*“⁵⁵

3. Pattern, opakování, ritualizace (Lang)

Rakouský tvůrce Bernhard Lang je skladatelem, který se nevyčleňuje z „mainstreamu“ současné hudby ani šíří a nezávislostí použitých uměleckých prostředků (jako Goebbels), ani výraznou expresivitou a „fyzičností“ hudebního materiálu (jako Romitelli). Hudební materie, kterou používá, není až tak neobvyklá sama o sobě, neobvyklý je způsob, jakým s ní zachází, jak traktuje hudební předivo a v souvislosti s tím i scénický materiál.

Langova erudice, podobně jako Goebbelsova, je široká: má sice akademické skladatelské vzdělání, ale studoval též filosofii, filologii, jazzový klavír a hrál v různých jazzových souborech. Podobně jako v Goebbelsově případě ho tento široký záběr předurčuje k práci s variabilními kompozičními a myšlenkovými hledisky. Není divu, že o své hudbě často mluví ve filosofických pojmech, a zároveň používá technologie současných diskžokejů.

Ústřední mottem tvorby Bernharda Langa je **opakování**. Opakování hudebních motivů, opakování gest, pohybů. Vychází přitom z filozofie Gillesse Deleuza, významného

⁵⁴ „*I defend the idea that the body needs to be placed once more at the very core of musical experience... Music is perhaps mainly a physical reaction to a body.*“ Citováno v dokumentu o CD *The Nameless City*, vydaného firmou Diapason d'or v roce 2012. Dokument je dostupný na adrese <https://www.youtube.com/watch?v=F6TG5nkACUo> (staženo 16. 4. 2014).

⁵⁵ „*A composer is the language he creates.*“ Tamtéž.

francouzského poststrukturalistického filozofa a teoretika umění, podle něhož „*opakování není nezbytně jednoduchým fenoménem: může být naopak nosičem vysoce komplexní vnitřní diferenciací uvnitř objektu*“.⁵⁶ David Hume, slavný skotský filosof 18. století, zdůrazňuje další důležitý aspekt opakování: „*Opakování nemění žádnou z kvalit (vlastností) opakovaného objektu, ale mění cosi v mysli, která ho pozoruje (vnímá)*“.⁵⁷ Při opakování se nemusí měnit žádná ze složek opakovaného motivu (objektu), ale vnímání subjektu se bude měnit vždy (viz např. stavy transu při rituálech doprovázených hudbou).⁵⁸

Než přikročíme k detailům Langova díla, zkusme nyní promyslet, co znamená „opakování“ v jeho hudební estetice a jak se liší od jiné hudby, používající repetitivní struktury – rozdíl bude dobře možné demonstrovat na srovnání s tvorbou Steva Reicha, vůdčí osobnosti amerického repetitivního minimalismu.

Z jakého důvodu používá skladatel metodu opakování, práce s opakovánými motivy (*patterny* – nyní ve smyslu hudebně-strukturním)? A z jakého důvodu ho používá Bernhard Lang? Jeho metoda má velmi blízko k metodě používané současnými *turntablisty*⁵⁹, pro které ostatně občas komponuje. Díky opakování vynikne melodicko-harmonicko-rytmická struktura opakovaného motivu, jde tedy o **obnažení struktury**; záleží samozřejmě na hledisku časovosti, počtu repetíc, tempu atd. Při tomto „obnažení“ struktury se můžeme seznámit se všemi detaily opakovaného *patternu*, s každým jednotlivým tónem, s každou barvou, rytmickým prvkem. Jsme zváni do „skladatelské kuchyně“, pozorujeme vznikání celku po jednotlivých drobných částech, na které si můžeme navíc takřka sáhnout, „potěžit“ je v ruce. U současné hudby nebývá takové „obnažení“ obvyklé – skladatel naopak časem svou metodu neprozrazuje a strukturu svých skladeb či jejich částí zahaluje tajemstvím.

Langova metoda opakování je zhruba následující: užitý hudební materiál **rozfázuje** na nestejně dlouhé části (motivy) a z nich poté opakováním vytvoří vzorce, **patterny**. Jako by pozoroval mikroskopem nějaký objekt, ale vždy pouze jeden jediný jeho segment (po určitý čas) a poté zaměřil objektiv na jiný atd. Tento způsob práce má zvláštní paralelu v synestetické „*mentální řadě*“,⁶⁰ která existuje v mozku jako celek a vždy se můžeme „podívat“ či zaměřit na některý její detail.

⁵⁶ Takto interpretuje Deleuzův pojem rakouský kulturolog Wolfgang Reiter. Viz text v bookletu CD *Das Theater der Wiederholungen*, Wien: Kairos, 2006.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ „*I absolutně statický zvuk se proměňuje, protože se proměňuje naše vnímání*“, píše Petr Kofroň ve studii *Estetika hudebního minimalismu*. In Dorůžka, Petr (ed.). *Hudba na pomezí*. Praha: Panton, 1991, s. 167.

⁵⁹ Hráč na gramofon, dříve diskjockey (DJ). Je důležité připomenout, že prvními, kdo začali experimentovat se smyčkami (uzavřenými drážkami) gramofonové desky byli průkopníci francouzské *konkrétní hudby* Pierre Schaeffer a Pierre Henry a o pár let dříve i protagonisté německého Bauhausu.

⁶⁰ „*Mentální řada*“ existuje jednak jako forma skutečné synestezie a jednak jako pseudosynestetický či synchronestetický fenomén obecnějšího rázu. Ve zkratce jde o to, že lidský mozek vnímá základní používanou řadu čísel (a někdy dokonce i dnů v týdnu) „*prostorově*“, zleva doprava, skoro jako jakousi „*mentální mapu*“. Testy současných psychologů dokázaly, že lidé při dotazu na rozdíl mezi dvěma čísly reagují rychleji, pokud je tento rozdíl větší (například mezi čísly 6 a 82) a naopak pomaleji, pokud je menší (např. mezi čísly 5 a 7).

Pattern je pro Langa základním strukturálním i esteticko-filosofickým prvkem. Jeho smysl chápe v mnohem širším kontextu: „*Patterns* jsou pro mne struktury v multidimenzionálních maticích, tzv. ‚univerzech‘; jsou schopné odrážet či zrcadlit přirozené Gestalt⁶¹ fenomény jako např. růst nebo Emergence,⁶² ale též konfigurace hvězd, formování počasí nebo v neposlední řadě stromy.“⁶³ *Pattern* má pro něj navíc význam i koncepční; ačkoliv zřejmě není synestetikem, přiznává silné metaforické asociace při procesu tvoření: „*Když se dívám na patterns objevující se na obrazovce počítače, začínám je ‚slyšet‘; mám silné barevné a světelné asociace se spektrálními zvuky.*“⁶⁴ Možná nebudeme daleko od pravdy, když srovnáme *patterns* Bernharda Langa se základními synestetickými *formovými konstantami*, jak je popsal Heinrich Klüver.⁶⁵

Po hudební stránce jsou Langovy *patterns* z odlišné matérie než *patterns* Reichovy (či jiných minimalistů). Lang aplikuje svou metodu opakování převážně na atonální materiál (i když tonální úryvky též můžeme dohledat), který je navíc většinou **amelodický**. Frekvence opakování a tempo hudebního toku neumožňují „melodizaci“ materiálu, což je jinak přirozený důsledek repetování jeho fází, využívaný opět např. Stevem Reichem.⁶⁶ Zatímco Reich pracuje s jednolitým tonálním hudebním materiálem, kontinuitou melodickou, harmonickou, tonální i strukturní, v podstatě monotematickým způsobem, Langova matérie je výrazně heterogenní, rapsodická, mezi jednotlivými *patterns* není povětšinou tematická souvislost; vnitřní celistvost struktury jeho děl je tvořena výhradně použitou metodou práce. Důležitým znakem Langových *patternů* je jejich **asymetričnost**, nepravidelnost; většinou pracuje s lichými takty (na rozdíl od Reicha a jeho oblíbených *patternů* v šestidobém metru). I v tom je patrná inspirace „gramofonovou estetikou“ – autor mluví o své preferenci „*nevyrovnaných asymetrických loopů*“, které by měly vyvolávat dojem „*přeskakující jehly na gramofonu nebo chvění poškozeného CD přehrávače*“.⁶⁷ Zatímco Reich buduje

Neurovědec V. S. Ramachandran z tohoto zkoumání vyvozuje, že „*mozek chápe čísla jako svým způsobem reálnou mentální číselnou řadu, na niž se při porovnání čísel kouknete. Čísla, která jsou daleko od sebe, zaostříte snadněji, zatímco ta, mezi nimiž velká vzdálenost není, je třeba prověřit pečlivěji, což obnáší nějakých pár milisekund navíc.*“ Viz Ramachandran, V.S. *Mozek a jeho tajemství*. Praha: Dybbuk, 2013, s. 142.

⁶¹ „Tvarové“ či „formové“.

⁶² „Vyvstání“; spontánní vznik makroskopických struktur komplikovaných systémů. Více viz teorie systémů a evoluce.

⁶³ „*Patterns are structures in multidimensional matrices for me, so called ‘universes’; they are able to mirror natural Gestalt phenomena like growth, Emergence, but also star-configurations, weather-formations and, last but not least, trees.*“ Soukromý rozhovor s autorem práce, uskutečněný po e-mailu 25. 4. 2014.

⁶⁴ „*While watching patterns emerge on the computer-screen I start to ‚hear‘ the patterns; I have strong colour and light-associations with spectral sounds.*“ Tamtéž.

⁶⁵ Viz pozn. 32.

⁶⁶ Viz jeho rané kompozice pracující s lidským hlasem a jeho melodickou kvalitou, která díky opakování vynikne (*It's Gonna Rain*, 1965, *Come Out*, 1966).

⁶⁷ „*I focused my interest on the concept of erratic, asymmetrical loops, related to the jumping needle on the record, to the trembling of a damaged cd-player,*“ říká Lang v komentáři ke své kompozici *DW 8* pro orchestr

melodicko-harmonický pattern buď za použití principu „vyplňování pauz“ (např. *Drumming*, 1970–1971), nebo přidáváním melodických hlasů (např. *Music for 18 Musicians*, 1974–1976), Langovy patterny jsou – většinou, ne vždy a ne ve všech jeho kompozicích – prezentovány rovnou ve své kompletní a komplexní podobě.

V hudebně-scénické kompozici (jde vlastně o *staged concert*) *Das Theater der Wiederholungen*⁶⁸ aplikuje Lang svou hudební metodu i na scénický pohyb a na gesta – a to velmi důsledně. Muzikanti a zpěváci mají v popisu práce – kromě své běžné činnosti – vykonávat přesně rytmizovaná gesta a pohyby, synchronně s hudbou: pianisté vstávají od nástroje a opět se vrací, zpěváci si upravují blondaté paruky, hráči na dechové nástroje se rozhlíží ze strany na stranu – to vše je rozfázováno a opakováno stejným způsobem jako hudební *patterny*. Tato strukturace běžných pohybů a gest pomocí smyčky, *loopu*, má za následek nejen jejich teatralizaci, ale též **ritualizaci**. Jedním z principů rituálu je právě opakování – opakování nějaké činnosti, která může mít jinak zcela rutinní charakter. Opět jsme zpět u goebbelsovských „*reálných procesů*“: pohyby, které muzikanti a zpěváci v Langově kusu provádějí, jsou zcela reálné a rutinní, ale díky opakování se stávají rituálem.

Pohyb jako takový je pro Langa možná druhou nejdůležitější entitou hned po zvuku – pokud nejsou obě stejně důležité. V dokumentu o hudebně-taneční kompozici *Maschinenhalle # 1*⁶⁹ říká: „*Pohyb je velmi hudební element a též tělesný element gesta... Pro mne jsou tanečníci v podstatě hudebníky pohybu. Každý taneční pohyb je pro mne vždy hudbou. Vždy obsahuje rytmus, obsah gesta... Je téměř synonymní s tichou hudbou.*“⁷⁰ Podobně jako pro Romitelliho je hudba prakticky neoddělitelná od fyzického procesu a přetváření, jsou pro Langa hudba a pohyb dvěma stranami téže mince. Rytmus hudby a pohybu se v jeho kompozicích překrývá, tvoří jeden celek. V některých částech kompozice *Das Theater der Wiederholungen* máme dokonce pocit, jako by hudebníci či zpěváci při ritualizovaném otáčení hlavy sledovali „ubíhání“ patternu v prostoru – natolik jsou jejich gesta s hudbou sjednocena. Máme tedy co do činění s ryze synestetickou situací (v metaforickém smyslu): počitek v oblasti zvukové vyvolává vjem v oblasti pohybové.

Musíme též připomenout, že Langa zajímá speciálně pohyb vysoce komplexní, složitý – jako např. pohyb rukou pianisty při hře. Zároveň mu jde o politický a sociologický podtext pohybu – pohyb masy koordinované rytmem (vojenský pochodový krok), pohyb při

a dva hráče na gramofony z roku 2003. Dostupné na adrese <http://members.chello.at/bernhard.lang> (staženo 17. 4. 2014).

⁶⁸ „*Divadlo opakování*“ (2000–2002), premiéra v Grazu v roce 2003.

⁶⁹ *Maschinenhalle # 1* pro 12 znějících desek, 12 mechanických klavírů, 12 počítačů a 12 tanečníků, premiérováno v roce 2010.

⁷⁰ „*Movement is very much a musical element and also a bodily element of gesture...To me, dancers are more or less movement – musicians. To me, every dance movement is always music. It always contains a rhythm, a content of gesture. It is almost synonymous with silent music.*“ Dokument Lennarta Laberenze o kompozici *Maschinenhalle # 1*. Dostupný na adrese <https://www.youtube.com/watch?v=y1KFzRLhKPk> (staženo 19. 4. 2014).

transovním techno-beatu apod. A fascinují ho i naprosto běžné, obyčejné, často ovšem ritualizované pohyby jednotlivce: „*Pokladní v supermarketu, opakující stále tytéž pohyby – to je pro mne velmi silný obraz.*“⁷¹

Vratme se k samotnému zvukovému výrazivu – specifikem Langovy tvorby je tedy to, že kombinuje dvě v zásadě odlišné entity, z pohledu historického i sociálně kulturního – aplikuje metodu opakování patternů na hudební materiál odvozený spíše z poválečné Nové hudby, která opakování jako strukturní princip odmítala. Podobné protiklady najdeme i v ideové tematice jeho tvorby. Textový materiál kompozice *Das Theater der Wiederholungen* je stejně jako dílo samo rozdělen do tří velkých částí, tématických okruhů, které jsou navzájem kontrastní ideově i textově. V první části užívá autor francouzštinu a texty Markýze de Sade a Jorise Karla Huysmanse; celá část je odkazem na ideje evropského absolutismu. Druhý díl je kontrastní vůči prvnímu, pracuje s angličtinou a texty Williama Burroughse; Lang zde tematizuje a pojmenovává evropský sen o demokracii a liberálním kapitalismu, jež se podařilo uskutečnit až za mořem, a zároveň upozorňuje na utopické metafory šedesátých let, které ve jménu svobody a „otevření mysli“ pomocí psychotropních látek otevřely cestu i k nové explozi násilí a terorismu. Třetí část, která je v němčině, používá coby text dokumenty z norimberského procesu a zprávy z různých koncentračních táborů. Téma odchodu, odjezdu, osvobození zde názorně koreluje s nekontrolovaným výbuchem evropské noční můry – nacionalismem v jedné z jeho nejhorších podob.

S textovým materiálem zachází Lang velmi podobně jako s materiálem hudebním. Rozfázováá věty, rozbíjí syntax, jednotlivé větné členy či dokonce jejich části používá jako samostatné jednotky. Text má pro něj hudební kvalitu – z textového materiálu (z jeho rytmické a melodické kvality) odvozuje i některé stavební prvky *patternů*: „*snažím se poslouchat inherentní hudbu textu*“.⁷² Zajímavé je, že se úplně nevzdává jeho smyslu: některé výrazy užívá čistě foneticky (či prozodicky), některé však opakuje a pracuje s jejich významem – ty jsou pro něj v daný moment důležitou sémantickou jednotkou. Často používá přesouvání akcentů, i proti smyslu daného jazyka – pokud je hudební smysl důležitější. Můžeme si též povšimnout odlišného způsobu práce s jednotlivými jazyky, což souvisí samozřejmě i s odlišnými paradigmaty zvolených textů:

1/ francouzštinu používá zvukomalebným způsobem, za využití různorodých způsobů vokální artikulace, pracuje s jejím prozodickým charakterem;

2/ anglický text nechává plynout poměrně přirozeně, civilně; nejčastěji užívá rytmicky pregnantní recitace ve velmi rychlém tempu – často i více textových úseků paralelně;

3/ v německé části nejvíce používá klasický operní zpěv, tradiční hlasovou expresivitu.

⁷¹ „*To me, the supermarket cashier who sits there and repeats the same movements is a very powerful image.*“ Tamtéž.

⁷² „... *I try to listen to the inherent music of text.*“ Soukromý rozhovor s autorem práce, uskutečněný po e-mailu 25. 4. 2014.

I v hudbě se tyto kontrasty odráží: první, „francouzský“ díl kompozice je velmi materiálově heterogenní, vedle čistě atonálních či témbrových momentů se objevují i části tonální – čtvrtá část, nazvaná *Vision du Christ* jako by vzdáleně upomínala na messiaenovskou poetiku, její harmonie pracuje dokonce s tonálním plánem (úvod s prodlevou na E, střed s ukotvením v paralelní cis moll a výrazný expresivní „refrén“ se základním tónem Gis, tedy na dominantě). Druhý, „anglický“ díl se svým charakterem nejvíce blíží jakési alternativní rockové hudbě, jde o rytmicky nejpregnantnější část s exponovanými perkusemi, které v drobných nepravidelných hodnotách kontrastují vokální rytmicizaci. Za zmínku stojí minimálně dva momenty z tohoto dílu: v části *Passage 1: Shootout* opakovaný „refrén“ „*Happiness is a by-product of function*“ („Šťěstí je vedlejším produktem funkce“), který svou jednoduchou melodikou a kvazirobotickým rytmickým charakterem nemůže nepřipomenout tvorbu Laurie Anderson⁷³ a finále části *Happiness is a by-product of function* (jeden z ústředních motivů díla), ve které Lang opouští „svazující“ strukturaci opakováním a popouští uzdu nespoutanému „freejazzovému“ běsnění. Třetí, „německý“ díl kompozice je navenek mnohem klidnější, o to více ovšem vnitřně dramatický a ve výrazu temnější. Užité hudební prostředky se nejvíce blíží atonální či seriální hudbě, místy slyšíme názvuky na hudbu témbrovou.

Langovo kompoziční myšlení má jedno specifikum: autor téměř nikdy nepracuje metodou, která je pro zvolený materiál typická: v části *Die Schwarze Wand 1* nejprve exponuje sérii clusterů, aby ji vzápětí vystřídal téměř tonální pasáží s centrem na tónice D a následující modulaci do jakéhosi c moll samozřejmě neprovede klasicky, ale pomocí mikrotonálního „klouzání“ (oktáva d – d¹ je mikrotonálně roztažena do malé decimy c – es¹, neboli do terciové polohy c moll kvintakordu). V části čtvrté, nazvané *Von Menschen und Engeln*, autor v zájmu hudebního vyprávění narušuje rapsodizující strukturu na sebe nenavazujících motivů a pracuje téměř tradičním způsobem, motivicko-tematicky; i po stránce vokální jde o „nejtradičnější“ část – s použitím pseudooperního duetu ženských hlasů.

Shrnuto: Lang jako by se ve své kompozici díval specifickou optikou (strukturou opakování) na různý hudební a myšlenkový (historický, politický, filosofický) materiál. Na rozdíl od Goebbelse i Romitelliho ho zajímá tematický přesah, ideový základ materiálu. Jiným způsobem též uplatňuje *Gestalt switch*: na hudbu, motivicky navazující na poválečnou avantgardu, nahlíží z pohledu současné „gramofonové“ estetiky, taktéž na text a pohyb. Ve filosofii pohybu jako takového ho zajímá kontrast mezi konáním jednotlivce (používá Leibnizův termín *monáda* ve smyslu diferencovaného individua, viz série kompozic *Monadologie*) a konáním skupinovým (již zmiňovaný organizovaný pohyb). Hudba s pohybem i textem jsou přitom v jeho díle takřka synesteticky sjednoceny, pracují v naprostém souladu a součinnosti – díky užité metodě.

⁷³ Americká zpěvačka, houslistka, skladatelka a konceptuální umělkyně (nar. 1947), která se ve své tvorbě zabývá otázkami jazyka, smyslu nových médií, teatralnosti v hudbě apod.

4. Gestalt switch v tvorbě

Heiner Goebbels je sociologem a režisérem, Bernhard Lang filosofem. Jakým způsobem se v jejich (a nejen jejich) tvorbě projevuje *Gestalt switch*, přepnutí pohledu na nazíraný problém, fenomén, materiál?

4.1 Zvuky jako text (*La Jalousie*)

Goebbelse už z podstaty jeho práce zajímají jiné než obvyklé metody zacházení s materiálem, resp. aplikuje metody používané v jiných formách umění. Když pracuje s textem, používá hudební myšlení, hudební metody. Když pracuje s hudbou, představuje si ji třídídimenzionálně, prostorově – uvažuje o hudbě jako o architektuře. Změny vnímání jsou pro něj i pro vnímatele jeho děl důležité: „*Překvapující změny modů vnímání (poslouchání hluku, šumu, hudby či slova, dívání se na zvuk, práce s akusmatickými hlasy atd.; kontrapunktů mezi viděním a slyšením atd.) jsou hnací silou v mé práci.*“⁷⁴ Mimořádně zajímavým případem takové „změny vnímání“ je jeho kompozice *La Jalousie (Noises from a novel)*,⁷⁵ inspirovaná románem Alaina Robbe-Grilleta.⁷⁶ Víceznačnost Robbe-Grilletova textu se projevuje už v názvu samotné novely: *La Jalousie* znamená ve francouzštině jak žárlivost, tak žaluzie. Robbe-Grilletova poetika je zároveň té Goebbelsově velmi blízká – jeho „*anti-novela*“ neobsahuje klasickou narativní strukturu, žádný popis emocí ani komentář vypravěče (srov. Goebbelsova scénická poetika), místo toho se v ní objevuje emocionálně chladný, místy až detailně geometrický popis místa, prostoru, předmětů atd. (srov. Goebbelsovy „*reálné procesy*“). „Hlavní hrdina“, žárlivý manžel, který ovšem sám sebe ani jednou nejmenuje, sleduje skrze okenní žaluzie svou ženu a podezřívá ji z nevěry se sousedem. Jeho konstrukce a podezření v průběhu času narůstají do takové míry, že je těžké je odlišit od prostého pozorování. Namísto klasické vypravěčské struktury je román postaven na popisu chladně nezúčastněného pozorování, přirovnatelného spíše ke snímání objektivem kamery. Zároveň je v „ději“ mnoho prázdných míst, nedorozesných věcí, takže čtenář musí „příběh“ pro sebe dokomponovávat a interpretovat (opět zcela v souladu s Goebbelsovou poetikou).

Roland Barthes, francouzský literární kritik, filosof a sémiotik k Robbe-Grilletovu dílu napsal: „*Cílem literárního díla (literatury jako díla) je přetvořit čtenáře z konzumenta na tvůrce textu.*“⁷⁷ Svět románu je podle jeho autora tvořen samotnými zvuky okolo domu

⁷⁴ „*The surprising change of perception modes (listening to a noise, or a music, or a word, seeing a sound, or working with acousmatic voices etc.; the counterpoints between seeing and listening etc.) is a driving force in my work.*“ Soukromý rozhovor s autorem práce, uskutečněný po e-mailu 15. 3. 2014.

⁷⁵ Kompozice pro sampler a komorní orchestr, napsána pro Ensemble Modern v roce 1991.

⁷⁶ Francouzský spisovatel druhé poloviny 20. století (1922–2008), představitel tzv. „*Nového románu*“ (*Nouveau Roman*) a scenárista slavného filmu Alana Resnaisa *Loni v Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*).

⁷⁷ „*The goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text.*“ Citováno podle: Delahoyde, Michael, Dr. *Robbe Grillet, Jealousy*. Dostupné na adrese <http://public.wsu.edu/~delahoyd/20th/robbe.html> (staženo 16. 4. 2014).

– proto nese Goebbelsova skladba podtitul „*zvuky románu*“. Zvuky samotné, zbavené kontextu a zdroje, zvuky tzv. *akusmatické*, mohou být základem pro projekci „příběhu“, můžeme do nich projektovat svou vlastní interpretaci situace. Zvuk nastartování auta (který Goebbels používá v kompozici stejně jako řadu jiných samplů) může – zbaven svého kontextu – znamenat to, že je vedle domu autoservis, stejně jako to, že žena odjíždí se svým milencem na nákup nebo do kina. Z kostry záchytných bodů/zvuků můžeme složit dohromady situaci, „příběh“; zvuky se stávají **narativním prvkem**. Díky „*změně vnímání*“ se pro nás běžné zvuky mohou stát čímsi významným. Goebbels používá tyto „*zvuky románu*“ zasazené do jiného kontextu a konfrontované s textem, který čte vypravěč. Vzhledem k ne-narativnosti textu přebírají hlavní významotvornou úlohu právě zvuky, se všemi jejich konotacemi. Interpretujeme jejich charakter, jejich následnost, hierarchizujeme je – a vnímáme je jako text, vyprávění, skrytý příběh.

4.2 Zastavení času (DW7)

Bernhard Lang pracuje se vzorci, patterny a jejich opakováním, tedy s hudebním časem, s fenoménem časovosti. V kompozici *DW 7 (Differenz/Wiederholung)*⁷⁸ zaznamenává probíhající orchestrální dění do loop-generátoru a v momentě, kdy je v jeho paměti dostatek materiálu, zastavuje plynoucí (hudební) čas a re-mixuje právě nahranou hudbu. Měl jsem to štěstí být přítomen na premiéře této kompozice a pamatuji si, že moment „přepnutí“ z reálného živého hraní do remixování motivů uložených v mezipaměti přístroje byl něčím takřka magickým. Skutečně jako by došlo k „*proměně vnímání*“ času, jeho zastavení, zamrznutí: to, co právě odeznělo (různé patterny v čase, za sebou), bylo najednou opět přítomné (různé patterny paralelně, přes sebe, v jakési juxtapozici). Jako by autor říkal – plynutí času (i koncertního, scénického) je relativní, můžeme ho zastavit a zaměřit se podrobněji na jeho malý výsek. Jako by uplatnil mezioborový *Gestalt switch* – hudbu nemusíme jen poslouchat (sledovat v čase), můžeme se na ni též „podívat“, jako na obraz nebo sochu. V této souvislosti můžeme znovu zmínit metaforu s „*mentální číselnou řadou*“, která existuje v naší mysli a my se můžeme zaměřit na jeden její výsek.

Gestalt switch jako fenomén je pro Bernharda Langa důležitý – z vícero hledisek. Na mou otázku, zdali tento fenomén vědomě používá při procesu tvorby či promyšlení tohoto procesu, odpověděl: „*Je pro mne podstatný, základní: fascinují mne fenomény, které přepínají Gestalt v individuálním vnímání, jako např. imaginární rytmy, metarytmy či vystávání spektrálního tvaru v aditivní syntéze*“.⁷⁹

⁷⁸ „*Různost/Opakování*“ pro orchestr a generátor loopů (smyček), premiérováno na festivalu v Donaueschingen v roce 2002.

⁷⁹ „*This is essential for me: I'm fascinated by phenomena which switch gestalt in individual perception such as imaginary rhythms, metarhythms and the arising of spectral gestalt in additive synthesis.*“ Soukromý rozhovor s autorem práce, uskutečněný po e-mailu 25. 4. 2014.

4.3 Synchronicita a doteky realit (*Up-close*)

Holandský skladatel Michel van der Aa (nar. 1970), mj. student Louise Andriessena a též zvukový a filmový režisér, přináší ve svém díle *Up-close*⁸⁰ jiný a inovativní pohled na funkci filmové projekce při klasickém koncertě a na interakci vizuálního a zvukového materiálu obecně. Už prostorové rozmístění scénických prvků díla napovídá, že nejde o běžnou filmovou produkci doprovázenou hudbou – na pravé straně pódia umísťuje autor ansámbl se sólistkou uprostřed⁸¹ a na levé straně projekční plátno. Toto scénické rovnostranné „stereo“ řešení má svůj význam – jedním ze základních strukturních prvků kompozice je jakési „zrcadlení“ a prolínání dvou realit, filmové a skutečné. Veškeré zvuky jsou produktem reality živé, ta filmová je němá.

Kompozice začíná violoncellovou kadencí, která ve zhuštěné podobě exponuje některé ze základních hudebních motivů díla.⁸² Zhruba ve čtvrté minutě do děje vstupuje ansámbl, elektronická stopa a záhy film – v první scéně vidíme prázdné koncertní pódium a uprostřed něj na zemi sedící starší ženu, která má na papírech jakousi kódovanou zprávu. Není to poprvé ani naposled, kdy autor rozděluje scénický prostor na dvě reality, resp. na dvě podobné strany reality jedné. Hudba samotná je v té chvíli velmi dramatická, živelná, expresivní, oproti tomu filmová scéna je strohá, drama se zračí snad jen v soustředěném výrazu ženy, snažící se rozkódovat onu zmíněnou zprávu.

Příběh filmu je sám o sobě velmi jednoduchý. Žena se skrze vzpomínku či flashback ocitne v lese, ve kterém po chvíli bloudění nalezne opuštěný dům. Na půdě tohoto domu je starý kódovací stroj, díky němuž se jí podaří zprávu rozkódovat. Film končí opět v lese, žena z domu odchází a na pasece nalezne svítící lampu, u které spočine. Autorovy umělecké záměry však nejsou podobně strohé, naopak, celé dílo vyvolává spíše otázky, než aby prezentovalo hotová řešení. Víceznačnost díla je skryta za jeho jasným prvním plánem.

Začněme od příběhu a vizuální stránky věci. Zápletka s kódovanou zprávu by napovídala tomu, že žena je členkou odbojového hnutí za války, totéž sugeruje její neustále přítomný strach a napětí, projevující se i v práci kamery (kamera působí během celého filmu dojmem skrytého nepřítele, potenciálně přítomného zla, které může kdykoli zasáhnout). Více informací však nemáme a musíme jen domýšlet – volný prostor ve vizuální kompozici díla vyplňuje hudba, a to mimořádně zajímavým způsobem. Hudba, hraná ansámblem a sólovým violoncellem, totiž nastupuje ve chvílích filmových pauz. „Vyprávění“ živé hudby a filmu se v kompozici téměř důsledně střídá, s výjimkou scény opuštění domu. Van der Aa se tak velmi elegantně vyhýbá klasickému neduhu doprovázející hudby, která pouze zdvojuje vizuální informace.

⁸⁰ Pro violoncello, smyčcový ansámbl, elektroniku a film, vytvořeno v roce 2010.

⁸¹ Skladba je psána na objednávku argentinské violoncellistky Sol Gabetty a ansámblu Amsterdam Sinfonietta.

⁸² Van der Aa pracuje v podstatě klasickým motivicko-tematickým způsobem, používá i tradiční materiál tonálního nebo modálního ražení.

Umělecké složky (vizuální a zvuková) tudíž nejsou v *Up-close* rozpojeny a nezávislé jako u Goebbelse, ale podle struktury narace se střídají. Hudba jako by přebírala funkci **dramatického faktoru**, který ve filmu chybí (s výjimkou zmíněné scény). Jako by hudba byla tím podvědomým strachem, tou neustále přítomnou hrůzou, která je nevyslovená, nekonkretizovaná, abstraktní (jako hudba). Nebo též můžeme celé dramatické plynutí živé hudby chápat jako metaforu ženiných myšlenek – o kterých nevíme vůbec nic. Naopak elektronická stopa skladby často povstává z reálných filmových scén, z diegetického zvuku.⁸³ Např. při scéně flashbacku, kdy žena nachází v lese plátky staniolu zavěšené na větvích, slyšíme elektronické „třepotání“ a cinkání. Jiným příkladem takového propojení diegetického zvuku s elektronickou stopou je vrcholná scéna filmu, kdy se ženě podaří nastartovat kódovací stroj, který začne rozkódovávat zprávu a přitom vydávat zvuky, „tvorit“ svou vlastní hudbu – ta je zároveň elektronickou stopou kompozice (a též impulsem pro start následující cellové pasáže). Na několika místech je elektronická zvuková stopa podnětem pro ženino konání – např. v osmé minutě jakoby „zaslechné“ orchestrální delay a začíná hledat zdroj zvuku. Důležité je ještě podotknout, že elektronická stopa má v kompozici důležitou úlohu ve chvílích, kdy je orchestrální faktura jednoduchá – jednohlas, držený akord apod. –, nebo jednoduše v místech pauz. Celkově je zřejmé, že si všechny tři složky díla (film, elektronika, živá hudba) nijak nepřekážejí, naopak se dobře doplňují, i když „každá pracuje ve svém prostoru“.⁸⁴ Každá má své pole působnosti a jejich prostředky se střetávají pouze na konkrétních, dramaturgicky dobře vybraných místech.

Zajímavým způsobem řeší Van der Aa vztah hlavní hrdinky filmu a hudební sólistky. Na několika místech se jejich pohledy střetnou, vypadá to, že se navzájem pozorují. Ve dvou případech je pak jejich jednání přímo identické: zhruba v polovině filmu sólistka odchází ze scény a přináší pokojovou lampu, stejně jako žena ve filmu – v jednu chvíli je reálný obraz naprosto identický s tím filmovým. Před závěrem filmu sólistka odbíhá se židlí (žena přesně v tu chvíli opouští dům), kterou postaví před plátno. Za pár okamžiků žena tutéž židli nachází uprostřed lesa, zvedá ji a odnáší – v tutéž chvíli s ní odchází i sólistka a obě reality se ztotožňují. Přesně v ten moment hudba poprvé doprovází děj. V úplném závěru sólistka sedí na své židli u rozsvícené lampy a hraje, žena u totožné lampy spočívá – jako by našla, co hledala. I hudba v té chvíli přechází z polohy dramatického procesu do polohy stavu, klidu, smíření. Vztah filmové hrdinky a hudební sólistky je tedy složitý a nejednoznačný jako dílo samo. Může se jednat o tutéž osobu v různých životních obdobích? Nebo jde o dvě různé osoby, které jsou ale určitým způsobem spřízněné a jejichž interakce v určitých momentech díla posunuje děj? Je violoncellový part odrazem či přímo „záznamem“ ženiných myšlenek podobně jako orchestrální předivo?

⁸³ Zvuk, který je součástí filmového vyprávění, filmové reality.

⁸⁴ Viz slova Roberta Bressona, pozn. 15.

Koncepce *Up-close*, podobně jako koncepce jiných autorových multimediálních děl (*One* pro soprán, video a soundtrack, r. 2002, *The Book of Disquiet* pro herce, ansámbl a film, r. 2008 atd.) je založena na **identitě**⁸⁵ a **synchronicitě**. Otázka identity osobností objevujících se v díle, otázka identity jeho prvků atd. je neustále přítomná; taktéž otázka jejich vztahů v čase, jejich setkávání a míjení. Všechny složky díla kooperují, aniž by ovšem dořikávaly vše. Film a realita se zdají být dvěma stranami téhož, přesto se však převážně ubírají svou cestou a setkávají se pouze místy. Spojovacím faktorem obou realit je elektronický zvuk, který částečně povstává z fiktivního zvuku diegetického a částečně obrábí živý nástrojový zvuk (či tvoří jeho další dimenzi). Autor aplikoval *Gestalt switch* na chápání různých realit – ta virtuální (filmová) se může na chvíli stát tou skutečnou a naopak. Obě se též mohou protnout – ale pouze na moment, protože velmi brzy by se z onoho protnutí mohla stát karikatura (viz doslovnost pohybu a zvuku v kreslených filmech). Michel van der Aa se tedy úplně nevzdává souvislosti uměleckých vrstev ve svém díle, totálně je neodděluje, ale ponechává jim jejich prostory a chytrě pracuje s místy průniku (uměleckých množin).

4.4 Jiný smysl (Carver)

Případů aplikace fenoménu *Gestalt switch* bychom našli ještě mnoho. Mohli bychom zmínit Iannis Xenakis a jeho *meta-art* (realizace umělecké výpovědi v jiném uměleckém druhu pomocí matematických operací). Mohli bychom zmínit švýcarského divadelního režiséra Christopa Marthaler a jeho inscenace, při jejichž dramaturgické stavbě používá hudební myšlení a hudební struktury (sám je původně hudebníkem). Důkladné probádání tohoto fenoménu však není v možnostech této studie a není ani jejím cílem. Závěrem si dovoluji poněkud osobnější vhléd: chtěl bych zmínit autora, jehož práce sice nespadá do okruhu současné hudebně-scénické tvorby, ale který pracuje se „změnou vnímání tvaru“ mimořádně originálním a tvůrčím způsobem. Je jím americký básník⁸⁶ a spisovatel Raymond Carver, jehož tvorba mne delší dobu inspiruje a s jehož texty často pracuji.

Carverova tvorba spadá do okruhu americké civilistní literatury druhé poloviny 20. století. V jeho díle bychom našli stopy vlivu Hemingwaye a též např. Čechova. Jeho styl je úsporný, vybroušený, jeho jazyk neoplývá květnatostí, slovní opulencí – proto někdy bývá označován za literárního minimalistu. Těžiště Carverovy tvorby je v povídkách a lyrických útvarech; zajímavé je, že obě formy jsou si v jeho podání velmi podobné. Carverova báseň někdy působí jako „kondenzovaná“ povídka a naopak. Psaním básní (které důsledně odděloval od psaní prózy) jako by se připravoval na tvorbu rozsáhlejších prozaických forem.

⁸⁵ „*Kolik jsem (obsahuji) Já?*“, ptá se hlavní postava hudebně-divadelního kusu *The Book of Disquiet*.

⁸⁶ Ostatně kde jinde než v básních bychom se měli potkávat s variabilními pohledy na svět? Poetika „bá-SNĚNÍ“ je pro takové proměny velmi příhodná.

Důležité je však něco jiného: jak v básních, tak v povídkách používal Carver metodu, kterou bychom snad mohli nazvat metodou „zlomu“, méně výstižně metodou překvapení. Jeho texty pracují s obvyčejnými reáliemi a obvyčejnými postavami, spíše outsidersy, kterým se v životě příliš nedaří; téma, vývoj textu, jeho struktura vypadá často velmi banálně, bez nějakého dramatického směřování – až do onoho místa, které převrátí zavedené pořádky a doslova „zastaví“ příběh. Nikoli snad nějakým momentem násilného zásahu, který by text rozlomil na dvě části, ale samotným **přepodstatněním** smyslu textu, doslova jeho **transsubstanciací**.⁸⁷ Důležité je, že jde skutečně o změnu podstaty (transsubstanciacie), nikoliv formy (transformace). Jde o esenciální změnu chápání textu a jeho vývoje, moment určitého zastavení času a přehodnocení (nebo přehodnocování) – v jiném smyslu podobný moment jako v případě výše zmiňované kompozice Bernharda Langa. A stejně jako v Langově případě je aplikace tohoto momentu „prozření“ obzvláště působivá díky jejímu kontrastu s použitým materiálem – v Carverově případě s obvyčejným, i když velmi důsledným a přesvědčivým popisem obvyčejných životních věcí a situací. Po tomto okamžiku už není nic jako dřív, na příběh i jeho samotnou strukturu se díváme jinýma očima, čas plyne jiným tempem, geometrie prostoru i vyprávění se mění. Nabízí se srovnání s tzv. „zlatým řezem“ – i když Carverovi pravděpodobně nešlo o formální proporce. *Gestalt switch* je v jeho podání skutečná změna kvality pohledu – podobně jako když na obrázku najednou vidíme místo poháru dva obličej.

Pro ilustraci Carverovy metody uvádím jeho báseň *Sít* z jeho poslední sbírky *A New Path to the Waterfall* („Nová stezka k vodopádu“):

*„Kvečeru vítr změnil směr. Lodě,
které ještě zbyly v zálivu,
se vydávají k pobřeží. Na kýlu
ztrouchnivělého člunu sedí
jednoruký muž a rozplétá třpytivou síť.
Pohlédne vzhůru. Sevře něco
mezi zuby, zatáhne a vši silou se zakousne.
Beze slova projdu kolem.
Nezbývá než být zmatený
z proměnlivosti tohoto počasí,
z neodbytnosti mého srdce. Jdu
dál. Když se ohlédnu,
jsem už dost daleko na to,
abych viděl, že ten člověk uvízl v síti.“⁸⁸*

⁸⁷ Český literární historik a anglista Josef Jařab nazývá tento moment „poetickou epifanií“. Viz jeho doslov k výboru povídek *Slon a dvacet povídek*, Praha: Volvox Globator, 2013, s. 215.

⁸⁸ Carver, Raymond. *Ultramarín*. Přel. Eva Klimentová. Praha: Argo, 2001, s. 219.

5. Závěr

Kapitoly o synestezii jako metafoře spolupráce uměleckých složek v současném hu-debně-scénickém díle nemají ambici být uzavřeným celkem s jednoznačným cílem detail-ně popsat daný fenomén a porozumět mu – to ani nelze. Synestezie se komplexnímu hod-nocení vzpírá: jednak jde o jev, jenž má stále náskok před vývojem metodologie svého poznání a jednak jde o záležitost mezioborovou, tedy stěží popsatelnou prismaticem oboru jednoho. Mým cílem bylo poukázat na to, že dle mého názoru můžeme díky synestezii zís-kat prostředek k jinému nahlížení na kooperaci odlišných uměleckých druhů, kánonů a klí-čů. Jiným způsobem se pokusit myslet *dialog* různých uměleckých forem a paradigmat uvnitř díla. Naučit se vnímat souvislosti na první pohled protikladných typů myšlení a po-chopit, že jejich záměna (či alterace jejich modů) může být ku prospěchu věci, lhostejno, zda ve vědě nebo v umění. Pochopit, že myšlení není protipólem smyslovosti, že abstraktní koncept může být zakotven v konkrétním procesu, improvizace může mít formu kompozi-ce, tanec či slovo implikují hudbu, posluchač může být spolutvůrcem atd.

Umělecká tvorba je úzce spjata se samotným vznikem lidské komunikace, je jedním z je-jích druhů – a synestezie nám podle mého soudu říká něco podstatného o našem tvoření a vnímání, které je svázáno s bytím jako takovým. Domnívám se, že synestezie je velmi re-levantním faktorem při tvorbě a recepci současného (nejen) multimediálního díla. To totiž nemusí obsahovat ani klasickou dramatickou strukturu, ani naraci, ani dramaturgii a jiné prvky, které by ho činily srozumitelným. A přesto ho můžeme vnímat jako smysluplný tvar, celek, který má svůj *logos*, vnitřní smysl – díky utajeným souvislostem, metaforickému či přímo synestetickému myšlení, *Gestaltu* a *patternům*, které v uměleckých dílech vyhledá-váme nevědomě, snažíce se vytvořit jakýsi prazákladní tvar, který je nám bytostně vlastní. Fenomén synestezie nás též upozorňuje na prapočátky umění a jeho vnímání, kdy ještě nejsou důsledně odděleny jejich jednotlivé složky, kdy je celek a jeho „smysl“ důležitější než analytický oddělující a hodnotící pohled. Podle jednoho z názorů jsme byli všichni v ra-ném dětství synestetiky a ozvěny synestezie v sobě neseme zakódované dodnes. Umění nám může pomáhat v rozumění a dekodování těchto skrytých, a přesto – nebo právě pro-to – důležitých informací a zpráv. Zpráv o nás samých.

Bibliografie a prameny

Knihy

- ADÁMEK, Jiří. *Theatre Musical (Divadlo poutané hudbou)*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9.
- BRESSON, Robert. *Poznámky o kinematografu*. Přel. Miloš Fryš. Praha: Dauphin, 1998. ISBN 80-86019-68-3.
- CAMPEN, Cretien van. *The Hidden Sense (Synesthesia in Art and Science)*. Cambridge, London: The MIT Press, 2008. ISBN 978-0-262-22081-1.
- CARVER, Raymond. *Slon a dvacet povídek*. Přel. Jiří Hrubý. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 2013. ISBN 978-80-7207-898-1.
- CARVER, Raymond. *Ultramarín*. Přel. Eva Klimentová. 1. vyd. Praha: Argo, 2001. ISBN 80-7203-357-3.
- DORŮŽKA, Petr (ed.). *Hudba na pomezí*. Praha: PANTON, 1991. ISBN 80-7039-125-1.
- HORNBOSTEL, Erich M. von. The Unity Of The Senses. In *A Source Book Of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt – Brace, 1938, s. 210–216. ISBN 0415-20957-9.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. Přel. Jan Halák. 1. vyd. Praha: TOGGA, 2011. ISBN 978-80-87258-72-9.
- RAMACHANDRAN, V.S. *Mozek a jeho tajemství*. Přel. Helena Čížková. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2013. ISBN 978-80-7438-080-8.
- STORR, Anthony. *Music And The Mind*. New York: The Free Press, 1992. ISBN 0345383184.
- ZUCKERKANDL, Victor. *Sound And Symbol (Music And The External World)*. New York: Princeton University Press, 1956. ISBN 0-691-01759-X.

Internet

- Bernhard Lang* [online] <http://members.chello.at/bernhard.lang/> [cit. 2014-04-17]
- Bernhard Lang: Das Theater der Wiederholungen* [online] <https://www.youtube.com/watch?v=3TtxSycLpPg> [cit. 2014-04-15]
- DELAHOYDE, Michael Dr. *Robbe-Grillet, Jealousy* [online] <http://public.wsu.edu/~delahoyd/20th/robbe.html> [cit. 2014-04-16]
- Fausto Romitelli: The Nameless City* [online] <https://www.youtube.com/watch?v=F6TG5nkACUo> [cit. 2014-04-16]
- Heiner Goebbels* [online] <http://www.heinergoebbels.com/> [cit. 2014-04-04]
- LABERENZ, Lennart. *Maschinenhalle #1* [online] <http://maschinenhalle.at/nr1.html> [cit. 2014-04-19]
- PLOUVIER, Jean-Luc. *An Index Of Metals* [online] http://www.cmm.ru/en/index.php?page=projects&id=index_metallov&part=release [cit. 2014-04-12]
- RUTHERFORD-JOHNSON, Tim. *Up-close* [online] <http://www.vanderaa.net/up-close> [cit. 2014-04-27]

Nahrávky

- AA, Michel van der. *Up-close* [DVD]. Amsterdam: Disquiet Media, 2011.
- GOEBBELS, Heiner; ENSEMBLE MODERN. *Black On White* [CD]. New York: BMG Classic, 1997.
- GOEBBELS, Heiner. *Schwarz auf Weiss; „... même soir.“* [DVD]. Režie Peider A. Defilla. Mainz: Wergo, 2008.
- LANG, Bernhard. *Das Theater der Wiederholungen* [CD]. Wien: KAIROS, 2006.
- ROMITELLI, Fausto. *An Index of Metals* [DVD]. Cypres Records, 2005.

Partitury

AA, Michel van der. *Up-close*. London: Boosey & Hawkes, 2010.

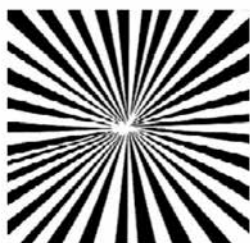
GOEBBELS, Heiner. *Schwarz auf Weiss*. München: Ricordi, 1997. Sy. 3190

ROMITELLI, Fausto. *An Index of Metals*. Milan: Ricordi, 2003. ISMN M-041-39150_

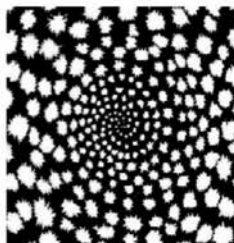
Rozhovory

Bernhard Lang (rozhovor s autorem textu, uskutečněn po e-mailu 25.4.2014)

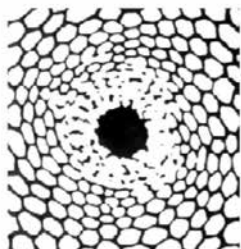
Heiner Goebbels (rozhovor s autorem práce, uskutečněn po e-mailu 15.3.2014)



(I)



(II)



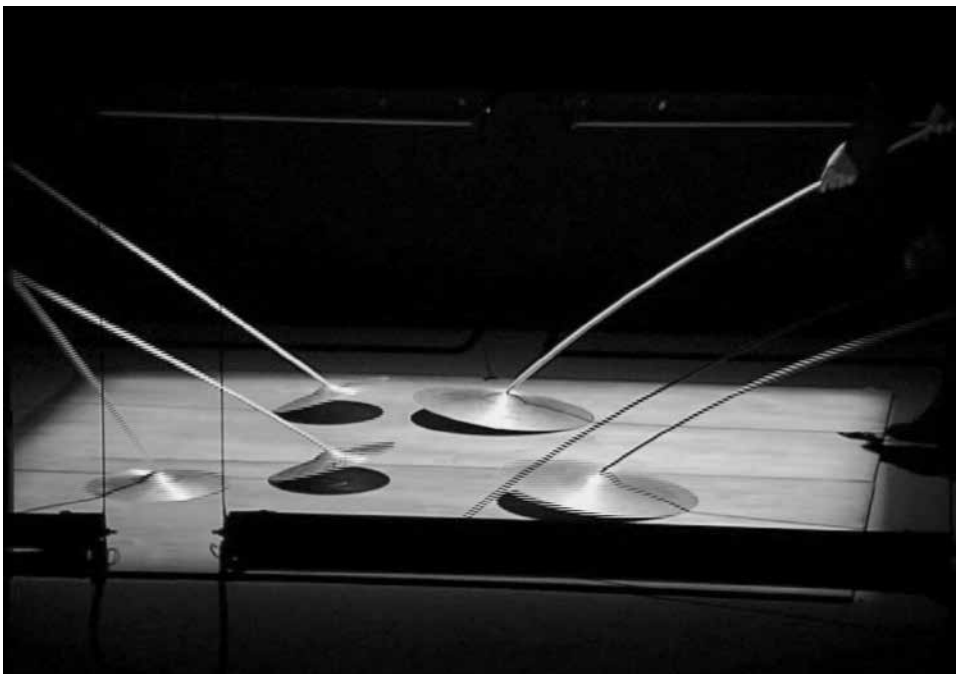
(III)



(IV)

Heinrich Klüver – formové konstanty (ilustrace ke článku *Form Constants and the Visual Cortex*)

Michal Nejtek (1977 v Litoměřicích) vystudoval klavír a skladbu na teplické konzervatoři a skladbu na HAMU v Praze u Svatopluka Havelky. V roce 2014 dokončil doktorské studium na JAMU v Brně. Píše komorní i orchestrální hudbu, napsal kompozice na objednávky festivalů Donaueschinger Musiktage, Varšavský podzim či Pražské jaro. Intenzivně se věnuje scénické hudbě. Jako interpret působí v několika jazzových a rockových projektech (NTS, Michal Pavlíček a Trio atd.).



Heiner Goebbels: „... même soir.“ (2000; snímek z DVD *Schwarz auf Weiss*; „... même soir.“)

Fausto Romitelli: *An Index of Metals* (2003; snímek z DVD *An Index of Metals*)



Další barevné ilustrace k textu najdete na www.ziva-hudba.info

Basová funkce jako projev periodicity v hudbě



Vojtěch Esterle

Abstract: At first this paper defines the function of the bass as the basis of harmonic hierarchy. After that the different forms of the bass in particular periods of history are observed. The focus is on three systems of harmonic signage – figured bass, functional tonality and jazz harmony. The thesis is based on the concept of the affinity of principles which are responsible for the harmonic and rhythmic hierarchy; therefore the bass function can be deputized also in a level of the rhythmic pulsation.

Keywords:
bass, periodicity, harmony

Jakkoli může být přístup k poslouchání hudby u různých lidí odlišný, základním principem vnímání hudby je vždy hledání souvislosti mezi zvuky. Díky nalezení nějaké souvislosti lze pak mluvit o hudební struktuře. Vazby, které strukturu činí uchopitelnou, se mohou projevovat na různých úrovních a ve všech vlastnostech zvuků.

Nejjednodušším typem souvislosti je *opakování* stejného či podobného – tedy *periodicita*. Ta proto bude také prvním a nejdůležitějším scelujícím principem. Může jít o stejné délky tónů či stejné rytmické útvary, o melodickou návaznost, již spojuje jednotná barva tónu (založená na periodicitě zvukového signálu), o dynamický vývoj či o harmonickou příbuznost souzvuků. Právě harmonie získala v západní hudbě v průběhu novověku jakési privilegium, ačkoli scelující úlohu pro poslech hudby zastávají stejně dobře i souvislosti v jiných parametrech. V klasické harmonii dodává harmonické struktuře periodicitu nehlubší hlas čili bas. Bas je tím, co dává názvy souzvukům, vysvětluje jejich vztahy, svým melodickým pohybem souzvuky spojuje a mění jejich kvalitu. Je překvapivé, jak málo argumenty v teoretických diskusích a v definicích harmonie či dalších pojmů používají právě pojem basu či základního tónu. Ten by přitom měl stát v samých základech harmonických teorií, opírá se o něj přece klíčový pojem akordu.

Nechci pomoci basu vytvořit novou definici tonality ani harmonie, ale jsem přesvědčen, že zmapování funkce basu a jejích proměn v historii evropské hudby je klíčové pro pochopení vývoje hudebního myšlení. Tato studie nemá za cíl obsáhnout všechny souvislosti používání basu v hudbě, ale spíše otevřít diskusi, do níž se, jak doufám, zapojí další hudební teoretici, jimž je tento směr uvažování blízký.

(1) Pojem periodicitá

Prvním úkolem této studie je objasnit, co je myšleno pojmem **periodicita**. Slova *periodicita*, *periodický* a jejich různé odvozeniny se v češtině užívají vcelku běžně ve smyslu mnohanásobného opakování nějakého dílčího celku, ať už jím je skupina číslic za desetinnou čárkou, střídání a návraty fyzikálních, biologických, historických a jiných stavů, událostí či dějů. Základem definice periodicity je tedy *opakování*. Další důležitou vlastnost periodicity vyjadřuje slovo, od něžž je pojem odvozen. **Perioda** totiž znamená *uzavřenou část celku*, tedy nikoli libovolný výsek, u něžž lze konstatovat několikrát výskyt, nýbrž celistvou jednotku, jež má sama o sobě smysl a jejíž tvar je konstitutivní pro strukturu celku. *Periodický* je tedy děj či objekt *utvářený opakováním* své uzavřené dílčí jednotky.

Další pojem, který se v českém myšlení na periodicitu velmi úzce váže, je **pravidelnost**. Ve slovnících většinou najdeme vysvětlení periodicity jako pravidelného opakování. Např. *Masarykův slovník naučný* říká, že *periodicita* je „*vlastnost jevu, v pravidelných periodách se vracejícího, opakujícího*“.¹ *Nový akademický slovník cizích slov* definuje periodicitu slovy

¹ *Masarykův slovník naučný*, díl V. Praha: Československý kompas, 1931, s. 619.

„pravidelné střídání určitého děje nebo jevu, oběh (...)“,² *Ottův slovník naučný* uvádí termíny „periodičnost nebo periodita“ ve významu „občasnost, pravidelné opakování nějakého jevu v určitých dobách“.³ Mezi jednotlivými periodami tedy zřejmě musí existovat racionální vztah, princip, podle něhož jsou periody příbuzné, či pravidlo, jímž se jejich poměry řídí. Kdybychom totiž ztratili souvislost a srovnatelnost mezi jednotlivými periodami, pojem opakování by už nemohl platit. Zůstaňme však raději u tohoto méně kategorického vymezení, spíše než o pravidelnosti bychom tu pak mohli mluvit o *podobnosti* či *srovnatelnosti*.

Příznačné je, že se často můžeme setkat s používáním pojmů *periodicita* a *pravidelnost* vedle sebe, jako dvojice vzájemně se doplňujících významů – např. v *Úvodu do studia hudební kinetiky* V. Tichého.⁴ Autorovi zde nestačí ani jedno z těchto slov samo o sobě, to znamená, že nepovažuje obě slova za synonyma, jinak by zde slovo *pravidelnost* bylo zbytečné. Slovo *pravidelnost* tedy dodává větě do jisté míry nový významový prvek. Zajímavý je v této souvislosti článek J. Volka ve sborníku *Čas v hudbě*, nazvaný *K základním pojmoslovným distinkcím v oblasti časové artikulace hudby*,⁵ kde narážíme také na problém chápání rytmu v obecném smyslu coby *pravidelnosti*, zatímco v hudbě může být rytmus velmi nepravidelný.

Lze najít v zásadě dvě různé cesty, jimiž se pojem *periodicity* dostává do hudební teorie: jednak jde o *periodické členění* či *periodickou stavbu* v hudebních formách, jednak o *periodicitu signálu* v hudební akustice. Každá z těchto *periodicit* přišla do hudebně teoretické terminologie z jiného oboru, a proto význam, který zastupuje a kontext, který si s sebou přináší je u každé poněkud jiný.

Perioda je v klasické nauce o **hudebních formách** formulována jako jeden ze dvou druhů drobné hudební věty, přičemž oproti *neperiodické* (nečleněné) drobné větě se *periodická drobná věta* (perioda) vyznačuje složeností ze dvou polovět (předvětí a závětí). Taktó ji vysvětluje Karel Janeček: „*Perioda je drobná věta, složená ze dvou vzájemně si odpovídajících částí.*“⁶ Dalšími znaky hudební periody jsou podle něj vnitřní sjednocení a uzavřenost, nikoli nezbytným průvodním jevem pak vnitřní symetrie polovět. Perioda však může být i *nesymetrická*, taktéž i vnitřní členění polovět.

To je však již moderní pojetí reagující na klasickou normativní teorii, jež vyžadovala symetrii na všech úrovních členění. Jak se dočítáme ve *Slovníku české hudební kultury* v heslu „*perioda*“,⁷ tento termín byl do teorie hudebních forem přejet z lingvistiky, kde

² Kraus, J. a kol. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2009, s. 613.

³ *Ottův slovník naučný*, 19. díl. Praha: J. Otto, 1902, s. 484.

⁴ Tichý, V. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha: AMU, 1994.

⁵ Volek, J. K základním pojmoslovným distinkcím v oblasti časové artikulace hudby. In KUNA, M., Nollová, V. *Čas v hudbě*. Praha: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1984, s. 115–117.

⁶ Janeček, K. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 113.

⁷ Fukač, J., Vysloužil, J. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 687–688.

znamená přehledně vybudované souvětí, členěné na předvětí a vysvětlující závětí. Pojetí periody se od 12. století vyvíjelo v obou oborech paralelně, v 19. století pak v hudbě převládalo právě symetrické pojetí Hugo Riemanna.

Vidíme tedy i zde jisté napětí mezi periodicitou jako složeností ze *stejně rozsáhlých a stejně vnitřně stavěných dílů* (v Riemannově případě jde dokonce o pravidelnost harmonického obsahu) a méně přísným pojetím, jemuž stačí vztah polovět jako *otázky a odpovědi*. Jak ve *Slovníku české hudební kultury*, tak u Janečka je pak toto napětí řešeno vymezením dvou pólů – absolutní symetrie a neperiodické věty – mezi nimiž leží pole možností.

Co se týče počtu částí, z nichž je hudební perioda postavena, Riemann nepřipouští jiné než *podvojně* dělení na všech úrovních, naproti tomu Janeček má za svůj cíl analýzu co nejširšího repertoáru existující hudby, a proto poukazuje na všechny myslitelné možnosti, jak se podvojnost může rozbít, rozšířit, znásobit, aniž by přestala fungovat jako periodická.

Do **hudební akustiky** přišel pojem periodicita z terminologie matematicko-fyzikální. Jako periodický se zde popisuje takový akustický signál, jenž v lidském sluchu vytváří vjem tónu, na rozdíl od signálu neperiodického, jímž se vyznačuje šum. Václav Syrový ve své učebnici *Hudební akustika* v kapitole *Fyziologická akustika* vysvětluje: „*Sluchový vjem výšky zvuku odráží periodické chování jeho časového průběhu. Pokud je tento průběh opravdu periodický, pak vjem výšky přímo odpovídá frekvenci vnímaného tónu. Avšak i u zvuků netónové povahy se hovoří o jejich výšce, která obdobně odráží náznaky periodicity časového průběhu, resp. výskyt odpovídajícího lokálního maxima či maxim ve frekvenčním spektru tohoto průběhu.*“⁸ Důležitá je však ještě další konsekvence fyzikálního pojetí periodicity. V první kapitole *Kmitání* píše Syrový v rámci výkladu o skládání kmitání o různých frekvencích: „*Pokud jsou doby period nebo frekvence skládaných kmitání v racionálním poměru, tj. v poměru celých čísel, nebo jsou na tento poměr převoditelné, pak je výsledné kmitání periodické.*“⁹ Toto pravidlo má spolu s nelineárním zkreslením ve sluchovém ústrojí za následek mj. schopnost lidského sluchového ústrojí spojit všechny složky slyšeného komplexního tónu do vjemu jediné tónové výšky. V kapitole *Vjem dvou jednoduchých tónů* se dočítáme: „*Dalším důležitým psychoakustickým jevem je mechanismus vnímání subjektivního základního tónu. Při spoluznění dvou jednoduchých tónů v intervalu kvinty, kvarty či tercie dochází ke vzniku vjemu základního tónu, který se formálně shoduje s rozdílovým tónem uvažovaného intervalu. (...) Subjektivní základní tón, který v původním tónovém souzvuku není obsažen, je označován též jako chybějící základní tón či reziduální tón, odpovídající vnímaná výška pak jako výška periodicity, subjektivní výška, reziduum či virtuální výška tónu.*“¹⁰

⁸ Syrový, V. *Hudební akustika*. Praha: AMU, 2008, s. 60.

⁹ Tamtéž, s. 22.

¹⁰ Tamtéž, s. 83.

Další pojetí hudební periodicity lze najít v již zmíněném *Úvodu do studia hudební kinetiky* Vladimíra Tichého. Celá kniha je naprosto ojedinělým pokusem o systematizaci teoretických reflexí hudebního času. Zachycuje obecně platné zákonitosti rytmického materiálu, metrické organizace a dalších jevů. Tichého chápání periodicity můžeme umístit kamsi doprostřed mezi výše popsaná pojetí, není odvozeno ani z periodické drobné hudební věty, ani z periodického signálu v akustice. Není tu ani žádný odkaz na jiný obor či kontext. To považuji za slabinu Tichého pojetí: chybí tu totiž jasný vztah, který by odkazoval k tomu, ve kterém z výše naznačeného spektra významů je pojem míněn. Terminologie se tu pak rozostřuje, znejasňuje a musí být podpírána právě zdvojením „*periodický, pravidelný*“.

Je ale nasnadě, že **střední pojetí** periodicity potřebujeme. To, že se Tichý snaží zavést tento pojem do uvažování o rytmu, je zcela v pořádku a budiž mu za to dík. Pokud ale chceme psát o periodicitě jako rytmickém jevu, vždy je třeba se vztahovat k některému z tradičních, jasně vymezených pojetí. Použijme tedy „transpozici“ dvou výše vysvětlených významů periodicity do nižšího, respektive vyššího měřítka. Nemusíme hned měnit hierarchickou úroveň, stačí změnit přiblížení (zoom) našeho pohledu a můžeme se při zachování stejných vztahů dostat od struktury kmitů jednoho tónu k rytmické struktuře anebo od utváření periodické hudební formy ke strukturování dob v taktu.

(2) Bas coby opěrný bod hudebního myšlení

Druhý klíčový pojem je **bas**, tedy nejhlubší part hudební struktury. K jeho významovému okruhu jsme se už přiblížili v ohledání akustického pojetí periodicity, kde hrál podstatnou roli **základní tón**. Oba pojmy mají podobný původ. Etymologie slova bas odkazuje na latinské „*bassus*“, jež může znamenat „hluboký, spodní“, ale také „základní, hlavní“. Tentýž význam zastupuje i slovo **fundamentál**, jež bylo do naší hudební terminologie přejato až nedávno z angličtiny, ale v anglickém i francouzském jazyce nesou příbuzné termíny tradičně význam základního tónu. Zajímavý je i pojem J. Ph. Rameaua „*basse fondamentale*“, známý i v češtině jako **fundamentální bas**, obsahující vlastně dvojitý odkaz na základnost onoho tónu.

Významy těchto pojmů nejsou v českém pojmosloví zdaleka vnímány jako totožné. Slova fundamentál užíváme pro *základní tón harmonické řady*, čili nejnižší frekvenci, nad níž se rozprostírá řada jejích spoluznějících násobků. Celek pak vnímáme jako jediný *komplexní tón* o výšce odpovídající frekvenci fundamentálu. Pojem základní tón se uplatňuje v harmonii coby nejhlubší tón zakládající akord. O basu mluvíme, sledujeme-li *nejhlubší aktuálně znějící tón souzvuku*, potažmo *nejhlubší part* hudební struktury. Sousloví fundamentální bas nachází své uplatnění při odlišení základního tónu a basového tónu a je klíčové pro určování *harmonické funkce* akordu. Tato nepřehledná situace je výsledkem dlouhého vývoje našeho pojmosloví, do kterého zasáhlo množství různých jazyků a složitě se vyvíjejících teoretických koncepcí.

Budiž ale zdůrazněno především to, co mají všechny tyto pojmy společné. Ve všech se jedná o přisouzení **většího významu nejhlubšímu tónu**. Proč má být základem právě nejhlubší tón?

Důvod hledíme v akustice. Už jsme viděli, jak akustika vysvětluje skládání jednotlivých shorků do komplexního tónu a jak si lidský sluch dokáže doplnit základní tón i tam, kde reálně nezní. Je tomu tak díky vnímání periodicity komplexního signálu. V harmonickém spektru perioda tvořená spoluzněním vyšších harmonických odpovídá periodě fundamentálu. Rozdílové tóny mezi shorky se tak svou výškou shodují s fundamentálem. Proto můžeme slyšet fundamentál i ve spektru, v němž ve skutečnosti chybí.

Podobný princip platí u základních tónů akordu. U durových akordů jde vlastně o tutéž situaci, vždyť durový kvintakord je spodní partií harmonického spektra, proto jednoznačně matematicky odkazuje ke svému základnímu tónu. Jak je tomu u akordů, které se s harmonickým spektrem neshodují?

Snaha o vysvětlení mollového akordu a dokázání jeho hudebního významu teoretickou cestou sahá hluboko do dějin evropské hudební teorie. Velmi lákavé vysvětlení povstává z faktu, že mollový trojzvuk je ke svému durovému protějšku *inverzní*. Z toho vychází *dualistická pojetí* hudebního materiálu, např. důsledné pojetí H. Riemanna. Ten pracuje s teorií, že stejně jako je durový trojzvuk odvozen od harmonické řady, mollový pochází z inverzní struktury, která je vlastně řadou fundamentálů, jejichž společným shorkem je *výchozí nejvyšší tón*.¹¹ Tím se klíčový tón dostává nahoru, a tak i v mollovém trojzvuku má být základním tónem ten vrchní. Z tohoto pravidla ovšem vyplývá veliká nejasnost v nazývání akordů, protože sám Riemann někdy určuje mollové akordy podle vrchního základního tónu (akord a moll se pak značí e^0), ale někdy se vrací k tradičnímu pojmenování dle tónu spodního. Toto jinak logické pojetí tak vede k velmi nepraktickému výsledku.

Vraťme se k akustickému východisku. Problém akordů, které nejsou odvoditelné z harmonické řady (jako čistý durový kvintakord), je v tom, že se jejich signál *vzdaluje periodickému průběhu*. To platí nakonec i u durového akordu v rovnoměrně temperovaném ladění. U těchto souzvuků buď nalezneme periodicitu na úrovni velmi vzdálené slyšitelnému tónovému rozsahu, nebo ji nenalezneme vůbec. Sluch se pak chytá jako základního tónu nejbližší periodicity, která je k dispozici. A nejhlubší tón v souzvuku má vždy **nejdelší periodu**; ač tedy nemůže být s periodou celého souzvuku shodný, bude jí vždy **nejbližší** ze všech zúčastněných tónů. Navíc, jak bylo uvedeno, lidský sluch dokáže rozeznat i *náznamy* periodicity, vnímá tedy podobnost periodickému průběhu např. u mollového akordu. Nejsložitější situace je pak u obrátů akordů. Zde hraje roli i hudební a teoretická tradice a poslechová zvyklost z ní vycházející. Její působností se budeme zabývat detailně dále.

Pro vysvětlení vyšší důležitosti basové linky v hudebním proudu navažme na argumenty z předchozího odstavce, které jsou platné i pro tento problém. Z faktu, že perioda

¹¹ Viz: Riemann, H. *Katechismus der Harmonielehre*. Leipzig: Max Neffe's Verlag, 1890.

nejhlubšího tónu je vždy nejdelsší, lze odvodit i to, že se tvar této periody ze všech zúčastněných tónů nejvýznamněji odráží ve tvaru výsledného signálu. Tato periodicita je tím pádem vždy **scelujícím prvkem** komplexního signálu a **vysvětluje vztahy** vyšších tónů znějících nad basem.

Basovou funkci tedy můžeme definovat tak, že perioda basu pomáhá zvukově propojit, smísit vyšší tóny, proto působí bas jako orientační bod harmonické struktury a skrze něj můžeme harmonii uchopovat. Samozřejmě se tato funkce může projevovat různě – bas zní třeba v subkontra oktávě v kontrafagotu, jinde plní tutéž roli viola v oktávě malé či jinde nejhlubší z kvarteta příčných fléten. Basovou funkci si nástroje mezi sebou předávají, mohou ji plnit i spodní tóny střídané ve figuraci jediného nástroje s tóny virtuálního vrchního hlasu. Zkratka všude, *kde lze mluvit o harmonii, je přítomna i basová funkce*. Její podoba se liší ve dvojhlasu a v pětihlasu, může být různě oslabována, skrývána nebo naopak posilována. Důležitou roli hraje melodický aspekt udržující kontinuitu basu, a tedy i harmonie.

Před námi stojí otázka, jakým způsobem se s tímto principem nakládalo v průběhu vývoje evropské hudby.

(3) Význam basu v historii evropské hudby

V české hudebně teoretické literatuře existuje jen málo textů přispívajících k otázce vzniku a vývoje harmonického myšlení. Na prvním místě je to *Úvod do studia tonální harmonie*¹² Emila Hradeckého, dále dvojice knih Jaroslava Volka *Teoretické základy harmonie s hlediska vedeckej filozofie*¹³ a *Novodobé harmonické systémy z hlediska vedecké filozofie*.¹⁴ Oba autoři nabízejí výrazné teoretické i analytické postřehy, zaměření je však u obou do velké míry tendenční. Zatímco Volek se již v názvu netají tím, že v historických přístupech k harmonii hledá souvislosti s marxistickou „vědeckou filozofií“, a proto jsou jeho závěry použitelné spíše v politické rozpravě než v pojednání o strukturním významu basu v harmonii, Hradecký jde v historické části své knihy po skutečně hudebních otázkách. Jeho tendenčnost je ale v tom, že v celé historii hudby hledá důkazy pro nadřazenost tonální harmonie, jak byla používána v 19. století, nad jinými harmonickými systémy. Všechno, co klasicko-romantické harmonii předcházelo, považuje za nedokonalé předstupy moderní tonality, vše, co se vyvíjí dále, považuje za úpadek *přirozené* nadvlády tóniky v hudebním myšlení. Tento záměr vede k absurdním tvrzením, např. že gregoriánský chorál měl vzbuzovat ve svých středověkých posluchačích estetické pocity srovnatelné s účinky dnešní koncertní hudby na dnešního posluchače¹⁵ nebo že pohyb středověké melodiky

¹² Hradecký, E. *Úvod do studia tonální harmonie*, 2. vydání. Praha: Supraphon, 1972.

¹³ Volek, J. *Teoretické základy harmonie s hlediska vedeckej filozofie*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1954.

¹⁴ Volek, J. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vedecké filozofie*. Praha: Panton, 1961.

¹⁵ HRADECKÝ, E. *Úvod do studia tonální harmonie*, 2. vydání. Praha: Supraphon, 1972, s. 26.

po tónech kvintakordu je produktem harmonického cítění (v „dnešním“, tj. romantickém slova smyslu) a „*podvědomé představy akordu v dnešním smyslu*“.¹⁶ Míra nepochopení zcela odlišných souvislostí, v nichž tato hudba vznikala, je tu překvapivě veliká. Podobně bychom mohli tvrdit, že chléb s máslem je namazán s podvědomou představou chuti svíčkové na smetaně. Ani *Úvod do studia tonální harmonie* tedy nebudí velikou důvěru.

Další knihou, v níž bychom mohli hledat oporu, je *Encyklopedický atlas hudby* Ulricha Michelse,¹⁷ přeložený z němčiny a zaplňující mnohé mezery v české muzikologické literatuře. Ten je ale řazen do jiných tematických celků a spíše než výklady a definice přináší souhrn co největšího množství pojmů. Pro nás je významný hlavně řadou dobře vybraných příkladů.

Budu se tedy muset obrátit k literatuře cizojazyčné. V německé literatuře je tu především velice podrobná monografie Carla Dahlhause *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*,¹⁸ v ní najdeme mnoho velice cenných srovnání různých vývojových fází evropské harmonie. Pro hledání základních fakt o vývoji basu nám pak nejlépe poslouží anglický shrnující, ale přesto dostatečně obsažný článek, který k pojmu bas napsal James Webster pro *New Grove Dictionary*.¹⁹

Autor tohoto textu nachází první zmínku o basu kolem poloviny 15. století, kdy se druhý spodní hlas *contratenor*, dříve se pohybující ve stejné poloze jako základní *tenor*, dělí na vyšší *contratenor altus* a hlubší *contratenor bassus*.²⁰ Tím se de facto ustavuje klasické rozložení vokálního čtyřhlasu.

Některé znaky basové funkce ale lze sledovat i v hudbě starší, kde ještě pojem *bassus* nefiguroval. Již ve středověkých polyfonních formách (např. *conductus*, *moteto*) se spodní hlas (tenor, *contratenor*) často vyznačuje **pomalejším pohybem** a menší rytmickou složitostí, než jakou vykazují hlasy vrchní. Je to logické, neboť hlubší poloha je vždy přirozeně méně pohyblivá, pro rozeznění hlubšího tónu je totiž třeba delší čas v souvislosti s delší periodou kmitání. Reálně se tento rozdíl v hybnosti hlasů projevil už v prodlevovém *organu*. Důležité ale je, jaké důsledky má tento jev pro vnímání hudební struktury. Tím, že jsou tóny hlubokého hlasu delší, získává tento part důležitější, určující roli pro vnímání harmonie skladby. Spojuje totiž tóny vrchního hlasu do určitých menších rytmicko-melodických celků, vztahujících se ke společnému spodnímu tónu, a vytváří tak mezi nimi harmonickou

¹⁶ Tamtéž, s. 37.

¹⁷ Michels, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Přeložil M. Srnka a kol. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.

¹⁸ Dahlhaus C. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, 2. vydání. Kassel: Bärenreiter, 1988.

¹⁹ Sadie S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vydání. London: Macmillan Publishers Ltd., 2002.

²⁰ Viz: Webster, J. Bass (i). In SADIE S.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2. 2. vydání. London: Macmillan Publishers Ltd., 2002, s. 849.

souvislost. Díky střídání konsonancí a disonancí pak vzniká rytmické uspořádání elementárních harmonických celků, které bude později ve svých složitějších podobách zakládat pojmy *metrum* či *harmonický pohyb*.

Druhým výrazným znakem je vztah kvality intervalů k rozložení hlasů. V případě křížení hlasů (které je zde zcela běžné) totiž nerozhoduje o kvalitě intervalu hierarchie hlasů či pořadí, v němž jsou komponovány, nýbrž jejich reálná znějící podoba. Vidět je to zejména na čisté kvintě a kvartě, jež jsou v moderním pojetí navzájem převratty a jsou obě konsonancemi. Jinak tomu však bylo v hudbě 15. a 16. století, tehdy byla kvarta sice teoreticky konsonantní, ale skladatelé s ní *zacházeli jako s disonancí*. O převratu intervalu tu vůbec není řeč, praktické **užití intervalu jako konsonance či disonance určuje aktuální poloha znějících tónů**. Křížení hlasů tak pomáhá vyřešit problémy, které z disonantnosti kvarty vyplývají:

The image shows a musical score for two voices: Contratenor and Tenor. The music is in 3/4 time and features a complex interlocking of notes between the two parts, illustrating the concept of 'crossing voices' (křížení hlasů). The lyrics are: 'Qui tollis qui tollis'. The caption below the score reads: 'John Dunstable (cca. 1380-1453): Agnus Dei. - pomalejší pohyb Cantu firmu v tenoru, křížení hlasů'.

V renesanci už tedy byly základní principy basové funkce známy, když basovou polohu zaujal contratenor bassus. V 16. století je již význam basu pro kompozici nesporný. Terminologie se ustálila na italském „basso“, či francouzském „basse“. NGD cituje výroky nejvýznamnějších dobových hudebních teoretiků Glareana (1547): „*Nejhlubší hlas se nazývá ‚bass‘, (...) protože se o něj ostatní hlasy opírají jako o svůj pilíř.*“ a G. Zarlina (1558): „*Jako je země základem ostatních živlů, bas (Basso) (...) je základem harmonie, (...) mohli bychom říci základnou (Basa) a výživou ostatních partů.*“²¹

Díky tomu, že funkce basu již byla obecně akceptována, mohl bas ve vrcholné imitacioní polyfonii nabývat paradoxně podoby příbuznější ostatním hlasům. Proimitovanost totiž znamenala přejímání melodicko-rytmických tvarů navzájem mezi všemi hlasy a tedy i větší podobnost v jejich vedení. Přesto si bas zachovává své typické odlišující znaky. Tím nejvýraznějším jsou **větší melodické skoky**, především kvartové a kvintové, které se objevují nejen v závěrech. Pomocí těchto skoků vznikají kvintové spoje akordů, které budou hrát v dalších hudebních epochách klíčovou roli:

²¹ Tamtéž, s. 849.

Orlando di Lasso (1532-1594): Precatus est Moyses. - *melodické skoky v basu*

Přispívají k tomu i další faktory, zejména ten, že čtyřhlas coby základní norma polyfonní sazby zahušťuje harmonický prostor, a tudíž je nevyhnutelné pracovat s bohatšími souzvuky než jen s oktávově znásobenými dvojzvuky. Ze systému konsonancí a disonancí pak vyplývá fakt, že jen minimum trojzvuků může být považováno za konsonance. Jsou to durový a mollový kvintakord a sextakord (ještě je nelze považovat za obraty téhož souzvuku) a sextakord se zvětšenou kvartou (dnes sextakord zmenšeného kvintakordu).

V renesanční instrumentální hudbě vznikají výrazné **basové modely** pro improvizovanou taneční hudbu. Typická je pro ně rytmická jednoduchost a pravidelné členění. Na nich jsou pak založeny *ostinátní variace*, jež jsou významným příkladem, jak basová linka může určovat i formu skladby.

Na přelomu 16. a 17. století přichází zlatý věk basových partů s používáním *generálbasu*. Ten vychází z faktu, že vrcholně renesanční polyfonii je možno zjednodušeně vystihnout melodickou linkou basu, opatřenou čísly, která vyjadřují intervalovou strukturu akordů znějících nad ní. Předobraz této praxe můžeme najít už v renesančních loutnových a varhanních tabulaturách, které umožňovaly zapsat vícehlasou sazbu do jediné linky. To byla velká výhoda oproti hlasovým knihám, kde nebyly party podloženy synchronně, jak to známe z moderní partitury, ale každý samostatně na jiném místě stránky.

Generálbas je **vyjádřením akordického doprovodu** pod jedním nebo více sólovými hlasy. V nejjednodušší podobě (*doprovázená monodie*) je pak zapsáno sólo a číslovaný bas, hraný někdy až pěti hráči. Generálbas se ale v 17. století používá i ve vícehlasé sazbě, kde *zdvojuje nejhlubší aktuálně znějící hlas*. Pro tuto praxi se užívá italský termín **basso continuo**, nesoucí význam, že doprovodné nástroje hrají stále a zdvojují melodické nástroje, znějící momentálně nejnižše. Improvizované akordy pak kopírují harmonii vrchních hlasů. V barokní hudbě se však vyskytují i obsazení bez generálbasové linky, jsou to sólové skladby pro různé nástroje nebo čistě vokální vícehlasá sazba. I zde, ač není číslovaný bas zapsán, bylo harmonické myšlení barokních skladatelů ovlivňováno generálbasovým systémem.

Generálbas ale běžně za **harmonický systém** považován není. Emil Hradecký se např. ve výše zmíněné učebnici vyjadřuje o *praktickém zaměření* dobových teoretických textů

v tom smyslu, že jejich nedostatek spekulativnosti nedovoluje považovat generálbasu za samostatný harmonický systém, naopak je jen mechanickou poučkou, jak nejspíše spojovat akordy.²² Carl Dahlhaus generálbasu vymezuje jeho místo v tom smyslu, že jej sice nelze uznávat za teoretický systém, ale na druhou stranu jsou zde odlišnosti v chápání harmonie oproti moderní tonalitě.²³ (Pojem „moderní tonalita“ zde neuvádím tak, jak jej nalézáme u J. Fétise, pro harmonické myšlení 17. století a novější,²⁴ ale pro harmonii porameauovskou, později rozvedenou S. Sechterem a H. Riemannem do teorií stupňů a harmonických funkcí, viz dále.)

Zde však nehledáme uzavřený **teoretický systém** vysvětlující podstatu harmonie. Jde nám o **systém harmonického značení**, tedy zjednodušeného zápisu harmonie pomocí zkratk a číselných značek. Generálbasové myšlení rozhodně nelze ztotožňovat s moderní tonalitou, založenou na vztahu akordů k tónice, je totiž – zvláště ve své rané podobě – blíže modálnímu kontrapunktickému slohu založenému na střídání konsonancí a disonancí, na jehož základě vzniklo. Nejpodstatnější ale je, že dokud nepřišel Jean-Philippe Rameau v první polovině 18. století s teorií obrátů akordů, *nebyly kvintakordy, sextakordy a kvartsextakordy složené z týchž tónů ztotožňovány*. Příbuznost akordů byla chápána podle basu, na němž jsou postaveny. Například sextakordy jsou tedy v generálbasu samostatnými harmonickými jednotkami, jejichž nejbližšími příbuznými jsou kvintakordy postavené na stejných tónech.

Zde se můžeme vrátit k neuzavřené otázce, jak funguje vnímání základního tónu právě u obrátů akordů. Ptejme se tedy, k jakému základnímu tónu odkazují sextakordy. Lze tu použít různé logické postupy, každý bude platit v jiných konkrétních případech. V případě mollového sextakordu je důležité si uvědomit, že se jeho tvar dosti přibližuje struktuře harmonické řady, konkrétně čtvrtému, pátému a sedmému harmonickému tónu. Sedmý tón harmonické řady odjakživa znamenal pro hudební teoretiky problém. Je ve vztahu k fundamentálu nižší malou septimou, či vyšší velkou sextou. A zde je podobnost s mollovým sextakordem, který právě velkou sextu obsahuje. V takovém případě pak **odkazuje mollový sextakord k tónu basovému** coby ke svému základu (fundamentál harmonické řady leží dvě oktávy pod ním). To odpovídá pojetí generálbasového myšlení, které sice s pojmem základního tónu nepracovalo, ale jak víme, pracovalo s basem jako se základem harmonických jevů.

Tuto logiku však nelze použít u sextakordu durového, ten se daleko snáze a přirozeněji najde v harmonické řadě jako sled páté, šesté a osmé harmonické. V tomto pojetí **durový sextakord** délkou periody svého signálu jednoznačně odkazuje **k vrchnímu tónu** kvarty

²² Viz: Hradecký, E. *Úvod do studia tonální harmonie*, 2. vydání. Praha: Supraphon, 1972, s. 117.

²³ Viz: Dahlhaus C. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, 2. vydání. Kassel: Bärenreiter, 1988, s. 125-130.

²⁴ Viz: Dahlhaus C. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, 2. vydání. Kassel: Bärenreiter, 1988, s. 13.

a sexty, který je třetí oktávou fundamentálu. Dává tak za pravdu Rameauovu pojetí sextakordu coby obratu kvintakordu.

Někde mezi nimi pak bude třetí sextakord „zmenšeného kvintakordu“. U něj by nejjednodušší vysvětlení odkazovalo k tónu, který v něm reálně nezní (z toho vychází pojetí zmenšeného akordu jako *neúplného dominantního septakordu*). Oběma výše zmíněným pojetím se pak vzdaluje přibližně stejně.

Z toho vyplývá, že generálbasové pojetí akordů je asi stejně nedostatečně teoreticky a akusticky odůvodněno jako pojetí moderní tonality.

Důležitou vlastností, odlišující generálbas od pozdějších harmonických teorií, je **větší harmonická bohatost** generálbasu. Zatímco např. Riemannova funkční tonalita chápe všechny rozličné souzvuky jako odvozené od tří základních terciově stavěných akordů, generálbasové myšlení v nich vidí bohaté prostředky rozvíjení **melodické kvality** basu. Je to totiž právě *melodický pohyb basu*, co určuje vývoj harmonie, má největší vliv na rychlost harmonického pohybu a ustavuje nakonec i metrické vnímání harmonie.

Generálbas ovšem prošel výrazným vývojem, v jehož různých fázích nabývá velmi odlišných podob. U recitativního stylu doprovázené monodie Claudia Monteverdiho či Heinricha Schütze, která byla zjevením počátku 17. století, má bas podobu dlouhých vydržovaných tónů, které „čekají“ na klíčová místa textu, jež pak podporují harmonickými změnami. Později se bas stává stále více pohyblivým. Např. u Arcangela Corelliho už většinou kráčí v pravidelných čtvrtvých či osminových hodnotách, tedy často *rychleji než vrchní hlasy*. Tento **kráčející bas**, typický pro hudbu středního a vrcholného baroka, se pak pojí dohromady s dalším významným prvkem barokní hudební sazby – v okamžicích, kdy se pravidelný pohyb v basu přerušuje, ho přebírají jiné hlasy, vzniká tak **komplementární rytmus**. Bas se tedy svojí melodickou figurací významně podílí na typické motoričnosti vrcholně barokní hudby. Významnou změnou je, že v této podobě basové linky už jeden akord často neznamená jeden basový tón, ale může se držet nad třemi i více melodickými tóny basu, jako například v Corelliho *Triové sonátě*:

The image shows a musical score for three parts: Violino I, Violino II, and Basso continuo. The music is in G major and 3/4 time. The bass line is particularly active, with many sixteenth and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Arcangelo Corelli (1653-1713): Triová sonáta, Op. 2, č. 2. věta

Tato tendence dochází až do extrému v 18. století, když např. ve 4. *Chandoském Anthemu* HWV 249b Georga Friedricha Händela v páté části *The waves of the sea* běží virtuózně pojatá basová linka v šestnáctinových hodnotách pod pomalejšími vrchními hlasy.

Basové tóny sice na těžších dobách odpovídají harmoniím, které mají podporovat, pohyb basu je však již tak rychlý, že tu **o skutečně sluchově působícím harmonickém základu vlastně nelze mluvit**, protože se jednotlivé tóny stěží stačí rozoznat:

G. F. Händel (1685 - 1759): Anthem "O sing unto the Lord a new song", HWV 249b, č. 4 Air

Daleko výrazněji než harmonická periodicita tu působí *rytmická pravidelnost šestnáctinového pohybu*. Periodizující účinek basu se tu tedy transponuje do jiného měřítka. Nelze říci, že by se akustická periodicita přesunula do rytmické domény, ale je *nahrazena či zastoupena* podobným jevem v rytmickém měřítku. Tento posun basové funkce se však objevuje v době, kdy již vzniká nové pojetí harmonie, založené teoretickými počiny J. Ph. Rameaua.

Pojem obratu akordů, který Rameau zavádí, má několik důležitých důsledků. Především se terciová stavba akordů stává jedinou možnou, dokonce *pravidlem, podle nějž jsou akordy tvořeny*. Jakýkoli jiný interval se v akordu vysvětluje buď jako převrat (kvarta jako převrat kvinty), nebo jako jedna z dalších terciových pozic postavených nad trojzvukem (sekunda je transpozicí nóny, tedy čtvrté tercie v akordu).

Funkce basu se v tomto pojetí harmonie rozděluje. Za harmonický základ je totiž považován *fundamentální bas* – imaginární basová linka složená ze základních tónů všech akordů bez ohledu na to, v jakém obratu znějí. Tím je výrazně **oslabena funkce skutečně znějícího basu**, který se stává „pouhým“ nejhluběji znějícím tónem. I v případě, kdy se obě tyto basové linky téměř shodují, bývá znějící bas oslabován – jednak rychlými akordickými figuracemi (*albertiovské basy*), které narušují působnost jednotlivých basových tónů jejich rychlým střídáním, jednak se basová linka rozpadá na *jednotlivé tóny* znějící krátce pouze na těžkých dobách, čili na místech, kde se mění harmonie. Oběma popsány způsoby se **ztrácí kontinuita melodické linie basu**, která byla v generálbasovém myšlení tak důležitá. Tuto kontinuitu si v teoretické rovině udržuje fundamentální bas, který je pomyslně přítomen vždy až do okamžiku jednoznačné změny akordu. V tonální hudbě po Rameauovi tedy můžeme sledovat **dva basy**, z nichž jeden postrádá melodickou soudržnost, druhý zase ve skutečnosti nezní. Celkový význam basu (basů) pro hudební strukturu tak klesá.

Přesto si znějící bas zachovává některé své důležité *funkční znaky*. Především je to **určující role pro harmonický pohyb**. Nikoli náhodou se osamocené basové tóny objevují právě v místě harmonických změn. Stále platí, že pohyb basu znamená *změnu harmonie*. Tento princip se projevuje i v opačném efektu, fungujícím už od dob generálbasu, kterým

je *prodleva*. Když totiž bas zůstává na jednom tónu, zatímco akordy nad ním se mění, vzniká zvláštní „rozdvojený“ efekt prodlevy, kdy jako by *bas bránil harmonii v pohybu* a stále ji odkazoval zpět k akordu, na němž prodleva začala.

Rameauovy teoretické počiny tedy spolu s dobovým stylovým vývojem přinesly zjednodušení harmonického myšlení spojené s redukcí harmonického materiálu. Tyto změny pak vedou k postupnému opuštění generálbasové praxe a potřebě nového systému značek, jimiž by bylo možné vystihnout průběh harmonie. Tohoto úkolu se zhostil v 19. století nejprve Simon Sechter, autor „teorie stupňů“ (Stufentheorie). Sechterova teorie navazuje na Rameaua především v definici harmonické změny skrze **postup basu**, zároveň však zachovává **stupnici** coby základ tonálního systému. Imaginární *fundamentální bas* tu nabývá ještě spekulativnější podoby, když Sechter všechny harmonické spoje podkládá kvintovým skokem basu (např. i postup *d-f-a*, *c-e-g* je vysvětlován jako spoj V. a I. stupně v C dur, když pod první akord je pomyslně podložen tón G).²⁵

Známejší teorii tonální harmonie – teorii funkcí (Funktionstheorie) – pak nacházíme u Huga Riemanna. Německý klasik hudební teorie podává ve svém *Katechismu nauky o harmonii*²⁶ podrobný výklad systému postaveného na třech základních trojzvucích. Fundamentál harmonické řady, od níž trojzvuky odvozuje, nazývá *der Hauptton*, o základním tónu akordů pak vlastně vůbec nemluví, názvy akordů odvozuje přímo od Haupttonu. Pojem *bas* se v tomto pojednání prakticky nevyskytuje, autor ani nepovažuje za nutné vysvětlovat způsob práce s obraty akordů. V Riemannově pojetí se tak stává harmonie hrou vztahů zcela abstraktních tónových výšek, které nejenže nemají konkrétní barvu zvuku, ale ani jasnou oktávovou polohu.

Značky obou těchto systémů je možno kombinovat (jak to vidíme např. v novodobé české učebnici harmonie J. Kofroně),²⁷ protože vyjadřují velmi podobný význam obdobnou formou. Písmeno či římská číslice (T-S-D, I-IV-V) vyjadřuje postavení akordu v tonální hierarchii, pro doplnění informace o obratu akordu (tedy o pozici basu) se pak připisují čísla. Pro vyjádření harmonie tedy není třeba zapisování konkrétních tónů, značky vystihují abstraktní strukturu platnou pro všechny tóniny.

Pozoruhodné je u Riemanna propojení harmonie s hudební formou. Základem struktury periodické drobné věty je mu totiž *harmonická kadence*. Členění formy se tak nevyvozuje z melodického tvaru, ale z **pravidelného střídání akordů**. Působnost harmoniko-metrické pravidelnosti tak dosahuje úrovně, kde ovlivňuje i strukturu velmi rozlehlých hudebních ploch.²⁸

²⁵ Viz: Dahlhaus C. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, 2. vydání. Kassel: Bärenreiter, 1988, s. 30.

²⁶ Viz: Riemann, H. *Katechismus der Harmonielehre*. Leipzig: Max Neffe's Verlag, 1890.

²⁷ Kofroň, J. *Učebnice harmonie*. Praha: Supraphon, 1981.

²⁸ Viz: Tamtéž, s. 51-62.

V praxi skladatelů 19. století pak pokračuje oslabování basy směrem k „barevnému“ vnímání souzvuků. Na známém **rozpadu tonality** se tak vedle vyhrocené chromatičnosti, vyhýbání se tónice, přemíry složité polyfonie a disonantních souzvuků podílí **ztráta basové funkce**. Slyšíme to např. v klavírní tvorbě Alexandra Skrjabinina. V *Etudě Des dur*, op. 42, č. 1 rozkládá v obou rukou tak neobvyklé tvary akordů, že jejich příslušnost ke společnému základnímu tónu není zřetelná. Navíc každá ruka rozkládá akordy v jiné rytmické proporcii, což dále komplikuje vnímání harmonie. Výsledkem je vjem víceméně jednodité zvukové skvrny, kterou lze sice v rámci tonality vysvětlit, ale nevytváří již harmonické napětí, typické pro tonální hudbu:



Alexandr Skrjabin (1872-1915): Etuda, op. 42, č. 1, t. 15-19

Dá se říci, že zde znějící bas coby harmonický základ *téměř nepůsobí*, teoretický fundamentální bas je pak natolik *vzdálený a nejasný*, že svou funkci uplatňuje jen tehdy, když je na něj posluchač záměrně soustředěn.

Už ve druhé polovině 19. století vzniká na americkém kontinentu *jazz*, čerpající jak z evropské hudební tradice, tak z lidové hudby černošských obyvatel. Jeho poznávacím znamením byl od začátku rytmus, postupem času si však vytvořil i vlastní nový systém harmonie, stojící na výtocy romantické tonality, ale organizující je novým způsobem a s jiným cílem.

Jazzová harmonie může být považována za třetí harmonický systém v dějinách západní hudby. Má vlastní nezávislou terminologii i svůj systém značek, který se významně odlišuje od funkčně tonálního systému i od generálbasu. Generálbasu je podobnější – základem značek je *základní tón akordu*, v případě jazzu ale psaný písmenem. Čísla se také podobají spíše číslům generálbasovým – nevyjadřují obrat akordu, ale intervaly přidané ke kvintakordu. Základní význam kvintakordu je ovšem společný s funkční tonalitou. Jiný než základní tón v basu je připsán druhým písmenem odděleným lomítkem. Může jít i o tón, který do akordu vůbec nepatří (např. *E/C*).

Důležitým rozdílem proti oběma předchozím harmonickým systémům je, že jazzová akordová značka není vázána na tóninu – vyjadřuje **přesnou kvalitu akordu**. Zatímco tónika v tonalitě i generálbasu znamenala v durové tónině durový, v mollové mollový akord, zde se používá jednoznačný symbol pro durový či pro mollový akord nezávisle na tom, zda patří do tóniny. Tak je tomu i u číslování: číslice 7 nevyjadřuje *doškálnou septimu*, ale vždy *septimu malou*. Má-li znít velká septima, značíme 7+ či 7maj. Od kvality akordu pak

odvozujeme stupnici, v níž se nad ním improvizuje. Od tóniny, v níž je zapsána melodie, se tedy přes nezávislé kvality akordů dostáváme ke *druhé vrstvě tónin*, odvozených od akordů. Tak jazzový systém organizuje **polytonální strukturu**, jež se v pokročilejších podobách jazzu rozvíjí. Je to mnohem systematictější přístup k polytonalitě, než např. u skladeb neoklasického stylu.

Vrátíme-li se k basové funkci, musíme konstatovat, že je tu ještě více rozštěpena, než ve funkční tonalitě. Pokud jsme totiž u tonality mluvili o dvou basech, nyní pozorujeme dokonce tři. První vrstvou jsou *základní tóny*, určující jména akordů. Ty jsou imaginárním basem, podobným Rameauovu fundamentálnímu basu. Ve druhé vrstvě se nachází linka tvořená *basovými tóny* zaznamenanými v akordových značkách. Například tedy basový sestup

C, C/B^b, Am⁷, F^{maj}/G.

Tento bas může být již výrazně melodicky soudržný, přesto ale ještě není výsledným *znějícím basem*. Ten se totiž *improvizuje* podle značek v podobě ostinátních figur, nebo jako kráčející bas. Ten dodržuje obrysy „druhého“ basu, ale mezi ně může přidávat mnoho dalších melodických tónů. „Třetí“ bas zní tedy například takto:



V případě, že improvizovaný bas obsahuje větší množství chromatiky a improvizace vrchních hlasů používá více odlehle tóniny, může se stát, že již použité tóniny ani akordy nejsou posluchačem rozeznány. Celek skladby pak působí atonálně. Znějící melodie jsou příliš vzdáleny svým *znějícím* i *myšleným* basům, jež se stávají nedešifrovatelnými. Basová linka si tu ale díky své melodické kontinuitě a pravidelnému rytmu svou funkčnost zachovává.

I v jazzu tedy bas svou funkci plní, i když ještě o něco komplikovanějším způsobem. Objevují se tu dokonce nové jevy spojené s posunem vnímání akordu při změně basu. Například když ve čtvrtém taktu uvedeného příkladu postupuje bas z tónu *f* na *g*, nad ním ležící akord *Fmaj* je de facto přehodnocen na *G 13*. Kdybychom použili tento postup v sopráně, vznikl by akord *Fmaj 9*:



Nedokonalost jazzového harmonického systému je ovšem v tom, že jeden akord lze vysvětlit i značit **více různými způsoby**. Např. akord složený z tónů *a*, *c*, *e*, *f* můžeme pojmenovat jako *Ami*⁶; ale může být i akordem *Fmaj*/A; výše zmíněná dvojice prakticky totožných

akordů F^{maj}/G a G 13 se pak liší pouze pomyslnou přítomností tónů h a d ve druhém z nich. To dává jazzové harmonii možnost práce s velmi jemnými nuancemi harmonického myšlení, ale při nepřilíš důsledném použití z toho vznikají různé nejednoznačnosti.

Systém akordových značek přejalo od jazzu v druhé polovině 20. století mnoho stylů populární hudby. Ač jejich harmonické myšlení nabývá mnohých specifických podob, nedá se říci, že by zde vzniklo nějaké nové pojetí harmonie. Většina stylů vykazuje spíše tendenci ke zjednodušování harmonie a zpomalování jejího pohybu. To je spojeno zpravidla se **zdůrazňováním a zesilováním basu**, který pak v extrémních případech může dokonce sám zastupovat celou harmonickou složku hudby. Ať už jde o basové figury, které jsou vlastně v principu stejné s figurami renesančními a barokními, nebo o samostatně melodicky vedený bas, je bas vždy především výrazným **rytmickým základem** (spolu s bicími nástroji) – viz pojem „rytmika“ používaný pro kontrabas či baskytaru a bicí soupravu.

Můžeme tu tedy vidět po generálbasu druhý zlatý věk basu. Basy v populární hudbě sice využívají jen staré osvědčené principy, ale jejich klíčová funkce pro harmonické vyznění je zde maximálně zdůrazněna.

Tolik je základních postřehů k funkci basu, které mi rozsah této studie nedovoluje rozpracovat do všech souvislostí. Budiž tedy vnímána coby jakýsi úvod do funkčního smýšlení o basu, které snad přinese ještě v budoucnu další, výživnější ovoce.

Bibliografie

- BURLAS, L. *Formy a druhy hudobného denia*. Žilina: EDIS, 2006.
- GRISEY, G. *Tempus ex Machina: A composer's reflection on musical time*. Do angl. přeložil S. Welbourn. In *Contemporary Music Review*, vol. 2, part 1. Harwood Academic Publisher 1987.
- DAHLHAUS, C. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, 2. vydání. Kassel: Bärenreiter, 1988.
- HRADECKÝ, E. *Úvod do studia tonální harmonie*, 2. vydání. Praha: Supraphon, 1972.
- JANEČEK, K. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955.
- KOFRON, J. *Učebnice harmonie*. Praha: Supraphon, 1981.
- MacDONALD, I. *Revoluce v hlavě*. Praha: VOLVOX GLOBATOR, 1997.
- MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Přeložil M. Srnka a kol. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.
- RIEMANN, H. *Katechismus der Harmonielehre*. Leipzig: Max Neffe's Verlag, 1890.
- SYROVÝ, V. *Hudební akustika*. Praha: AMU, 2008.
- ŠÍN, O. *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*, 2. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944.
- TICHÝ, V. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha: AMU, 1994.
- VELEBNÝ, K. *Jazzová praktika 2*. Praha: Panton, 1978.
- VOLEK, J. K základním pojmoslovným distinkcím v oblasti časové artikulace hudby. In KUNA, M., NOLLOVÁ, V. *Čas v hudbě*. Praha: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1984.
- _____. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Panton, 1961.
- _____. *Teoretické základy harmonie s hlediska vědecké filozofie*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1954.

Slovníky

Masarykův slovník naučný, díl V. Praha: Československý kompas, 1931.

Ottův slovník naučný, 19. díl. Praha: J. Otto, 1902.

FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.

KRAUS, J. a kol. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2009.

SADIE S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vydání. London: Macmillan Publishers, 2002.

Vojtěch Esterle (1987 v Plzni) První interpretační, improvizací a skladatelské pokusy dělal ve školních letech, kdy navštěvoval ZUŠ ve Starém Plzenci. Od roku 2002 studoval na plzeňské Konzervatoři klavír u M. Averkieva. Hodiny kompozice navštěvoval u K. Šimandla a M. Slavického, v roce 2013 absolvoval obor skladba na HAMU u L. Mrkvičky. Jeho varhanní skladby jsou uváděny také v Polsku a Německu.

Věnuje se korepetitorské a pedagogické činnosti (t. č. na ZUŠ Střezina v Hradci Králové). Spolupracoval s mnoha osobnostmi české divadelní scény v rámci programů Lyrý Pragensis. Korepetuje taneční improvizaci, zabývá se improvizací barokních generálbasů v mnoha příležitostných uskupeních a od r. 2009 stabilně v souboru Musica Malinconica. Provozuje chrámovou hudbu, coby potulný varhaník slouží varhanním doprovodem v mnoha evangelických kostelích.

Intonační teorie
a česká hudební věda
50. a 60. let minulého století



Miloš Hons

Abstract: Intonation theory of the Russian musicologist Boris Asafyev became a significant topic for Czech Marxist music aesthetics and science in 1950s and 60s of the last century. It influences the thoughts of Prague leading personalities – Antonín Sychra and Jaroslav Jiránek. These scientists saw in Asafyev's intonation theory an analytic method, by which the existence of socialistic realism as a developmental lawful artificial style can be proved. An interest in the intonation theory initiated the development of so called

intonational analysis used mainly on the work of the Czech classics B. Smetana, A. Dvořák and L. Janáček. The term Intonation reached in the 1950s a wide spectrum of meanings beginning with structural detail up to whole music genre and style. Nevertheless the intonation analysis focused mostly on the melodic component. Here starts the thinking towards tectonics and the content of a work. During 1970s, intonational analysis was substituted by modern methods of analysis (tectonic, semantic, interpretative etc.).

Keywords: Intonation theory, analysis, Czech music aesthetics and science, tectonics, semiotics

Úvodem

Intonační teorie ruského muzikologa Borise Asafjeva se stala v padesátých a šedesátých letech jedním z nejdiskutovanějších témat české hudební estetiky a vědy. Ovlivnila myšlení zejména předních koryfejí pražské hudebněvědné scény v čele s Antonínem Sychrou a Jaroslavem Jiránekem. V průběhu šedesátých let na ně navazovali jejich žáci a představitelé mladší generace: Zdeněk Sádecký, Miloš Jůzl či Václav Kučera. Sychra a Jiránek viděli v Asafjevově intonační teorii analytickou metodu, kterou lze dokázat existenci socialistického realismu jako vývojově zákonitého uměleckého stylu a potvrdit tak, že nejde jen o soubor normativních kritérií pro omezenou a ideologicky podmíněnou tvorbu. Vzhledem k tomu, že sám Asafjev nikdy intonaci nedefinoval a naopak na tento teorem v průběhu let „nabaloval“ další významy, pokoušeli se marxističtí estetiци a teoretici o vlastní systematické uchopení a utřídění. Pro Jiránek se „teorie a praxe“ intonace stala dokonce celoživotním tématem, od něhož přešel v průběhu 70. let k moderní koncepci hudební sémiotiky a sémantiky.¹

Aplikací intonační teorie na soudobá témata se marxistická hudební věda snažila vymánit z temného ždanovského ideologismu směrem k nové vědecké systematice. Její atraktivnost pro teoretiky socialistického realismu byla v tom, že se pokoušela odstranit rozpor mezi formálně orientovanou hudební vědou a výrazovou (obsahovou) estetikou. Zájem o intonační teorii inicioval rozvoj tzv. intonační analýzy, a to zejména na tvorbě českých klasiků Smetany, Dvořáka a Janáčka. Sychra se ve své nejrozsáhlejší práci *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* (1959) pokusil pomocí intonační analýzy vysvětlit obsahové a výrazové souvislosti mezi hudbou absolutní a programní. Atraktivnost intonační teorie pro marxistickou estetiku a vědu spočívala zejména v Asafjevově postulátu, že intonační proces je projevem *společenského vědomí*. Jeho dynamickým vývojem a nepřetržitým procesem mutací dochází ke vzniku specifického *intonačního slovníku celé epochy*, jindy označovaného jako *masové intonace*. Na tomto hudebně sociologickém východisku zakládala ruská a sovětská věda práce, zabývající se otázkami hudebních *žánrů* (viz termín *bytová hudba*), *stylů*, *hudební dramaturgie* atp., které podstatně ovlivnily i českou odbornou scénu.²

V polovině šedesátých let se nad intonační teorií rozvinula diskuse v souvislosti s vydáním překladů Asafjevových základních spisů *Hudební forma jako proces* a *Hudebně vědecké studie*.³ Význam fenoménu intonace dosvědčuje fakt, že byl ústředním tématem první mezinárodní konference marxistických muzikologů, která se konala v Praze v roce 1963. V této době byla frekvence výskytu výrazu intonace v české publicistice velká, což s sebou neslo nejasnosti o hlavním a původním významu slova, který byl v dobové

¹ Viz Jiránek, Jaroslav. *Tajemství hudebního významu*. Praha: Academia, 1979.

² Viz např. Sollertinskij, Ivan Ivanovič. Historické typy symfonické dramatiky. In *Majstri a diela. Hudobné kapitoly*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.

³ Asafjev, B. V. *Hudební forma jako proces*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965. Asafjev, B. V. *Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

publicistice používán „kdykoli a na cokoli.“ Z tohoto důvodu se v odborné sféře množily kritické názory poukazující na doložitelný fakt, že intonační teorie není vědecky propracovaným systémem. Asafjev své názory zakládal na analýzách romantické hudby, Glinsky, Musorgského, Čajkovského, k čemuž se vázala druhá námitka, že intonační analýza je stylově omezená na tuto hudbu a nelze ji aplikovat na starší (klasicismus, baroko) a moderní hudbu (Schönberg, Bartók atp.).

Na základě podrobného výzkumu textů shrnul v roce 1965 situaci kolem intonační teorie Miloš Jůzl a musel konstatovat její nesmyslnou významovou šíří. V myšlení estetiků a muzikologů vystupovala intonace jako žánr (pochodová intonace), jako charakteristika prostředí (pastorální intonace, intonace dvorského prostředí), jako dobový styl (rokokové intonace), jako žánrový (?) styl (vídeňský valčík), jako individuální styl (smetanovská polka), jako specifický hudební výraz (intonace lyrické, apassionové).⁴ V této souvislosti zmiňme jednu zajímavou paralelu dokreslující názorově volnějši a kritičtější atmosféru 60. let. O rok později publikoval v oficiálním měsíčníku *Hudební rozhledy* obširnou kritickou stať Vladimír Karbusický s názvem *Jak jsme manipulovali s realismem*.⁵ Analogickým výzkumem širokého pramenného materiálu z období let 1948-1965 ukázal nejasnost a často i absurdnost používání tohoto pojmu po roce 1948. Na rozdíl od teorému *intonace* měl pojem *realismus* především manifestační smysl a jako vědecký problém byl zkoumán zcela vzácně.

Smyslem této studie samozřejmě není sledovat podrobně celou genezi intonační teorie, jejíž počátky spadají až do třicátých let. Pokusíme se srovnat metodiku intonační analýzy několika osobností, počínaje Asafjevem, a současně upozornit na některé zajímavé souvislosti a inspirativní momenty pro analytickou teorii.

Analýza a názory Borise Asafjeva

Boris Vladimirovič Asafjev (1884–1949)⁶ je pokládán za zakladatele moderní ruské muzikologie. Vystudoval historii a dějiny umění na Petrohradské univerzitě a jeho estetické názory na hudbu ovlivnil již od počátků muzikolog a estetik V. V. Stasov, který ho orientoval na principy realismu v ruském klasickém umění. Hudební teorii (harmonii a instrumentaci) a schopnost analytického ponoření do struktury díla a do zákonitostí hudebního vnímání poznával prostřednictvím konzultací u Rimského-Korsakova. Pravidelně začal publikovat od roku 1914 a jeho silnou devízou byla znalost několika evropských jazyků. Díky této schopnosti mohl důkladně poznat soudobou zahraniční literaturu a publikovat zejména v německých časopisech.⁷ Asafjevovy spisy byly v Čechách známy již od konce 40. let

⁴ Jůzl, Miloš. O hudebních intonacích a žánrech. *Hudební rozhledy*, 1965, č. 3, s. 93–95.

⁵ Karbusický, Vladimír. Jak jsme manipulovali s realismem. *Hudební rozhledy*, 1966, č.18, s. 545–550.

⁶ Užíval též pseudonym Igor Glebov.

⁷ V roce 1929 uveřejnil také v pražském německém časopisu *Auftakt* (1929, č. 4) článek týkající se hudební tektoniky Igora Stravinského. (Prozess der Formbildung bei Strawinsky Igor).

z nových moskevských vydání. Jeho základní publikace s názvem *Hudební forma jako proces* pochází již z roku 1930 a do češtiny byla přeložena s odstupem pětadvaceti let. Na základě historických souvislostí se nabízí zajímavá paralela mezi myšlením Asafjeva a Otakara Zicha. V roce 1924 vydal Zich objevný analytický spis o Smetanových symfonických básních⁸ a rok po Asafjevově knize vyšla Zichova *Estetika dramatického umění* (1931). Oba autoři stáli přibližně na stejných pozicích – respektovali psychologické zákonitosti vnímání a na rozdíl od předchozího „statického“ nazírání byla pro ně hudba dynamický celek plný neustálého napětí.⁹

Termín *intonace* představuje klíčový princip Asafjevovy muzikologicko estetické terminologie a koncepce, který začal používat od 20. let minulého století. V nejobecnější rovině ji definoval jako *aktuální princip, který dává zvuku smysl*, v konkrétnějším smyslu jde o spojení hudebně formových a obsahových aspektů díla. V doslovu k pojednání o intonaci, vznikajícím v letech 1941–1942, pak do obsahu tohoto pojmu zahrnul v podstatě vše, co moderní sémantika označuje pojmem dobové hudební *paradigma*, tzn. kompozici a vývoj všech složek hudební řeči, reprodukci a recepci. V této souvislosti jsou významné také Asafjevovy lingvistické úvahy, v nichž vedl paralely mezi hudbou a slovem. Kontaktem se skupinou petrohradských lingvistů se dostával právě do blízkosti nových směrů hudební sémantiky a strukturalismu. Takto intonační teorie úzce souvisela s Asafjevovým pojetím hudební formy jako dynamicky se vyvíjejícího procesu. Pro tuto koncepci měly největší význam práce německého teoretika Ernsta Kurtha¹⁰, z nichž Asafjev přejal ideu o energetické povaze tónového materiálu: „*Hudba je znějící pohyb v intonačně rytmické formaci sil, které jej organizují.*“¹¹

Při zkoumání všech fází hudebního pohybu Asafjev zvláště uvažoval o významu tzv. *dynamického impulsu*, tvořícího jak počáteční a koncový bod celého pohybu, tak i vnitřní impulsy a *brzdy*. Nabízí se srovnání s českou hudební tektonikou a Volkovým teorémem tzv. *tektonického impulsu* jako určujícího momentu pro stavbu díla. Asafjev byl vzácným příkladem teoretika zamýšlejícího se nad významem i takových detailů, jako je hudební pauza. Pokládal ji v hudebním proudu za nesmírně důležitý impuls zvyšující pozornost a intenzitu pohybu. Tyto úvahy našly pokračovatele až u teoretiků avantgardních stylů Nové hudby, jakým byl např. John Cage, Witold Lutoslawski aj. Hudební rytmus, jako základ procesu formování, byl pro Asafjeva především sociologickým jevem a projevem určitého *gesta* v širokém slova smyslu – od tanečního, signalizačního až po složitější formu komunikace. Na Mukařovského

⁸ Zich, Otakar. *Symfonické básně Smetanovy. (Hudebně estetický rozbor)*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1924.

⁹ Viz Jičínský, Bedřich. Asafjev živý v termínech. In *B. V. Asafjev – Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 204.

¹⁰ Hlavní odkazy Asafjeva se týkají Kurthova spisu *Základy lineárního kontrapunktu* z roku 1917. Kniha vyšla v ruském překladu v roce 1931 v Moskvě.

¹¹ Asafjev, Boris V. *Hudební forma jako proces*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 200.

teorému tzv. *sémantického gesta* pak rozvíjel na konci 40. let strukturalistické analýzy Antonín Sychra a později Jarmila Doubravová svou tzv. *interpersonální analýzou*. Jak se v dalším textu ukáže, nejdůležitějším prvkem intonační teorie, jemuž Asafjev věnoval analytickou pozornost, byl *melos*. Spojuje v sobě vše, co se týká „tvarování“ hudby, jejího pohybu a jejích dimenzí, a v tomto případě splývá s pojmem intonace. Melos prostupuje hudební strukturou „skrz naskrz“ a *melodie* (motiv, téma) je pak konkrétním případem a technickým termínem. Ve směru těchto úvah se nabízí srovnání s objevnou teorií tzv. hudebních *konstant* Jana Kapra, mezi nimiž mají výsadní postavení zejména *melodické konstanty*.

Kolem obou Asafjevových knih bylo v české muzikologii 50.–60. let napsáno mnoho teoretických pojednání, v nichž jeden autor přebírá od druhého a „jádro věci“ se často utápí v záplavě frází, termínů a pseudotermínů. Pro naši studii je zajímavý názor Jaroslava Jiráka jako všeobecně uznávané autority v otázce intonační teorie z roku 1964: „*Největší síla Asafjevova hudebně vědeckého díla tkví v pronikavosti jeho hudebních rozborů, ne v nějakém systému, který autor sám nevytvořil.*“¹² Také skladatel a teoretik Václav Kučera v této době vysoko ohodnotil Asafjevovy analytické schopnosti, a to v souvislosti s rozбором Stravinského *Bajky o lišce, kohoutu a beranovi*.¹³ Analýza pochází z monografie z roku 1929 a podle Kučery „*hloubkový pohled na Stravinského (...) neměl ve světové muzikologii soupeře.*“¹⁴

Politický vývoj v sovětském Rusku třicátých a čtyřicátých let si vybral svou daň i na Asafjevových veřejných projevech. Za pozitivní hodnocení Stravinského a meziválečné avantgardy byl v době ideologicky vypjatých polemik kolem Šostakovičova díla¹⁵ označen za formalistu. V roce 1943 byl zvolen akademikem a v roce 1947 jmenován národním umělcem. V atmosféře strachu před ždanovskými kritiky a demagogy se vyjádřil formálně proti dvěma předním ruským skladatelům: „*Nějaký čas po první světové válce jsem se dal oblouznit uměním Stravinského, dekadentního žáka Rimského-Korsakova (...) Šostakovičova osmá a devátá symfonie jsou díla (...), která urážejí svou formálností a lehkomyšlností.*“¹⁶

Podívejme se tedy na Asafjevovu analýzu Stravinského *Bajky o lišce, kohoutu a beranovi*, stojící na pomyslném počátku intonační analýzy. Tento text se nejvíce blíží tradičnímu

¹² Jiránek, Jaroslav. Úvaha zcela nejubilejní. (K nedožitým osmdesátinám B. V. Asafjeva). *Hudební rozhledy*, 1964, č. 16, s. 687.

¹³ Rozbor vyšel v českém překladu v souboru studií *B. V. Asafjev – Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

¹⁴ Kučera, Václav. Asafjev inspirující. *Hudební rozhledy*, 1966, č. 4, s. 108.

¹⁵ V souvislosti s uvedením Šostakovičovy opery *Lady Macbeth mcenského újezdu* rozpoutal demagogickou aféru články s nadpisem *Chaos místo hudby* (28. ledna 1936 v časopisu *Pravda*). Tento anonymní článek byl zásadním odsouzením formalismu v sovětské hudbě, jehož znakem je – disharmoničnost, kakofonie, chaotický proud zvuků, který má vyjádřit vášeň, rychle vznikající a mizející úryvky melodií, zpěv je nahrazen křikem. Je to dílo ovlivněné křečovitou hudbou jazzovou a představuje nejhrubší naturalismus.

¹⁶ Asafjev, B. V. O novou hudební estetiku, o socialistický realismus. Referát na sjezdu sovětských skladatelů na jaře 1948. *Hudební rozhledy*, 1948, č. 3, s. 43–48.

analytickému pojednání s řadou notových příkladů a zajímavých strukturních postřehů. V textu se nenajdou ideologické fráze a marxistická kritéria příznačná pro poválečnou dobu. Jen jednou v závěru studie a při rozboru melodiky Asafjev zdůvodňuje tuto složku odkazem na „aplikaci dialektického zákona vzájemného prostupování protikladů v oblasti hudební architektiky i v pohybu a vazbě zvukových prvků tóniny.“¹⁷

Stravinského *Bajka* pochází z roku 1917 a vznikla současně se známější *Svatbou*. Asafjeva upoutal skladatelův osobitý neofolklorismus a analýzu specifické hudební řeči zasadil do souvislostí s žánrem lidové hudební grotesky, prostoupené intonacemi neumělého zpěvu, řeči, říkadlových popěvků, křiku atp. Kompozici Asafjev hodnotil jako racionální konstrukci, v níž má nejvýznamnější úlohu typické gesto a dynamičnost každého hudebního „okamžiku.“ Při tomto konstatování není možné nepřipomenout výsledky Sychrových analýz Janáčkovy hudby a jeho specifického „sémantického gesta“, založeného na obdobném principu. Na rozdíl od Janáčka u Stravinského převážil smysl pro hudební humor jdoucí až k šaškovství. Analýza je zaměřena především na dvě dominantní složky – kinetickou a melodickou. Dílčí postřehy Asafjev na několika příkladech rozváděl i směrem k harmonii, témbu, dynamice a formě; jde tedy o typ tzv. komplexního rozboru. Hlavní myšlenky lze shrnout do následujících tezí:

Základním znakem Stravinského kinetiky je neustálá pulsace a pocit nepřetržitosti přesně organizovaného pohybu. Tento, jak ho Asafjev občas nazývá, „mechanicky tikající“ pohyb je strukturován jako rychlý sled nepravidelných útvarů, např. pěti-, šesti-, sedmi- a třiosminového taktu. Skladatel uplatňuje typickou nepravidelnou akcentaci a křížení rytmických motivů. V rozboru vokálních partů Asafjev odhalil dva základní principy:

- První spočívá na zachování přirozené plynulosti řečové intonace – nespojuje slovní akcent s délkou a podřizuje rytmizaci „diktátu“ taktu. Jeden takt má nadvládu nad ostatními v podobě „těžké doby“ celé fráze. Tím Stravinskij „osvobozuje zpěv ze svěřací kazajky básnické metriky.“¹⁸
- Druhý spočívá naopak na srozumitelné deklamaci – předepisuje pro každé slovo zvláštní takt podle jeho přízvuku.

Pojem intonace použil Asafjev jen v užším slova smyslu, tedy pro charakteristiku melodiky.

Představuje hlavní znak skladatelova myšlení, založeného na lineárním utváření a nápěvkovém principu – linearita a nápěvková intonace tvoří základ Stravinského tektoniky (formovacího procesu). V rozboru vybraných úseků Asafjev sledoval rozvíjení intonačních „jader“. Z nich pak postupně skládal do melodických řad tónový materiál. Opíral se přitom také o Bartókovy¹⁹ výzkumy rumunského folklóru a o typické spojování pentachordů (viz Př. 1a).

¹⁷ Asafjev, B. V. *Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 192.

¹⁸ Tamtéž, s. 183.

¹⁹ Asafjev uvádí Bartókova studii *Volksmusik der Rumänen von Maramuses*. Mnichov, 1923.

Př.1a

Př.1b

Př.1c

Př.1d

Př.1e

Př.1f

Př.1g

Př.1h

Př. 1a–h B. Asafjev: Stravinskij – Bajka o lišce, kohoutu a beranovi

Základní kostrou je oktáva s kvart-kvintovými opěrami, typickými v lidovém melosu (viz Př. 1b).²⁰ Spojením obou řad vzniká několik typických intonačních „archetypů“ (viz Př. 1c). Propojením s dalšími řadami (od *f* a oporami *c* a *b*) vznikají další charakteristické sekundo-kvartové intonace. Zvětšuje se také počet „řetězových kvint“ ($f^1-c^2 + b^1-f^2$ nebo $g^1-d^2 + b^1-f^2$), jejichž výskyt v intonacích lze analogicky přirovnat k rýmům sdruženým, střídavým či obkročným: *aabb*, *abab*, *abba* (viz Př. 1d-e). Vrstvením dalších řad (*es* s oporami *b* a *as* + *a* s oporami *e* a *d*) se intonační možnosti dále rozrůstají (viz Př. 1f-g). Celá tónová řada má pak následující výslednou podobu (viz Př. 1h).

Asafjevův intonační rozbor Stravinského „folklórního melosu“ byl na svou dobu skutečně výjimečný a objevný a týká se to i celkového „analytického resumé“. Podle Asafjeva byl význam *Bajky* pro Stravinského a ruskou hudbu dalekosáhlý. Jako odchovanec školy Rinského-Korsakova si vytvořil nový styl na základě umělecky mistrovského přetvoření lidové písňové a instrumentální intonace. Hlavními znaky jeho kompozičního umění je jasnost faktury, smysl pro tonální myšlení a hudební charakteristiku: „*Stravinskij nevybočuje z vypravěčsky epického tónu lidové hry, avšak dynamickým a rytmickým zdůrazňováním, arytmií, synkopami, glissandy, přemístováním nápěvků se dobírá hluboce životného výrazu, včetně začleňování emocionálního tónu všední hovorové řeči.*“²¹

Dobové kritiky provokovala a pobuřovala Stravinského „intelektuálnost“, avšak Asafjevův rozbor dokázal, že je *zákonitým systémem hudebního myšlení*, v němž má racionálnost, cílevědomost své oprávnění. Tato Asafjevova nepřiliš rozsáhlá analytická studie současně dokazovala důležité vlastnosti dobrého a čtivého rozboru, tzn. umění stručně vyjádřit, zobecnit a schematizovat hlavní znaky hudební struktury a potažmo i hudebního myšlení skladatele. Odlišovala se tím od některých teoretiků-estetiků, v jejichž publikacích se tyto podstatné informace utápěly a rozměňovaly v záplavě notových příkladů a nic neříkajících výseků celých partitur.²²

²⁰ Na typická kvartová motivická jádra upozornil ve stejném roce, kdy vyšly české překlady Asafjevových studií, mladý brněnský muzikolog Miloš Štědroň. (K problému kvartové melodiky a harmonie u Leoše Janáčka. *Hudební rozhledy*, 1965, č. 1, s. 7–10.) Základní intonační tvar a jeho inverzi vyjádřil číselným symbolem (1–4–5, 5–4–1) a zdůraznil, že se jako tzv. osudový motiv objevuje v emocionálně vypjatých úsecích Janáčkových skladeb. Současně poukázal na jeho spojitost s východomoravskou lidovou písní a s „*vědomými rusismy* (...) a *snad i vlivy Stravinského melodiky*.“ (s. 9) Kvartové konstrukce ovlivnily i Janáčkovu modální harmonické myšlení, které však, na rozdíl od Schönberga, neztratilo pevné tonální vazby.

²¹ Asafjev, B. V. *Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 186.

²² Máme tím na mysli například monografii Zdeňka Sádeckého: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966. Jaroslav Volek ocenil předválečné analýzy Sukovy a Novákovy tvorby od Václava Štěpána jako mnohem konkrétnější: „*Diapason mezi suchým hudebně technickým popisem nebo mezi mluvou hudebních ukázek na jedné straně a mezi tvrzením o jejich intonační náplni na druhé straně zůstává nepřeklenuto.*“ In Volek, Jaroslav. Václav Štěpán – průkopník sémantické analýzy hudby. *Opus musicum*, 1979, č. 9, s. 257–263.

Analýza a názory Jaroslava Volka

Pokusme se nyní o netradiční vstup do průzkumu intonační analýzy v české hudební vědě. Na rozdíl od běžného, historicky posloupného sledování (*kdo – kdy – co – jak*) začněme na jejím jakémsi konci. Ve chvíli, kdy již vzniklo množství knih a studií na toto téma, ale v žádné z nich nebyl fenomén intonace analyticky prokázán a definován. Pomyslnou „tečku“ za intonací v české hudební vědě naznačil článek Jaroslava Volka (1923-1989) *Teorie intonace, její geneze, současný stav a problémy*²³ z roku 1966. Na rozdíl od Sychry nepřebíral Volek názory ze sovětské literatury tak „polopaticky“ a nebál se vystoupit proti oficiálním a nedotknutelným dogmatům. V roce 1958 rozpoutal se Sychrou polemiku kritikou jednostranného a často demagogického pojetí *pokroku* v hudbě²⁴ a o osm let později napadl v uvedeném článku vágnost a stereotypnost celé intonační teorie v české hudební vědě. Dostáváme se tak v pořadí již ke třetímu „osudovému“ momentu marxistické estetiky a vědy. Po kritice *pokroku* a *realismu* je tato Volkova studie (a recenze studií Jaroslava Jiráňka) v jistém smyslu „labutí písni“ intonační teorie.²⁵ Více než o kritiku samotnou se Volek pokoušel o vlastní konkretizaci problému, zkoumal, co to intonace vůbec je, zda se dá analyticky vyjádřit, zapsat a popsat.

Poté, co se Sychra po monumentální monografii *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* (1959)²⁶ začal věnovat experimentálnímu výzkumu řeči²⁷ a využití teorie informace a kybernetiky²⁸, získal Volek pozici hlavní autority v české hudební estetice. Myšlením byl marxista, který na obecně estetické i konkrétně analytické jevy pohlížel prizmatem dialektického materialismu. Také v případech intonace se jeho východisky staly všeobecně proklamované principy *boje protikladů, jednoty obecného a jedinečného, typizace a konkretizace realistického obrazu* atp.

Dříve než budeme sledovat Volkovy kritické výhrady směrem k intonační teorii, je nutný aspoň stručný historický exkurz do jeho vlastní hudebněteoretické činnosti. Analýzy konkrétních děl pokládal, stejně jako Sychra a v podstatě všichni příslušníci esteticko-formalistické linie počínaje Hostinským, Helfertem, Zichem aj., za jeden z hlavních úkolů a principů české hudební estetiky a vědy. Zvláště pak při pochopení soudobých racionálních systémů.²⁹ V historii české moderní hudební teorie a vědy nalezneme příklady,

²³ Volek, Jaroslav. *Teorie intonace, její geneze, současný stav a problémy*. *Hudební věda*, 1966, č. 2, s. 284–291.

²⁴ Volek, Jaroslav. *O pokroku v hudbě*. *Hudební rozhledy*, 1958, č. 16, str. 65–69.

²⁵ Jiránek, Jaroslav. *Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy*. Praha: DILIA, 1965. Jiránek, Jaroslav. *Umění rozezpívat myšlenku*. Praha-Bratislava: Panton, 1965. Druhá kniha je souborem sedmi samostatných studií a vznikla jako autorova dizertace.

²⁶ Sychra, Antonín. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: SNKLHU, 1959.

²⁷ Sychra, Antonín. *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

²⁸ Sychra, Antonín. *Hudba očima vědy*. Praha: Československý spisovatel, 1965.

²⁹ „Úkolem hudební teorie vzhledem k hudbě XX. století je (...) vážně srovnávat jednotlivé systémy a techniky vzhledem k možnostem hudebního materiálu a vzhledem k jeho společenské funkcičnosti.“ *Hudební věda*, 1962, č. 3–4, s. 106.

kdy jedno konkrétní dílo či tvorba jednoho skladatele se staly pro muzikologa a vědce celoživotním tématem. Ve Volkově případě tomu tak bylo s tvorbou Bély Bartóka, a zejména pak s *Koncertem pro orchestr*, který slyšel poprvé na prvním poválečném festivalu Pražské jaro v roce 1946. K tomuto dojmu se pak vážala Volkova první velká analytická studie z roku 1947 a s odstupem času další rozvíjení některých jejích hlavních tezí.³⁰ Od počátku 50. let se Volek zaměřil na filosofické zdůvodnění vývoje harmonie. Přestože se v jeho textech objevovala vzácně zmínka i o Asafjevovi, je evidentní, že se Volek *nestal* nadšeným obdivovatelem intonační teorie a analýzy. Ve svém prvním „neintonačním“ rozboru *Koncertu pro orchestr*, vznikajícím před Únorem 1948, objevoval Bartóka jako geniálního a mnohostranného syntetika homofonního i polyfonního myšlení, folkloristu i autora dvanáctitónových melodií, tvůrce kompozic mono- i polytematických atp. Došel pak k názoru, že Bartókovo originální melodické, rytmické, harmonické a témbrové myšlení je v těsné vazbě k „duchu nástroje.“ Toto Volkovo analytické pojednání a hudebně imanentní zaměření bylo v ostrém protikladu k následujícímu trendu sociálně ideových výkladů, které se utápěly v analýzách „společenských funkcí“ a „realistických obrazů.“ Podle něj Bartókova umělecká osobnost syntetizovala mnohostrannost, polystylovost, osudový vztah k nástroji, dovednost a kompoziční techniku: „*V této z největších rehabilitací akademismu vidím typický znak moderní doby a zároveň důkaz, že velké umění je samo o sobě účinné, učinkující a průrazné, že je (...) hodnotou dynamickou, nezávislou na přidružené obsahovosti.*“³¹

S odstupem čtrnácti let se Volek k tomuto Bartókovu dílu opět vrátil a je pochopitelné, že v této době nalezneme v jeho formulacích jakési relikty typického slovníku socialistických realistů: *intonace ... typizace ... obraz ... žánr.*³² Jde však jen o ojedinělé zobecňující charakteristiky odrážející i vliv Antonína Sychry a jeho prací. Jinak byla Volkova objevená studie klasickou tektonickou analýzou, řešící problém vztahu formy a stavby sedm let před vydáním Janečkovy *Tektoniky* (1968). V obecném úvodu se také pokusil obrazně přiblížit podstatu rozdílného pohledu na tvar díla, který nám jasně říká, že Bartókův *Koncert*: „*nemá tektoniku relativně ustálených kontrastních ploch a partií, něco, co bychom mohli nazvat ‚vnějším‘ kadlubem a co budí analogicky optickou představu rámce, ploch, bloků se švy přechodů a gradačních uzlů, nýbrž tektoniku tzv. leitmotivickou (v nejširším pojetí*

³⁰ Volek, Jaroslav. Nad partituru velkého díla. (Béla Bartók: Koncert pro orchestr). *Rytmus*, 1947, č. 3, s. 41–44, č. 4, s. 57–60. Ještě k Bartókovu „Koncertu“. *Rytmus*, 1947, č. 7, s. 110–112. O některých zajímavých vztazích mezi tematickou prací a instrumentací v Bartókově díle „Koncert pro pro orchestr“. *Hudební věda* 1962, č. 2, s. 17–54. Bartók – a Determination a Period. In *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók*. Budapest, 1972, s. 10–24. Béla Bartók a dvanáct tónů v oktávě. *Opus musicum*, 1981, č. 8, s. 227–238.

³¹ Volek, Jaroslav. Nad partituru velkého díla. (Béla Bartók: Koncert pro orchestr). *Rytmus*, 1947, č. 3, s. 59.

³² Volek, Jaroslav. O některých zajímavých vztazích mezi tematickou prací a instrumentací v Bartókově díle *Koncert pro orchestr...* *Hudební věda*, 1962, č. 2, s. 17–54.

toho slova), kterou lze nazvat ‚vnitřní‘ a která budí optickou představu červené nitě, pás-
ky, popřípadě celé vnitřní sítě motivických spojení.³³

Volkův analytický pohled směřoval k podstatě Bartókova tektonického myšlení, které bylo v nejtěsnější vazbě s nástrojovým obsazením. Místo nic neříkajících intonací pracoval s termíny nástrojová *transpozice* a *transformace*, jimiž vyjadřoval tvarové proměny motivů v souvislosti s témbrem a nástrojovou stylizací. Pro všechny věty *Koncertu* předložil tektonická „blokovaná“ schémata, v nichž zachytil pořadí motivů (témat) ve skladbě (M_1 – M_{17}), hlavní a doprovodné nástrojové skupiny (Smyčce, Dřeva, Žestě, Bicí), funkční charakter bloku (*Expozice*, *Provedení*, *Repríza*) a pořadí jednotlivých transpozic. Volek v této skladbě také odhalil Bartókův zajímavý tektonický princip: každou větu uvádí kratší „prolog“, který tvoří její jakýsi strukturní „klíč“. Obvykle je zárodkem témat a vyjadřuje určitou syntetickou myšlenku věty.

(klíč)	M ₁₁	M ₁₂	M ₁₃	M ₁₂	M ₁₁
S	Dř (S)	S (Arp.)	DS (Ž)	S (Arp.)	Dř
1	4	43	75	120	136

Př. 2 Jaroslav Volek: Bartók – *Koncert pro orchestr*

Volkovu tektonickou analýzu a způsob teoretického myšlení můžeme bez rozpaků zařadit do linie sahající v české hudební vědě k předválečným Zichovým rozborům Smetanových symfonických básní, Štěpánovým rozborům skladeb Sukových a Novákových, Helfertovým rozborům Janáčkovy *Šárky* či Smetanova *Vyšehradu* až k Janečkovým rozborům Smetanových kvartetů a *Mé vlasti*.³⁴

Položme si otázku, proč nebyl teorém intonace jasně definován jak Asafjevem, tak i následující marxistickou vědou? Jak jsme již v úvodu předeslali, na intonaci byl nabalen trs nesourodých významů, mezi nimiž byly nejvíce akcentovány společenské, ideově obsahové, žánrové a jiné souvislosti. Z tohoto důvodu tvořily všechny dosavadní texty, hlásící se k Asafjevovi a intonační teorii, zvláštní žánr na pomezí muzikologické a kritické činnosti, přechodový typ mezi hudební kritikou a vědou, mezi referátem a analytickou studií. Asafjevovy studie Volek označil jako *impresivní esejistiku*, avšak to se v žádném případě nevztahovalo na rozbor Stravinského *Bajky*, kterým jsme se zde zabývali v předchozích odstavcích. Proto také v soudobé literatuře panovaly veliké rozdíly mezi „intonačními výklady“. Jiránkův soubor studií, který se stal předmětem výše uvedených Volkových úvah, tak přináší doklad toho, kam až se Asafjevova teorie v průběhu jednoho desetiletí u nás

³³ Tamtéž, s. 24.

³⁴ Viz Hons, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu (1900–1938)*. Praha: Togga, 2013.

dostala. Podle Volka byla největší chybou její ideologizace, tj. intonační teorii se dostávalo příliš mnoho oficiální podpory, čímž byla z politicko-ideologických důvodů nadřazována jiným disciplínám.³⁵ Dokladem byla i Jiránkova díkce, v níž Volek vycítil větší vliv politické rétoriky Zdeňka Nejedlého, než muzikologického pohledu Asafjevova. Jiránkovy spisy vykreslovaly cestu od *snu o samospasitelnosti* intonační teorie pro celou oblast muzikologie směrem ke konkrétnějšímu přínosu. Tento přínos Volek sám vzápětí kritizoval poukazem na již zmíněnou mlhavou definici intonace. Slabinou celé dosavadní teorie byl tedy fakt, že žádný analytik neukázal konkrétní „intonaci“ jako takovou, tj. zapsanou a racionálně popsanou a schopnou být předmětem identifikace. Zmatek přinášela i bezbřehá terminologie, operující se spojením jako: *intonační kategorie, intonační okruh, žánrově-intonační fond* atp. Jiránkova kniha *Umění rozezpívat myšlenku*, jejíž podtitul informuje o tom, že jde o *pokus o intonační analýzu*, je z dnešního pohledu dokladem nešťastného trendu inovace tradiční terminologie novým, realistickým slovníkem: místo motivu *myšlenkové jádro*, místo provedení či rozvíjení *proces*, místo formy či stavby *umělecký obraz a proces typizace*. Obdobně vágně dopadl Jiránkův pokus o definici intonačního rozboru: „*Intonační analýza vyžaduje živou sluchovou interpretaci a nevyděluje formové části jako hotové schéma. Intonační analýza dospívá k nutnému (sic) strukturnímu výsledku jako produktu společensky smyslového ozřejmění daného zvukového komplexu.*“³⁶

Jiránek se ve své předpojatosti pro intonační teorii dopouštěl i demagogických a zalespených kritik na adresu tradiční formové analýzy. Tu pokládal za pouhý racionální proces, kterým analytik rozebere formu a vizuálně dospěje k určitému výkladu, obsahujícímu *nahodilosti strukturních výsledků*. Na rozdíl od něj Volek chápal velký význam i takových předchozích analytických „neintonačních“ pojednání, jako byl Zichův rozbor Smetanových symfonických básní³⁷ či novákovské a sukovské analýzy Václava Štěpána.³⁸

V době, kdy psal Volek tuto kritiku, pojala většina dosavadních prací intonační rozbor jako *srovnávací analýzu intonačně příbuzných melodií*. Avšak přitom současně zdůrazňovala, že intonace není totéž co motiv nebo téma, protože tentýž motiv může být nositelem různých a žánrově odlišných intonací. Volek Jiránkovi vytkl, že někde prohlásil intonaci za *nejmenší významovou jednotku* v hudbě a jinde kupil několik motivů do jedné průběžné intonace. Tím však zpochybnil její *významovou nedělitelnost*. Podle Volka je intonace něco kvalitativně jiného než motiv a téma a navrhl opačný metodický přístup: ukázat ne jak jeden motiv nese různé intonační charakteristiky, nýbrž naopak: „*jak to konkrétně vypadá,*

³⁵ V této době se to bezpochyby týkalo teoretických koncepcí moderní harmonie či tektoniky Karla Janečka a Karla Risingera.

³⁶ Jiránek, Jaroslav. *Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy*. Praha: DILIA, 1965, s. 12.

³⁷ Zich, Otakar. *Symfonické básně Smetanovy. (Hudebně estetický rozbor)*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1924.

³⁸ Štěpán, Václav. Kompoziční technika Josefa Suka v posledním období. *Hudební Revue*, 1913. Štěpán, Václav. Symfonická tvorba Vítězslava Nováka. In *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky*. Praha, 1932.

když více různých motivů slyšíme jako tutéž jednu intonaci (...) co je invariantem v takové skupině motivů nebo obecně hudebních tvarů vůbec.³⁹ Podle Volka je neperspektivní představovat intonaci notovým zápisem motivů. Ten je na rozdíl od intonace veličinou zcela určitou, omezenou na jeden parametr – tónovou výšku. Motiv či konkrétní melodie je struktura stabilní vůči transpozicím a úpravám ténbrovým, dynamickým a harmonickým a úkolem intonační teorie je najít takový způsob zápisu a popisu intonace, který by vyhovoval těmto skutečnostem. Tento popis asi nebude moci používat běžné notové osnovy a bude se více podobat zápisu technické hudby. Zmíněné úvahy vedly Volka k vlastní definici intonace, která však do dané problematiky mnoho světla nepřinesla. Pro srovnání uvádíme ještě dvě definice, které zazněly na mezinárodních muzikologických seminářích v roce 1963 v Praze a Volkově definici historicky předcházely: „*Intonace je základní sémantická jednotka, jejíž primární kvality jsou dány výškovými vztahy tónů.*“⁴⁰ „*Intonace je nejmenší výrazově proměnlivá, a přitom významově pregnantní složka hudebního obrazu.*“⁴¹

Volek byl znamenitý systematik, ale v tomto případě operoval se stejně vágním termínem tzv. „pravděpodobnostní struktury“: „*Intonace je množina nejmenších konkrétních (tj. konkrétně znějících) hudebně zvukových kontextů, kterým mají relativně stejný význam a výraz (odkazují ke stejné společenské a životní situaci a ke stejnému okruhu mimohudebních skutečností), charakterizovaný určitou konkrétní pravděpodobnostní strukturou vztahů uvnitř všech a mezi všemi složkami zvukového projevu: melodickou, rytmickou, harmonickou, ténbrovou, dynamickou, tempovou i přednesovou.*“⁴²

Je více než jasné, že tyto definice nemohly uspět mezi předními teoretiky a analytiky typu Karla Janečka či Karla Risingera a jejich další osud byl neúprosný – vymizely nebo se rozplynuly v moderních analýzách sémantických a sémiotických, které v mnohém navázaly na předválečnou strukturalistickou a dynamicko-architektonickou analýzu. Karel Janeček psal své dvě systematiky na počátku padesátých let a v úvodních komentářích zmínil i vliv sovětské literatury. V *Melodice* se dotknul Asafjeva a intonace a vyjádřil vlastní postoj: výhodou „*povšechného pojmu*“ intonace je fakt, že v něm není popírán dějový proces, melodie a vůbec melodická složka je spíše „*jakousi kostrou intonačního toku*“.⁴³ Také v úvodu *Tektoniky* Janeček pronesl stručnou, avšak podstatnou připomínku směrem k tomuto nejpoblázněnějšímu termínu soudobé muzikologie: v analýze nelze intonaci nahradit nějakým melodickým schématem, intonace představuje *živý hudební projev*, který se schematickému zobrazení vzpouzí. Bohužel Janeček již nedokázal konkretizovat svou představu toho,

³⁹ Volek, Jaroslav. Teorie intonace, její geneze, současný stav a problémy. *Hudební věda*, 1966, č. 2, s. 288.

⁴⁰ Definice slovenského muzikologa Oskara Elscheka.

⁴¹ Definice Antonína Sychry.

⁴² Jiránek, Jaroslav. Významné mezníky v rozvoji vědecké spolupráce socialistických zemí. *Hudební věda*, 1964, č. 1, s. 16.

⁴³ Janeček, Karel. *Melodika*. Praha: SNKLHU, 1956, s. 17.

co intonace v tektonice díla vlastně představuje.⁴⁴ Volek sám chápal, že hudební teoretici, zvyklí na „*tvrdou mluvu faktů*“, nechtěli mít s intonací nic společného. Mezi mladší generací měla kladnou odezvu opět jen u estetiků, jako v případě Zdeňka Sádeckého, a vzácně u estetizujících skladatelů a zastánců oficiální doktríny, jako v případě Václava Kučery.⁴⁵

Analýza a názory Antonína Sychry

Fenomén intonační analýzy zásadním způsobem ovlivnil Antonína Sychru (1918–1969). V průběhu padesátých a na počátku šedesátých let byl neplodnějším analytikem, a proto mu věnujeme nejvíce prostor. Již v roce 1946 se stal prací *Hudba a slovo v lidové písni* s podtitulem *Příspěvek k strukturální analýze vokální hudby*⁴⁶ vůbec prvním českým hudebním strukturalistou. Tuto knižní prvotinu založil na analýzách melodicko-rytmických nápěvů moravských písní a pokusil se, v souvislosti s textovou složkou, odhalit a do určité míry i zobecnit *obrazivé a vyjadřovací možnosti hudby*, na které upozornil již Otakar Zich ve spisu *Estetické vnímání hudby* (1911). Sychra věřil, že jeho práce otevírá cestu k pochopení *hudebních významů* ve vokální, a zejména dramatické hudbě, které pak dále směřuje k pochopení celkového hudebního stylu. Článek *K problematice současné estetiky hudby*⁴⁷ z předúnorového období je cenný tím, že zde Sychra definoval a konkrétně analyticky předvedl své pojetí *sémantického gesta* a *dominanty* jako cíle strukturalistické analýzy.⁴⁸ Ve studii *K otázce funkce současné opery* (1947)⁴⁹ tyto estetické úvahy analyticky uplatnil v rozboru Janáčkovy hudby, která se pro něj stala celoživotním badatelským tématem. Při kritice a hodnocení Janáčkových oper se vrátil ke svému počátečnímu metodickému postupu – rozboru slova a hudby. Resumé Sychrova rozboru lze vyjádřit takto: Podobně jako v realistickém dramatu i u Janáčka je základním znakem silně emocionálně zbarvená řeč a z ní plynoucí směřování k rozvrásnění plynulého rytmického a intonačního toku v syntaktické skladbě věty na malé, izolované plošky. V Janáčkově hudbě tvoří dominantu nápěvková melodika a rytmika, *sémantické gesto* spočívá na rozbití plynulého melodického toku na drobné nápěvky a v rozložení hudebního rytmu na jednotlivé sčasovky. To

⁴⁴ Janeček, Karel: *Tektonika*. Praha: Editio Supraphon, 1968, s. 21.

⁴⁵ Kučera, Václav. Vývoj a obsah Asafjevovy intonační teorie. *Hudební věda*, 1961, č. 4. Kučera, Václav. Intonační teorie v krizi? *Hudební věda*, 1964, č. 1.

⁴⁶ Sychra, Antonín. *Hudba a slovo v lidové písni. Příspěvek k strukturální analýze vokální hudby*. Praha: Svoboda, 1948. Práce vznikla již za války v roce 1943 a o jejích tezích Sychra přednášel v Pražském lingvistickém kroužku v lednu 1946.

⁴⁷ Sychra, Antonín. K problematice současné estetiky hudby. *Rytmus*, 1945–46, č. 5, s. 14–20.

⁴⁸ *Sémantické gesto* utváří základní směr, podle něhož skladatel vybírá a slučuje prvky svého díla ve významovou jednotu a také částečně omezuje libovolné výklady díla. Dominanta představuje tu hudební složku, na níž se tento záměr nejnázorněji jeví, která stojí v hierarchii formotvorných a stavebných prostředků nejvýše a je tedy organizujícím (tektonickým) činitelem.

⁴⁹ Sychra, Antonín: *K otázce funkce současné opery*. In *Práce a referáty z hudebně vědeckého semináře Filosofické fakulty Masarykovy university v Brně*. Brno: Rovnost, 1948.

se projevuje i ve složce harmonické, dynamické, agogické a v koloritu – všude se odštěpují drobné plošky místo celých hladin, jako je tomu například v klasicismu. Rovněž forma je roztříštěna a působí dojmem neukončenosti a vše směřuje k jednomu cíli: přiblížit hudbu vzrušené hovorové řeči a dosáhnout tak vrcholné dramatickosti hudebního výrazu.

Po Únoru 1948 se Sychra zřekl svého předchozího strukturalistického zaměření ve prospěch marxistické estetiky a doktríny *socialistického realismu*. Jako vědec i člen Komunistické strany Československa byl ovlivněn jak sovětskou vědou v čele s Asafjevem, tak i názory Zdeňka Nejedlého. Podle tohoto vzoru se zaměřil na analýzu českých „hudebních realistů“, Smetany, Dvořáka a Janáčka, a již v roce 1948 publikoval svou první rozsáhlou a monograficky zaměřenou studii s názvem *Realismus Bedřicha Smetany*.⁵⁰ Studii publikoval s odstupem tří let v souboru textů s názvem *O hudbu zítřka*⁵¹ a v úvodním komentáři věnoval několik odstavců kritickému zhodnocení této své analytické prvotiny. Ocenil svůj mladý elán v detailních rozbořech výrazových prostředků, jimiž odkrýval Smetanovu *realistickou melodii, harmonii a formu*. Na druhou stranu připustil i nedostatky, spočívající v přílišném strukturálním zaměření, které mu neumožnilo dostatečně poukázat na proces realistického *zobrazení* a vztah intonací a žánrů. Podle Sychry by každý rozbor Smetanovy skladatelské techniky byl pouhým formalistickým popisem, kdybychom si neuvědomili Smetanův základní ideový záměr: úsilí o slavnostně monumentální výraz rostoucí z hrdinského pochodu. S tím se pojí i tři hlavní *intonační a žánrové oblasti*: polka a české tance vůbec, slavnostní sbor a pochod, lyrická melodie a pastorela.

Analyticky byla celá studie založena na srovnání melodických úryvků z různých Smetanových skladeb, na nichž Sychra dokazoval tvarové podobnosti typické pro již zmíněné intonačně žánrové typy. Současně k nim přiřazoval ideově obsahové konotace: polkový rytmus je odrazem optimismu demokratičtější společnosti, lyrickopastorální intonace jsou projevem českosti širokých lidových vrstev, pochody zabírají široké spektrum intonací a funkcí od fanfárového, hrdinského, obřadního až ke smutečnímu pochodu a i zde byl Smetanovi hlavní motivací revoluční a politický obsah. Hlubším ponorem Sychra získával poznatky o Smetanových specifických kompozičních postupech, které klasifikoval jako jasný znak *pokrokové realistické* kompozice. Patří sem harmonická bohatost modulací⁵² a obliba v hromadění kód, které zesilují slavnostní a monumentální výraz skladeb. K Asafjevově intonační teorii se Sychra nejvíce přiblížil analýzou tvarově blízkých melodií, vyjadřujících příbuzné obsahy. Například duet Jeníka a Mařenky z *Prodané nevěsty* a Lukášův zpěv z *Hubičky* jsou příkladem „furiantské“ intonace.

⁵⁰ Sychra, Antonín. Realismus Bedřicha Smetany (k IX. Sjezdu KSČ). *Hudební rozhledy*, 1948–49, č. 8–9, s. 166–186.

⁵¹ Sychra, Antonín. *O hudbu zítřka*. Praha: Orbis, 1952.

⁵² Bez notových příkladů Sychra uvádí Smetanovu oblibu v alteracích, klamných závěrech, velkých pasážích stavěných na prodlevě, časté používání sekvencí a v harmonii i výskyt akordů v tritonovém vztahu.

tak tvr - do - šij - ná__ div - ko jsi, že nech - ceš prav - du zvě - dět?
až do sva - t - by mám če - kat?

Př. 3

Úsek dua *Z domoviny* a symfonické básně *Šárka* jsou příkladem intonace „nekonečné melodie“.

Př. 4

Opačným principem Smetanovy realistické kompozice zajišťujícím intonačně žánrovou jednotu bylo využití téže melodie, variačně proměněné vzhledem k novému obsahu. Tento vztah Sychra dokládá na pastorální melodii a její polkové variaci ze symfonické básně *Valdštyňův tábor*.

Př. 5

Sychrův spis *Stranická hudební kritika spolutvůrce nové hudby* (1951)⁵³ z temných stalinských let je příkladem vulgární formy ideologicky zmanipulovatelné kritiky moderní hudby, v níž se autor neustále odvolával na Asafjevovu intonační teorii. Na několika melodických příkladech dokazoval „zrůdnost“ opery *Vojcek* Albana Berga jako reprezentanta pokleslé kapitalistické hudby a naopak optimismus a budoucnost masových písní. V době vysoce hodnocených melodiích Víta Nejedlého, Radima Drejsla a Václava Dobiáše

⁵³ Sychra, Antonín. *Stranická hudební kritika spolutvůrce nové hudby* (Úvod od hudební estetiky socialistického realismu). Praha: Národní vydavatelství Orbis, 1951.

spatřoval vývojovou souvislost s revolučními intonacemi v Beethovenových sonátách a symfoniích, Chopinových etudách a nebo Smetanových sborech a operách. Na *Vojckovi* odsoudil celou tvorbu generace meziválečné avantgardy. Její základní problém viděl v „bezideovosti“, proti níž je potřeba „*stranické, bolševicky nesmlouvavé kritiky*.“⁵⁴ Podle Sychry kolísá Bergova expresionistická hudba pouze mezi dvěma extrémy: rozšklebenou groteskou a hrubým, primitivním naturalismem. V této tvorbě se Berg dopouštěl takových zvráceností, jako například znehodnocení a „zpitvoření“ polky hrané v hospodě na rozladěném klavíru. Přičemž tento tanec byl pro český národ vždy výrazem lidového optimismu a *plnokrevného, zdravého života*.



Př. 6

Sychrovy zavádějící soudy nepostihují sociálně kritický náboj celé opery a všechny zvukomalebné techniky posuzují jako skladatelovu „*nevíru v rozvoj kladných lidských vlastností, opovrhování člověkem, pochybování o možnosti vývoje lidské společnosti*“.⁵⁵ V těchto předpojatých a demagogických tvrzeních pak smíchal vše dobově nebezpečné a nepřátelské pod nálepku *laboratorních konstrukcí* – Schönbergovu atonalitu, dodekafonii a sprechgesang, Hábovu čtvrttónovou hudbu a atematický sloh. Podle Sychry je proto nutno varovat současné skladatele před svůdným nebezpečím přechromatizování melodie a harmonie, vytlačování konsonancí a lyrické kantilény, nejrůznějších zvukových experimentů. K dokladu obligátní teze, že na intonačním principu závisí nejen výraz, ale i celý obsah díla, stačil Sychrovi malý analytický příklad *Vojckovy* melodie, která je z pohledu intonace nositelkou *zlostného, hysterického výrazu*.

Ich kann mei - ne Zeit nicht steh - len
A - ber Er hat doch ein bra - ves Weib?

Př. 7

⁵⁴ Tamtéž, s. 122.

⁵⁵ Tamtéž, s. 107.

Naopak příkladem dokonalého realistického díla s *nejcharakterističtějšími intonacemi sovětské hrdinské písně* byla pro Sychru Šostakovičova kantáta *Píseň o lesích*. Melodie písně komsomolců-stalingradců splňovala všechny požadované intonační kvality – pochodovost, fanfárovost, melodickou šíři, budovatelskou údernost. V jednoduché melodii s tečkovaným rytmem a opakovanými rozklady trojzvuků spatřovala marxistická věda estetický ideál hudby, která podle požadavku Zdeňka Nejedlého *mluví k masám*.

Př. 8

V době, kdy Sychra zastával funkci děkana Hudební fakulty AMU, uvažoval a přednášel o základním fenoménu hudby „nové společnosti“, o problematice hudebního realismu. Ve vysokoškolských skriptech s názvem *Realismus v hudbě* (1954) teoreticky a analýzou několika příkladů řešil problematiku realistického obrazu. Několik stran věnoval také otázce Asafjevovy intonační teorie. Podobně jako Jiránek hledal i Sychra podstatu intonací v Asafjevových analýzách melodiky. Asafjev přitom razil princip tzv. *intonačního sluchu*, čímž vystupoval proti jednostrannému rozboru melodie pouze „zapsané“. Pro Sychru to byl doklad, že intonace mnohem věrněji vystihuje podstatu realistické hudby, a to při zkoumání vztahu obsahu a formy. Také v tomto spisu Sychra uplatnil metodu srovnávací analýzy a rozбором konkrétních melodií vyvozoval jejich specifičnost v navození emocionálních odstínů. Pod vlivem *intonačního sluchu* vycházel nejen z notového zápisu, ale i z předpokládaného způsobu přednesu, artikulace a celkového zvuku. Například slavné *Lamento Ariadny* z Monteverdiho opery (viz Př. 9) a část z Janáčkovy *Zápisníku zmizelého* (viz Př. 10) spojuje vzrušený recitativní průběh. Zatímco melodika Monteverdiho představuje typickou italskou operní deklamaci, u Janáčka jde o rytmicky i melodicky vzrušený výraz východomoravské řeči. Do melodií se podle Sychry jednoznačně promítá žánr s konkrétní historicko-společenskou situací a odhalení melodických typů na pozadí těchto

společenských intonací umožňuje právě intonační analýza. V tomto srovnání jasně zvítězil Janáček-realista, avšak Sychra neupozornil na fakt, že melodický zápis byl u Monteverdiho (i u jiných autorů a stylů) pouhou intonační kostrou. Ta byla interprety zdobena dobově specifickou technikou, čímž umožňovala společenskou „aktualizaci“ projevu a námětu.



Př. 9



Př. 10

Podle Sychry je hlavní předností intonační analýzy skutečnost, že nerozebírá hudbu „jen očima“, jak tomu bylo v celé dosavadní analytické teorii, ale hlavně *intonačním sluchem*. Tím však nespravedlivě odsoudil předchozí vývoj hudební analýzy na úroveň školního rozboru, mechanicky hledajícího počty témat, jejich motivické příbuznosti atp. Podobně neseriózně porovnával Asafjevovu teorii s tzv. formalistickou, nemarxistickou vědou – intonační teorie jako pokrokově vyšší stadium pomáhá poznat principy realistického zobrazení – postupuje od konkrétní životní situace a umělecké ideje k poznání konkrétního zvukového projevu a jeho umělecké formě. Formalisté typu Háby nebo Schönberga hledali hudební obrazy pouze ve schématech, nových tónových systémech a disonancích.

Od poloviny padesátých let zaměřil Sychra analytickou pozornost k Dvořákovi a Janáčkově také v souvislosti s jejich významnými jubilei (1954, 1958) a s vystoupením na konferencích. Na základě těchto studií pak vznikala jeho největší monografie (*Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*) a je možno říci, že ze Sychrova slovníku i uvažování postupně mizely ideologické nálepky a naopak sílil tradiční strukturní aspekt.⁵⁶ U Janáčka se opět navrátil k výzkumu intonace řeči a jejího hudebního ztvárnění.⁵⁷ Pro Janáčkův dramatický styl byla například *intonace hrozby* často exponovaným melodickým typem, což dokládá

⁵⁶ Například v kratší studii K otázce dozrání Janáčkovy slohu. (*Hudební rozhledy*, 1956, č. 1, s. 747–749 a č. 11, s. 794–796) byl Sychra pod jasným vlivem soudobého moderního teoretického myšlení Karla Janečka a Karla Risingra. Při harmonickém rozboru odkazoval na Risingrovu práci *Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířeného* (dosud nepublikováno) a na harmonickou terminologii O. Šína a K. Kanečka. Je evidentní, že se Sychra pod tímto vlivem proměňoval z marxistického estetika v normálně uvažujícího hudebního teoretika-analytika.

⁵⁷ Sychra, Antonín. Vztah hudby a slova jako jeden z nejzávažnějších problémů Janáčkovy slohu. In *Sborník z Mezinárodního hudebně vědeckého kongresu v Brně 1958*. Praha: Knihovna Hudebních rozhledů, 1963, s. 298–309.

srovnáním nápěvku (*a ty mě budeš bit*) a výhružným zpěvem Števy z opery *Její pastorkyňe* (*že mám půllánový mlýn*). Pro Sychru to byl důkaz, jak intonace odpozorované z životních situací byly významným zdrojem Janáčkovy invence.

a ty mě bu - deš bit?

Víš, že já se vo-lám Šte - fan Bu - ry - ja?

že mám půl lá - no - vý mlýn?

Př. 11

V janáčkovských studiích z poloviny 60. let se Sychra také navrátil ke strukturalistickým pojmům *sémantického gesta* a *dominanty*, které se pokoušel spojit s intonační teorií. Na této hudbě tak mohl dále rozvinout obecné pojetí intonace jako *hudebně transformovaného životní pozorování*.⁵⁸ Vztah k Janáčkovu stál v pozadí Sychrový spolupráce s foniatrem Karlem Sedláčkem na experimentálním výzkumu melodie a jejich intonačně témbrových výrazových odstínů. Vrátil se ke studiu originálních nápěvků a jejich konečné umělecké transformace. Sledoval Janáčkovy skladby od detailních motivů, přes fráze až k celkovým formově tektonickým útvarům. Jedním z výsledků této spolupráce byla janáčkovská studie, ve které Sychra uplatnil svůj smysl pro genezi děl a do analýz zahrnul i zachované starší verze skladeb. Například v první redakci mužského sboru *Kantor Hal-far* Janáček postupně uplatnil několik následujících intonací.

Kan - tor Hal - far byl hoch dob - rý,

byl hoch tí - chý byl hoch hez - ký

Př. 12

⁵⁸ Sychra, Antonín. Janáčkův spisovatelství sloh – klíč k sémantice jeho hudby. *Estetika*, 1964, č. 1, s. 109.

A když tak se rek - tor spus - tí
 Viš, jsou hří - chy vka - te - chis - mu
 Přij - dou pá - - ni...

Př. 12 (pokr.)

V konečné verzi některé zcela opustil, jiné odsunul do doprovodné funkce a stavbu intonačně „zkompaktnil“. Navrstvení melodických pásem a nápěvků pak ztlačilo výraz zvláště v tragickém závěru sboru.

kan - tor vi - sí na jab - lo - ni
 kan - tor vi - sí na jab - lo - ni
 Kan - tor?

Př. 13

Kapitolu na téma Sychra a intonační analýza uzavřeme pohledem na již několikrát zmíněnou monografii *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*.⁵⁹ Patří k vrcholu jeho muzikologické činnosti a Sychra za ni obdržel řadu cen a nadšených kritik. Kritika pokládala knihu za zakladatelské dílo marxistické muzikologie. Byla zbavena planých ideologických fráží a imponovala množstvím historického a analytického záběru a těž setrváním v estetice socialistického realismu. S odstupem padesáti let (1959–2009) ji zhodnotil Ivan Poledňák

⁵⁹ Sychra, Antonín. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: SNKLHU, 1959. Kniha vznikala v letech 1953–1957, má zhruba 480 stran textu a vloženou brožuru s notovými příklady a formovými schémata o 95 stranách. Hlavní témata Sychra rozdělil do šesti kapitol: Metodologický úvod, Intonace a žánry lidové hudby v Dvořákově díle, Krystalizace hudebně obrazových představ v symfonických básních, Realistická tematická práce a forma, Pojetí žánru symfonické básně u Dvořáka a u Smetany, Jsme oprávněni hodnotit Dvořákovy symfonie z ideového hlediska?

trefnou formulací: „Pozitivním rysem Sychrova spisu je množství rozborů konkrétního hudebního materiálu, jejich průkaznost je však místy oslabována až příliš usilovnou snahou o prokázání všudypřítomnosti 'mimohudebních významů' v Dvořákově hudbě.“⁶⁰

Hned v úvodu se Sychra postavil za hloubkový analytický přístup k dílům. Nedokázal si představit, že by jakýkoli estetik a vědec mohl proniknout k principům hudebního realismu bez důkladné znalosti harmonie, kontrapunktu a hudebních forem. Klíčovým pojmem jeho analýz se stala *intonačně žánrová charakteristika* – tady se projevil jednak vliv Asafjevův, jednak – jak autor sám přiznal – i vliv Otakara Zicha a jeho pojmů *autorizované* a *konvencionální citace*. Zichovo pojetí bylo podle Sychry mnohem užší, omezené na leitmotivy, někdy z něj až příliš vystupují racionálně logické vztahy (sic).⁶¹ Spojením dospěl Sychra k teorému tzv. *žánrové charakteristiky konvencionální* či *autorizované*, což chápal jako širší pojem, jehož základem jsou vztahy *intonačně expresivní*. Žánrová charakteristika je typizovaným hudebním obrazem, v němž kromě melodie posuzuje i celkovou zvukovou a výrazovou stránku. Aby do intonační stránky díla zahrnul celou problematiku tektonickou a žánrovou, začal Sychra rozlišovat tzv. *intonaci v užším* a *širším* slova smyslu, tj. intonaci jako určitý strukturní útvar a intonaci jako tektonicko-žánrový typ.

Jak již bylo v předchozích úvahách zdůrazněno, zakládal Sychra od počátku svou vědeckou práci na srovnávací analýze. Také v této knize patří k nejzajímavějším (a též nejzřetelivějším) úsekům srovnání Dvořákovy a Smetanovy kompoziční techniky nejprve z pohledu melodické invence a pak z pohledu tektonického myšlení. Na základě srovnání intonačně žánrových prostředků se autor dobíral k zobecnění kompozice symfonické básně a programní hudby vůbec, k estetickému hodnocení Dvořákových a Smetanových skladeb, k nosnosti principů programnosti v duchu hudebního realismu. Variační proměny (či tematické transformace) vykládal jako tzv. *jednotu typizace*.⁶² Nejvýznamnější poznatky Sychrových analytických konfrontací lze shrnout do následujících tezí:

Smetanova intonační představa byla založena na žánrové charakteristice polky, pastorely a pochodu.⁶³ U Dvořáka hrála žánrová charakteristika menší úlohu. Jeho témata zůstávají často nedotčena, v zájmu obsahu exponuje buď téma nové, nebo utváří celý trs variant. Smetana dokázal vystavět rozvíjením jednoho motivu velkou plochu, a ta má často podobu vytesaného kvádrů. U Dvořáka je i nejkompaktnější plocha mozaikou melodií. Svědčí to o tom, že Dvořák byl hlavně melodik a jeho hlavní technika je variační obměňování. Smetana byl tektonik a hlavní technikou je konfliktní rozvíjení témat.

⁶⁰ Poledňák, Ivan: Muzikolog a estetik v labyrintu politiky a ideologie. Antonín Sychra. (II. část). *Hudební rozhledy*, 2009, č. 11, s. 55.

⁶¹ Viz Zich, Otakar. *Symfonické básně Smetanovy. (Hudebně estetický rozbor)*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1924. *Estetika dramatického umění. (Teoretická dramaturgie.)*, Praha: Melantrich, 1931.

⁶² Tu však lze nalézt již u Otakara Zicha jako tzv. „princip stejnoměrné stylizace“ a u Jana Mukačovského jako dříve frekventovaný pojem tzv. „sémantického gesta.“

⁶³ V souvislosti s tímto názorem Sychra odkázal již na svou prvotinu *Realismus Bedřicha Smetany* z roku 1948.

V těchto tektonických rozbořech byl Sychrovi oporou a autoritou Karel Janeček, s nímž v této knize konfrontoval své závěry.⁶⁴ Dokladem je fakt, že v rozboru *Táboru* jako sonátové formy v užším slova smyslu a *Blaníku* jako dvoudílné kombinované formy se Sychra s Janečkem zcela shodl. Právě na rozboru Smetanových symfonických básní Sychra nejvíce rozvinul svou intonačně žánrovou a tektonickou analýzu. Podle něj Smetana dosahuje realistické obsáhlosti děl konvencionální citací (např. chorál *Ktož sú boží bojovníci*) a metodou příznačných motivů s typickou žánrovou charakteristikou (chorál jako heslo, fanfára, modlitba, pochod).

Velkou váhu Sychra přikládal podrobným formovým tabulkám a byl si vědom jejich složitosti a informativní „zahuštěnosti“. I když mají doplňkovou funkci, tvoří důležitou součást analýz a od čtenáře vyžadují pochopení všech symbolů a zkratek. Kromě tradičního formového schématu a plánu tempového, tonálního a dynamického je ve schématech klíčový sloupec označený jako „Thematická práce“. Přináší přehled o intonačně žánrových kategoriích, které se liší u skladeb absolutních a programních. Například v rozboru *Symfonie e moll „Z Nového světa“* označují římské číslice intonace: I – americké, II – ryze dvořákovské, III – české nebo slovanské. K těmto číslicím jsou dále připojeny zkratky, konkretizující tyto kategorie dále jako: M – meditativní, F – fanfárové, G – grandiózní, T – taneční, S – spirituálové, P – pastorální, C – intonace kody atp.

V příkladu schématu *Táboru* (viz PŘ. 14) tvoří tyto kategorie melodie husitského chorálu rozdělená na tři fráze (I – III), které získávají žánrovou charakteristiku: V – výzvy, G – grandiosně slavnostní, F – fanfárového pochodu, Ch – chorálu, P – pastorální, B – intonace ostrého provedení (jak jej definoval Karel Janeček). Arabská čísla u těchto zkratk dále vyjadřují číslo varianty a jejich vzájemnou příbuznost (kterou přináší přehled notových příkladů, viz PŘ. 15), čísla v závorce délku v taktech.

<i>Tempo, agogika</i>	<i>Forma</i>	<i>Thematická práce</i>	<i>Zákl. tónina</i>	<i>Modulace</i>	<i>Dynamika</i>
Lento	A Quasi exposice	I V 1 (22)	d	d—g	p
		I V 2 a (3+1)		C	ff
		I V 3 (5)		F	p
		I V 1 (18)		a	f p dim. pp
		I V 2 a (3+1)		G	ff
		I V 3 (5)		C	p
		I V 2 b (3+1)		a	ff
		II CH 6 (5)		F—C	p dolce
		I V 4 a (17)		f, As, b, D	ff
		Grandioso, Listesso tempo		(107 t.)	IG5+IVG2b(9)
II CH 6 (4)			F—C		p dolce
III F 7 a (10)			d (D)		ff

PŘ. 14

⁶⁴ Odkazoval často na Janečkovy *Hudební formy* (1955).

The musical score is written for piano in 3/2 time and consists of 15 measures. It is divided into two systems of seven staves each. The first system includes a treble clef staff with a melody and two bass clef staves for accompaniment. The second system includes a bass clef staff with chords and a treble clef staff with chords. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'v' (accents) and 'v' (pizzicato).

Př. 15

Analýza a názory Jaroslava Jiráňka

Jaroslava Jiráňka (1922–2001) můžeme pokládat za nejzanícenějšího českého marxistického muzikologa, pro kterého, jak již bylo řečeno, představoval fenomén intonace celoživotní badatelské téma. Úvahami Jaroslava Volka o problému intonační teorie, které motivoval soubor studií *Umění rozezpívat myšlenku (Pokus o intonační analýzu)*, jsme tuto studii zahájili. Tento spis stál na počátku Jiráňkova mnohaletého domýšlení, třídění a aplikování Asafjevových názorů, a to i v dobách, kdy marxismus a socialistický realismus ustoupil z jeho uvažování a intonaci „rouboval“ na sémiotiku a sémantiku.⁶⁵ Svědčí o tom i jeho jedna z posledních publikací *Hudebně sémiotický koncept na základě tzv. intonační teorie* z roku 1996.⁶⁶

Jiráňkův soubor byl skutečně analytickým pokusem, o čemž svědčí Volkovy kritické a kolegiálně opatrně formulované kritické výhrady. Jiráňek ve studiích vystupoval mnohem více jako marxisticky smýšlející muzikolog a estetik, který u Leoše Janáčka, Sergeje Prokofjeva, Dmitrije Šostakoviče, Víta Nejedlého, Svatopluka Havelky, Miroslava Raichla, J. F. Fischera a Vladimíra Sommera hledal projevy socialistického realismu a humanismu a vybíral si k tomu díla z *krve a masa naší současnosti*. Proto jsou analýzy textem, v němž se mísí tradiční tematický a formový rozbor s filosofickými úvahami o vztahu člověka a *materiálního světa*, člověka a jeho *společenského bytí*, člověka a *materialistického světového názoru*. Jiráňkův analytický slovník je plný nejasných odborných formulací (*zvukové vlny*, *harmonické zakalení*, *témbrová pulzace*, *témbrový šum*, *zvuková kulisa témbru*) a metaforických vyjádření typu: „*žbluňkové figury obranného reflexu – iluzivnost šířícího se rozruchu v davu – prudké tónové máchnutí – zaplašovaná figura se na nás šklebí z hudební tkáně – interjekce a na nich založená hudebně obrazová líceň*.“⁶⁷

Sympatickým rysem byl zájem o soudobou domácí tvorbu (Havelka, Sommer) a její teoretickou reflexi. Mezi množstvím umělecky eklektických a bezcenných skladeb, které již po několika letech upadly v zapomnění a které se marxistická estetika a kritika snažila vyzdvihnout, se objevily i skvosty jako *Vokální symfonie* Vladimíra Sommera. Jiráňkův stručný a popisný rozbor tohoto díla poukazuje na intonační souvislosti s Janáčkovou nápevkovou melodikou a na specifickou techniku *procesuálního rozvinutí intonačního jádra* (což již na počátku století označil Arnold Schönberg jako *rozvíjející variace* a později Rudolf Réti jako motivicko-tematické *transformace*).⁶⁸

⁶⁵ Jiráňek začal publikovat v Hudebních rozhledech již od roku 1948, avšak až do poloviny 50. let měly jeho články jasnou podobu proklamací komunistické ideologie s typicky dogmatickými názory.

⁶⁶ Obsaženo v publikaci: Jiráňek, Jaroslav. *Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996.

⁶⁷ Viz *Umění rozezpívat myšlenku*. Praha-Bratislava: Panton, 1966. (Kapitola Z tvůrčí dílny V. Sommera /rozbor Vokální symfonie/, s. 219–236.)

⁶⁸ Je možno říci, že zde Jiráňek inspiroval k podobným analýzám některé z mladších kolegů, zejména Václava Kučery. Jeho rozbor *Vokální symfonie* vznikl přibližně v současné době a představuje mnohem detailnější

Úroveň Jirákových intonačních analýz vzrostla na počátku šedesátých let, kdy se začal zabývat srovnáním klavírního díla Bedřicha Smetany s jeho velkými vzory, Fryderykem Chopinem a Franzem Lisztem. Jiránek jako vynikající klavírista zde našel to správné téma, u něhož mohl proniknout k detailům a podstatě struktury a stylu. Stručnější chopinovská studie tvořila předstupeň k rozsáhlému srovnání smetanovsko-lisztovskému.⁶⁹ V tomto textu opustil tradiční ideologická východiska a obsahové výklady a soustředil se na podstatnou problematiku: klavírní techniku a klavírní styl. Z tohoto pohledu je tato studie skvělým příkladem a přínosem také pro teorii interpretace, kde z Asafjevova učení zůstává jen proces *přeintonování*. Tím myslel jak typ skladatelského myšlení, tj. neustálé variační obměňování téhož materiálu, tak i umění interpretace, tj. osobité a tvůrčí provedení skladby. Resumé Jirákových analýz a komparací lze shrnout do následujících tezí:

Lisztův přínos byl zásadní a spočíval mimo jiné i na estetickém principu, přirovnávajícím klavírní umění k řeči. Proto se snažil omezit, podobně jako je tomu v řeči, šablonovitost a přílišné opakování. Legendární lisztovské *diabolismy ala Paganini*, uplatňované zejména v transkripcích, fantaziích, parafrázích, reminiscencích a variacích, označil Jiránek jako *spielmanské* rysy kompozice. Liszt si uvědomoval omezenost notového zápisu a v jednu dobu se snažil zachytit agogiku pomocí zvláštních znaků pro *accelerando*, *rallentando* atp. Na rozdíl od Chopina či Schumanna byl dramatikem, který do klavírní faktury vnášel instrumentální monolog, quasi recitativ a různé zvukomalebné efekty. Liszt věnoval zvukomalebné stránce hudby (jíž bylo dosahováno novým typem úhozu a prací s pedálem) značnou pozornost – a Jiránek v něm proto spatřoval předchůdce impresionismu C. Debussyho. Například vytvářením iluze chvějivého zvuku cikánského cimbálu.



Př. 16

Originálním znakem jeho stylu bylo instrumentální pojetí klavírního zvuku a tektonické myšlení typu *al fresco*. Využíval celého a zvukově plného rozsahu nástroje, hry celé paže,

a fundovanější intonační analýzu. Viz Kučera, Václav. Vášnivě drama lidskosti. *Hudební rozhledy*, 1964, č. 10, s. 405. Již v roce 1960 a 1961 publikovali oba, Jiránek i Kučera, rozbor kantáty *Chvála světla* Svatopluka Havelky. Viz Kučera, Václav. Havelkova „Chvála světla“. *Hudební rozhledy*, 1960, č. 12, s. 507–510. Jiránek, Jaroslav: Umění rozezpívat myšlenku. *Hudební rozhledy*, 1961, č. 1, s. 9–14.

⁶⁹ Jiránek, Jaroslav. Chopin a Smetana (Příspěvek ke genezi a srovnání jejich klavírního stylu). *Hudební rozhledy*, 1960, č. 3, s. 94–100. Jiránek, Jaroslav. Liszt a Smetana. (Příspěvek ke genezi a srovnání jejich klavírního stylu). *Hudební věda*, 1961, č. 4, s. 22–80.

zrovnoprávníl funkci obou rukou, zvětšil nároky na rozpětí prstů, prohazování rukou a využití nezvyklého prstokladu (viz př. 17 – hra jedním prstem) za účelem specifického výrazu.



Př. 17

Podle Jiráňka byl Smetana víc intelektuálním typem skladatele, u něhož tvořila klavírní tvorba jen menší část. Ale v té usiloval o jasnou žánrovou charakteristiku, na kterou poukázal již Sychra (polka, pochod, fanfára, pastorela, husitský chorál). Smetana byl mistrem *žánrové konkrétnosti*: pro každý žánr vybudoval určitý *okruh intonací*, vykazujících tvarové a výrazové podobnosti. Při srovnávání Smetanových klavírních skladeb s operami a orchestrálními díly nacházel Jiráňek shodné znaky, např. smysl pro výraznou melodii s „ostrou kresbou“ mozartovského typu. To jej vedlo k přesvědčení (stejně jako Asafjev při rozboru děl Glinsky a Čajkovského), že je možné mluvit o specifickém Smetanově *intonačním slovníku*.

Na počátku sedmdesátých let se Jiráňek, jako člen „smetanovského týmu“, věnoval výzkumu Smetanovy operní tvorby. Pod vlivem Sychry jako průkopníka exaktních a experimentálních metod v české hudební vědě⁷⁰ spojil intonační analýzu se *statistikou*.⁷¹ V metodologické oblasti byla pro Jiráňkův výzkum oporou také Volkova studie o hudebních *typech-obrazech*.⁷² Jiráňek podrobil detailní analýze sólové výstupy čtyř hlavních postav Smetanovy opery *Libuše* (Libuše, Přemysl, Krasava, Chrudoš) s cílem odhalit principy hudební stylizace a dramatizace v jejich specifické deklamaci. Význam intonační analýzy se tak zúžil na sledování intervalové stavby vokálních partů a statistické zpracování výskytu intervalů od primy až po nónu. Analýzu tvoří tři navazující fáze: (1) utřídění intervalů podle *intonačně obsahové* kvality v daném historickém stylu, (2) statistický výpočet průměrných hodnot všech intervalových proporcí, (3) na základě odchylek vyvození podílu specifických intervalů v typizaci dané postavy.

Jiráňek vyšel z Asafjevova názoru, že nadměrný výskyt určitých intervalů v různých hudebních stylech je nesporný. Dokladem měla být exponovaná kvarta v melodice písní francouzské buržoasní revoluce, kvinta u francouzských impresionistů, zvětšená kvarta u skladatelů „mocné hrstky“.⁷³ Intervaly romantické hudby Jiráňek roztrídil typologicky na dvě kategorie – intervaly *více řečné* a intervaly *více hudební*. K prvnímu typu patří zejména

⁷⁰ Viz Sychra, Antonín. *Hudba a kybernetika*. Praha: SHV, 1964.

⁷¹ Jiráňek, Jaroslav. *Statistika jako pomocný nástroj intonační analýzy*. *Hudební věda*, 1971, č. 2, s. 165–180.

⁷² Volek, Jaroslav. *Typizace jako forma uměleckého zobecnění*. *Estetika*, 1964, č. 2 a 3.

⁷³ Viz Asafjev, Boris. *Hudební forma jako proces*. Praha 1965, s. 371–372.

prima jako historicky nejvíce spjatá s recitací a dále intervaly větší než tercie (kvarta až nóna) jako projevy emocí a vzrušeného řečového projevu. Typem více hudebních intervalů tak zůstala sekunda a tercie jako základ hudebního melosu a akordiky evropské hudby.

Výpočtem statistického průměru všech intervalových proporcí ve vokálních partech *Libuše* Jiránek zjistil, že prima tvoří procentuálně 31,4%, sekunda 38%, tercie 15%, kvarta až nóna 15,5%. Na pozadí těchto průměrných hodnot dále zjišťoval specifické odchylky (větší či menší výskyt daného intervalu) a ty pak zobecňoval vzhledem k dějovým souvislostem a charakteru postavy. Došel tak například k závěru, že u *Libuše*, ve srovnání s ostatními postavami, je abnormálně vysoký výskyt primy, protože ona je hlavním nositelem slova – zvěstovatelem, osobou věšteckého posláním. Naopak malý výskyt sekundy svědčí o typizaci *Libuše* jako „nadosobní“ (objektivní), lyrické postavy.

Jiránek si byl vědom, že teoretické zobecnění takového statistického výčtu má jen orientační smysl a nelze v žádném případě hrubě převádět kvantitu v kvalitu. Pro konkrétní intonační význam má rozhodující roli celý hudební kontext: tónbr, hlasový rejstřík, tempo, dynamika, rytmus a agogika. Omezenost výzkumu také spočívala v tom, že dále nerozlišoval intervaly zpěvné a nezpěvné. Z tohoto pohledu jeho statistická analýza neměla v české hudební vědě delší životnost a širší ohlas.

Za vrchol Jiráňkovy analytické činnosti je možno považovat publikaci s názvem *Tajemství hudebního významu* z roku 1979⁷⁴. Tím se však dostáváme za časové hranice našeho výzkumu, a proto se o této práci zmiňujeme v závěru této studie jen okrajově. Kniha obsahuje sémantický rozbor *Houslového koncertu* Albana Berga, který vznikl jako součást analytického projektu.⁷⁵ V teoretickém úvodu Jiránek předložil novou a nejširší klasifikaci intonace, jaká kdy v hudební estetice a vědě vznikla. Tato typologie odrážela vliv soudobé české hudební teorie (především hlavní spisy a koncepce Karla Janečka a Karla Risingera) a také vliv tzv. Pražského sémiotického týmu, který vznikl na půdě hudební sekce Ústavu pro teorii a dějiny umění (ÚTDU) Akademie věd ČR pod vedením Ivana Poledňáka a jehož členem Jiránek byl. Tato skupina estetiků, soustředěná kolem marxisty Sávy Šabouka, přijala a teoreticky domýšlela složitý triadický systém, jehož autorem byl americký sémiotik Ch. S. Pierce⁷⁶ a který rozlišuje tři základní kategorie znaků – *index, ikon a symbol*. Místo těchto pojmů však pražští sémiotici používaly Šaboukův termín *sémantém*. Na základě těchto teoretických východisek pak Jiránek vymezil čtyři intonační kategorie: *intonace žánrové* (spojené s funkcí daného díla), *druhové* (spojené s nástrojovým či vokálním obsazením), *tektonické* (vycházející ze systematiky Karla Janečka) a *slohové* (reflektující specifickou

⁷⁴ Jiránek, Jaroslav. *Tajemství hudebního významu*. Praha: Academia, 1979.

⁷⁵ Doubravová, Jarmila. Houslový koncert A. Berga z interpersonálního hlediska. *Hudební věda*, 1972, č. 2. Lébl, Vladimír. Houslový koncert Albana Berga. *Hudební věda*, 1972, č. 1. Choloopová, V. N. Tonálnost a dodekafonie v houslovém koncertu Albana Berga. *Hudební věda*, 1974, č. 3. Risinger, Karel. Tektonické aspekty houslového koncertu Albana Berga. *Hudební věda*, 1973, č. 1.

⁷⁶ Viz Pierce, Ch. S. *Lingvistické čítanky I*. Sémiotika, sv. 1. Praha: Univerzita Karlova, 1972, s. 33.

úroveň hudebně výrazových prostředků). Dá se říci, že v tomto posledním Jiránkově systému pojem intonace zastupuje celou tradiční sféru teoretických disciplín, tj. hudebních forem a tektonicko-funkčních typů, druhů a hudebních slohů. Přestože rozbor obsahuje několik těžko srozumitelných formových schémat, celkově se analytický úhel pohledu opět nejvíce týkal melodické složky. Nejzajímavější částí rozboru jsou postřehy o Bergově umění stavebného scelení žánrově odlišných intonací, což představuje již samotné slavné dvanáctitónové téma i s inverzním tvarem, v němž je obrácené pořadí dur-mollových kvintakordů (viz př. 18a-b), bachovský chorál se svou inverzí (viz Př. 18c-d), názvuky korutanského lidového popěvku (viz 18e), vídeňského valčíku (viz 18f), či lidovějšího ländleru (viz 18g).

Př. 18 a

pp ma espr.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Př. 18 b

Př. 18 c

Es ist ge - nug

Př. 18 d

Př. 18 e

Př. 18 f

wienerisch

Př. 18 g

Př. 18 J. Jiránek: Houslový koncert Albana Berga

Kritickým a názorově inspirativním článkem Jaroslava Volka o problematice intonační teorie a analýzy jsme začali a Volkem taky naši sondu do historie české hudební estetiky a vědy pounorového dvacetiletí zakončíme. Již v polovině padesátých let Volek dokončil zajímavý spis *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*⁷⁷, obsahující řadu pozoruhodných teoretických postřehů. Tato publikace nezískala mezi hudebními teoretiky a hudebníky větší odezvu především proto, že výklad harmonických jevů je zde zatížen věčně proklamovanou filozofií dialektického materialismu. Zmiňujeme se o ní proto, že se částečně dotýká i tématu intonační teorie. Volek zde předložil a definoval teorém tzv. *zodpovědné vazby*: „*nejušší vztah k tektonice skladby má vždy složka, která je nositelem toho obecného, schematického v skladbě.*“⁷⁸ Historickým analytickým výzkumem došel k závěru, že melodika byla a je tou nejvýznamnější složkou, nositelkou obsahu a je v ní „*nejvíce zastoupena individuálnost skladebného kontextu.*“⁷⁹ Proto se soudobá česká estetika a věda v souvislosti s pojmem *intonace* vázala a váže především na melodický fenomén hudby. Tímto zdůrazněním vazby: *intonace – melodie – tektonika – obsah* Volek vystihl smysl a historickou omezenost intonační analýzy. Ve chvíli, kdy nové kompoziční techniky povýšily tektonický význam a zodpovědnou vazbu dalších složek (témbr, dynamika), se intonační analýza „rozplynula“ v moderních analýzách tektonických, sémantických, interpretačních aj.

⁷⁷ Volek, Jaroslav. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Knihovna Hudebních rozhledů, řada A, sv. II–III, 1961.

⁷⁸ Tamtéž, s. 313.

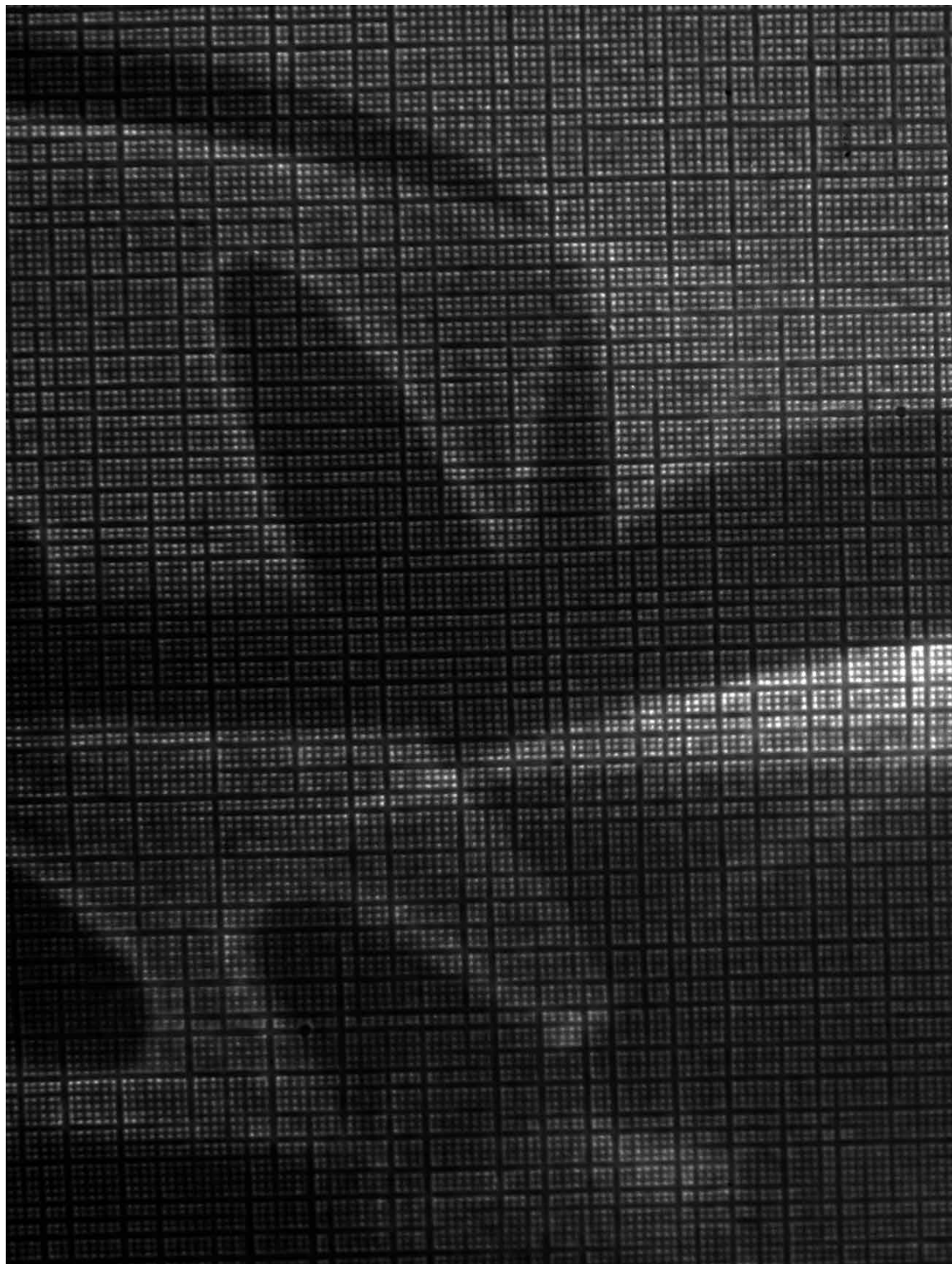
⁷⁹ Tamtéž, s. 316.

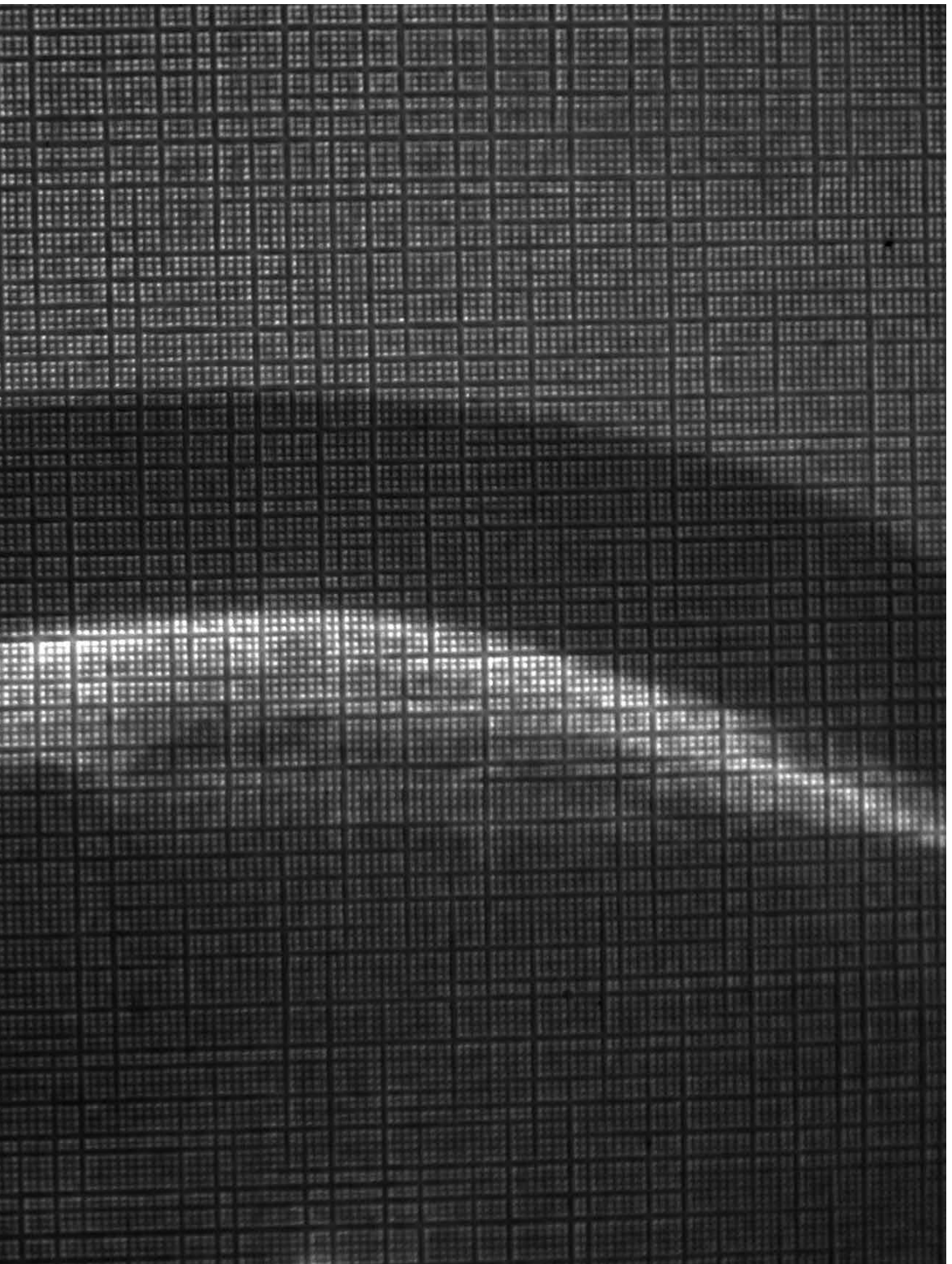
Bibliografie

- ASAFJEV, B. V. *Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- _____*Hudební forma jako proces*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- _____*O novou hudební estetiku, o socialistický realismus*. *Hudební rozhledy*, 1948, č. 3.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila. Houslový koncert A.Berga z interpersonálního hlediska. *Hudební věda*, 1972, č. 2.
- HONS, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu (1900–1938)*. Praha: Togga, 2013.
- CHOLOPOVOVÁ, V. N. Tonálnost a dodekafonie v houslovém koncertu Albana Berga. *Hudební věda*, 1974, č. 3.
- JANEČEK, Karel. *Melodika*. Praha: SNKLHU, 1956.
- _____*Tektonika*. Praha: Editio Supraphon, 1968.
- JIČÍNSKÝ, Bedřich. Asafjev živý v termínech. In: B. V. Asafjev – *Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- JIRÁNEK, Jaroslav. Chopin a Smetana. (Příspěvek ke genezi a srovnání jejich klavírního stylu). *Hudební rozhledy*, 1960, č. 3.
- _____*Liszt a Smetana. (Příspěvek ke genezi a srovnání jejich klavírního stylu)*. *Hudební věda* 1961, č. 4.
- _____*Úvaha zcela nejubilejní. (K nedožitým osmdesátinám B.V.Asafjeva)*. *Hudební rozhledy*, 1964, č. 16.
- _____*Významné mezníky v rozvoji vědecké spolupráce socialistických zemí*. *Hudební věda*, 1964, č. 1.
- _____*Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy*. Praha: DILIA, 1965.
- _____*Umění rozezpívat myšlenku*. Praha-Bratislava: Panton, 1965.
- _____*Statistika jako pomocný nástroj intonační analýzy*. *Hudební věda*, 1971, č. 2.
- _____*Tajemství hudebního významu*. Praha: Academia, 1979.
- _____*Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996.
- JŮZL, Miloš. O hudebních intonacích a žánrech. *Hudební rozhledy*, 1965, č. 3.
- KARBUSICKÝ, Vladimír. Jak jsme manipulovali s realismem. *Hudební rozhledy*, 1966, č. 18.
- KUČERA, Václav. Havelkova „Chvála světla“. *Hudební rozhledy*, 1960, č. 12.
- _____*Vývoj a obsah Asafjevovy intonační teorie*. *Hudební věda*, 1961, č. 4.
- _____*Intonační teorie v krizi?* *Hudební věda*, 1964, č. 1.
- _____*Vášnivě drama lidskosti*. *Hudební rozhledy*, 1964, č. 10.
- _____*Asafjev inspirující*. *Hudební rozhledy*, 1966, č. 4.
- LÉBL, Vladimír. Houslový koncert Albana Berga. *Hudební věda*, 1972, č. 1.
- POLEDŇÁK, Ivan. Muzikolog a estetik v labyrintu politiky a ideologie. Antonín Sychra. *Hudební rozhledy*, 2009, č. 11.
- RISINGER, Karel. Tektonické aspekty houslového koncertu Albana Berga. *Hudební věda*, 1973, č. 1.
- SÁDECKÝ, Zdeněk. *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966.
- SOLLERTINSKIJ, Ivan Ivanovič. Historické typy symfonické dramatiky. In: *Majstri a diela. Hudobné kapitoly*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.
- SYCHRA, Antonín. K problematice současné estetiky hudby. *Rytmus*, 1945–46, č. 5.
- _____*Hudba a slovo v lidové písni. Příspěvek k strukturální analýze vokální hudby*. Praha: Svoboda, 1948.
- _____*K otázce funkce současné opery*. In: *Práce a referáty z hudebně vědeckého semináře Filosofické fakulty Masarykovy university v Brně*. Brno: Rovnost, 1948.
- _____*Realismus Bedřicha Smetany*. *Hudební rozhledy*, 1948–49, č. 8–9.
- _____*Stranická hudební kritika spolutvůrce nové hudby (Úvod od hudební estetiky socialistického realismu)*. Praha: Národní vydavatelství Orbis, 1951.

- ____ O hudbu zítřka. Praha: Orbis, 1952.
- ____ K otázce dozrávání Janáčkova slohu. *Hudební rozhledy*, 1956, č. 1 a č. 11.
- ____ Vztah hudby a slova jako jeden z nejzávažnějších problémů Janáčkova slohu. In: *Sborník z Mezinárodního hudebně vědeckého kongresu v Brně 1958*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, 1963.
- ____ *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: SNKLHU, 1959.
- ____ *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.
- ____ *Hudba očima vědy*. Praha: Československý spisovatel, 1965.
- ____ Janáčkův spisovatelství sloh – klíč k sémantice jeho hudby. *Estetika*, 1964, č. 1.
- ____ Hudba a kybernetika. In: *Nové cesty hudby*. Praha: SHV, 1964.
- ŠTĚDRŇ, Miloš. K problému kvartové melodiky a harmonie u Leoše Janáčka. *Hudební rozhledy*, 1965, č. 1.
- ŠTĚPÁN, Václav. Kompoziční technika Josefa Suka v posledním období. *Hudební Revue*, 1913, č. 8.
- ŠTĚPÁN, Václav. Symfonická tvorba Vítězslava Nováka. In: *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky*. Praha, 1932.
- VOLEK, Jaroslav. Nad partiturou velkého díla. (Béla Bartók: Koncert pro orchestr). *Rytmus*, 1947, č. 3–4.
- ____ Ještě k Bartókovi „Koncertu“. *Rytmus*, 1947, č. 7.
- ____ O pokroku v hudbě. *Hudební rozhledy*, 1958, č. 16.
- ____ *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, řada A, sv. II–III, 1961.
- ____ O některých zajímavých vztazích mezi tematickou prací a instrumentací v Bartókově díle „Koncert pro orchestr“. *Hudební věda*, 1962, č. 2.
- ____ Typizace jako forma uměleckého zobecnění. *Estetika*, 1964, č. 2 a 3.
- ____ Teorie intonace, její geneze, současný stav a problémy. *Hudební věda*, 1966, č. 2.
- ____ Václav Štěpán – průkopník sémantické analýzy hudby. *Opus musicum*, 1979, č. 9.
- ____ Béla Bartók a dvanáct tónů v oktávě. *Opus musicum*, 1981, č. 8, s. 227–238.
- ZICH, Otakar. *Symfonické básně Smetanovy. (Hudebně estetický rozbor)*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1924.
- ____ *Estetika dramatického umění. (Teoretická dramaturgie)*. I. vydání: Praha: Melantrich, 1931. II. vydání: Praha: Panorama, 1986.

Miloš Hons (1958) je pedagogem katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty UJEP v Ústí nad Labem a katedry teorie a dějin hudby Hudební fakulty AMU v Praze. K jeho nejvýznamnějším publikacím patří monografie *Česká sborová tvorba 20. století* (2000), *Hudba zvaná symfonie* (2005), *Hudební analýza* (2010), *Boj o českou moderní hudbu (1860–1900)* (2012), *Boj o českou moderní hudbu (1900–1938)* (2013).





Hudební představy,
hudební představivost
a mentální reprezentace hudby



Jiří Mareš

Abstract: Musical psychology has been interested in musical imagery for almost 100 years. The literature review summarizes the current views on musical imagery and imagination as shown in the latest international literature. The paper consists of five parts. In the initial part, the fundamental psychological concepts as percept/sensation, imagery, mental representation of reality, imagination and fantasy are explained. The second part describes the concept of musical imagery and concentrates on its different types, functions, and hierarchical structure. It is emphasized that these images are specific and they either persist in the mind of man (are readily at disposal) or the individual can recall them in the situation in which direct sensory perception of music is absent and the process evolves in mind. The third part of the paper characterizes the concept of musical imagery as a basis of musical activities. The Hargreaves' model is presented which assumes that

there exists an important mediator between musical production and musical reception, i.e., musical imagination/musical imagery. The fourth part of the paper introduces the assessment of musical imagery by means of qualitative approaches (i.e., introspection, interview, journals, and observation), by means of quantitative approaches (tests, generic and specific questionnaires, measurement of physiological variables, projection of functions of the brain by EEG, functional magnetic resonance), and by means of a mixed assessment approach. The fifth part of the paper indicates the processes through which musical imagery can be fostered.

Keywords: musical psychology, imagery, mental representation, imagination, musical imagery, musical consciousness, assessment of musical imagery, mental training

Úvod

Oblast, jejíž název figuruje v nadpise studie, leží na průsečíku pěti oblastí: hudební teorie, hudební estetiky, hudební pedagogiky, hudební psychologie a hudební praxe. V domácím kontextu je tato oblast nejčastěji situována do **hudební psychologie**; z tohoto pohledu se jí budeme zabývat i my.

Hudební představivost fundovaně vyložil ve svém *Stručném slovníku hudební psychologie* I. Poledňák (1984). Důkladně se jí věnoval také F. Sedlák (1990). Problémem je, že i nejnovější vydání *Hudební psychologie pro učitele* (Sedlák, Váňová, 2013) v kapitole o hudební představivosti čerpá jen ze starších pramenů, neboť hlavní citovaná díla vyšla v rozmezí let 1940–1984.¹ Jen dílčími postřehy k problematice hudební paměti a hudební představivosti přispěli V. Drábek (2004) a M. Holas (2013). Kupodivu ani v rozsáhlé publikaci M. Fraňka, která čerpá ze soudobých zahraničních pramenů, není detailněji vyložena; o hudební představivosti a vnitřní reprezentaci hudby v ní najdeme jen sporadické zmínky (Franěk, 2007, např. s. 49, 148). Autorův odborný zájem se soustředil na jiná, v České republice málo rozpracovaná témata.

V naší hudební psychologii se odborníci zajímali především o hudební představy při *poslechu* hudby a dále o *cílené rozvíjení* hudební představivosti u žáků v rámci hudební výchovy. V publikovaných domácích pracích se více pozornosti dostalo *vokální* hudbě, méně už hudbě instrumentální.

Cílem této přehledové studie je proto přiblížit odborné veřejnosti soudobé zahraniční psychologické pohledy na hudební představy, hudební představivost a jim odpovídající procesy, které se nazývají mentální reprezentování hudby. Výklad bude zaměřen na hudební profesionály, nikoli na laiky, kteří se o hudbu zajímají. Výklad bude držen převážně v obecné rovině; pokud budou vybírány příklady, pak hlavně z oblasti interpretace hudby, z činnosti výkonných hudebníků. Stranou ponecháváme specifické problémy hudební představivosti u skladatelů a improvizátorů, neboť by si zasloužily samostatnou studii.

Dříve než přistoupíme k podrobnějšímu rozboru, vyložíme základní pojmy, o něž se další výklad opírá.

Základní pojmy

Psychologický pojem **představa/představy** lze definovat jako soubor vjemů, zážitků, které vstupují do vědomí člověka (buď spontánně, anebo si je člověk záměrně vyvolává) v okamžiku, kdy *nejsou přímo vnímány* smyslovými orgány. Vše se odehrává jen „v duchu“. Jedinec si vybavuje obraz něčeho, aniž nutně analyzuje jeho obsah. Poledňák obrazně říká: „*představa je odloupený kus obsahu paměti, který je vtažen do aktuálního obsahu vědomí a vystupuje zde v úloze velmi podobné úloze vjemu*“ (1984, s. 303).

¹ Viz např. Blagoděžinová v r. 1940, Lýsek 1955, Iljinová 1959, Husson 1960, Rubinštejn 1964, Kulínský 1964, Poledňák 1964, Těplov 1965, Sedlák 1967, Melkus 1970, Sedlák 1974, Linhart 1976, Zich 1981, Skopal 1984.

V prvním odstavci se opakovaně mluví o vjemu. Čím se liší vjem od představy? **Vjem** vzniká ve vědomí člověka na základě *přímého stimulování* receptorů (zrakových, sluchových, kinestetických atd.). Člověk reálně vidí objekt před sebou, slyší jeho zvuky, vnímá svůj pohyb nebo pohyb druhých lidí atd. Vnímání je v tomto případě podrobné, úplné; člověk ho může dále zpřesňovat, tím, že soustředí svou pozornost na určité detaily. Vjem je dění trvalejšího charakteru a má spíše pasivní charakter.

V případě **představy** objekt není před člověkem přítomen: zvuk reálně nezní, hudebník fyzicky nehraje na nástroj atd. Ve vědomí člověka se aktivují jen paměťové stopy po vjezech už dávno proběhnuvších, které jsou uloženy v dlouhodobé paměti. Vyvolaný obraz objektu bývá obvykle neúplný, některé detaily se ztrácejí. Pokud je schopnost vyvolávat si „v duchu“ potřebné představy systematicky trénována, může si člověk potřebné představy (sluchové, zrakové, pohybové atd.) vědomě vyvolávat a manipulovat s nimi. Jde tedy spíše o aktivní děj, i když existují případy, kdy do vědomí člověka vstupují určité představy proti jeho vůli, „vnucují se mu“, obtížně se jich zbavuje (vtíravé melodie, traumatické zážitky apod.).

Zatím jsme mluvili převážně o výsledku vnímání a poznávání (tj. o vjemu a představě). Jak se označuje samotný děj? Soudobá psychologická literatura používá termín mentální reprezentování skutečnosti, stručněji mluvíme o **mentální reprezentaci** skutečnosti. Jedná se o vnitřní, pouze myšlenkový děj. Jde převážně o poznávací proces, v němž dochází k převádění informací, jež nám poskytují smysly (zrak, sluch atd.), do podoby, která je vhodná pro uložení do dlouhodobé paměti. S obrazy, myšlenkami, představami (které realitu zastupují, tedy *reprezentují*) může potom člověk dále pracovat: vyvolává si je, upravuje, kombinuje je apod. Pracuje se s nimi snadněji než se skutečným světem (modifikovaně podle Hartl, Hartlová, 2010, s. 497). Pokud jde o hudbu, M. Franěk (2007) oprávněně mluví o vnitřní reprezentaci hudby v paměti.

Popsali jsme, co jsou to představy a jak se vytvářejí. Co víme o jejich aktérech a jejich tvůrcích? Jediní se mohou navzájem lišit v tom, jak při vytváření, ukládání, vyvolávání z paměti a následném zpracování představ postupují. Liší se i tím, jak kvalitní je výsledek těchto činností. Jinak řečeno: práce s představami patří mezi specifické schopnosti člověka. Mluvíme o **představivosti** a rozumíme jí schopnost jedince (*ability*), jeho připravenost pracovat s představami. Jde o možnost (potencialitu) vytvářet a zpracovávat ve svém vědomí myšlenky, obrazy, představy. Hudebník i posluchač hudebního díla však pracují i s hudebními **obsahy**. Na jejich vytváření se ovšem nepodílí pouze složka představivosti (tj. hudebně názorná), ale do hry vstupuje i schopnost označovaná jako hudební myšlení a tím také složitý proces abstrahování (tedy i složka hudebně nenázorná).

Jaký je vztah **představivosti, imaginace a fantazie**? Mezi psychology v tomto směru nepanuje jednota. Kebza (1989) přišel se strukturovaným pojetím a říká, že zastřešujícím pojmem jsou imaginativní aktivity. Podle něj mají dvě základní složky: a) základní, užší, kam patří: imaginace (*imagery*), obrazivost/obraznost, představa (*image*), představivost

(*mental imagery*), obrazotvornost (*imagination*) a fantazie (*fantasy*); b) širší, neurčitější, kam patří: kreativita, intuice, invence, inspirace, iluminace a snění. Rozhodující je ovšem ta první, ale potíží je v tom, že mezi pojmy, které ji tvoří, čeští psychologové významově příliš nediferencují.

Kebza navrhuje rozlišovat v oné základní složce dvě skupiny pojmů: 1. obrazivost, představivost, imaginace tvoří jednu skupinu, 2. obrazotvornost, jež úzce souvisí s fantazií, tvoří druhou skupinu. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že obrazivost, představivost, imaginace mají charakter dispozic, tj. *předpokladů* pro tvorbu obrazů. Oproti tomu pojmy obrazotvornost a fantazie vyjadřují *aktivní práci* s obrazy-představami, přímou realizaci imaginativního procesu. Viewegh (1975) však jde ještě dál a staví fantazii výše; chápe ji jako samostatnou skupinu. Říká, že fantazie umožňuje člověku odpoutat se od objektivního světa; jedinec ho aktivně přetváří a dospívá k novým, originálním prožitkovým útvarům.

Shrnuto: řada českých psychologů nerozlišuje mezi pojmy představivost a imaginace; pracuje s nimi jako se synonymy (Kebza, 1989; Svoboda, Šifaldová, 1995; Vidláková, 2007).

Jaká je situace v hudební psychologii? I. Poledňák říká, že **hudební představivost** je proces, který probíhá v obrazech, avšak záměrně se odchyluje od přesné reprodukce skutečnosti a s obrazy pracuje svobodněji, tvořivěji (1984, s. 302–303, s odkazem na psychologa S. L. Rubinštejna). Podle Poledňáka je představivost těsně spjata s obrazotvorností, již se rozumí proces, který probíhá v obrazech, ale záměrně se odchyluje od reprodukování; je pro něj charakteristické svobodné zacházení s obrazy.

Rozlišuje však mezi představivostí a imaginací, což výše citovaní čeští psychologové, kteří pracují mimo hudební oblast, nedělají. Poledňák uvádí, že **imaginace** se od představivosti liší: a) kvalitativně: představivost/obrazotvornost je všeobecná, imaginace je specifitější a více fantazijní, b) kvantitativně: představivost/obrazotvornost reprezentuje běžnou intenzitu, zatímco imaginace je intenzivnější, výraznější, naléhavější, plastičtější. Dá se lépe zachytit, objektivizovat. Imaginace má ve své vyšší intenzitě dvě podoby, přičemž jedna směřuje k umělecké tvořivosti, druhá zase k poruchám duševního zdraví (Poledňák, 1984, s. 166).

Z právě uvedeného vyplývá, názory hudebního psychologa na vztah představivosti, obrazotvornosti, imaginace a tvořivosti jsou poněkud odlišné od názorů výše citovaných českých psychologů. Je však třeba dodat, že Poledňákův slovník vyšel před třiceti lety a mezitím výzkum pokročil dál. K těmto vztahům bude třeba se znovu vrátit a shrnout soudobé zahraniční poznatky.

Jistou neurčitost pojmu **představa** (a současně její značnou závažnost) trefně vystihl nestor českých psychologů J. Švancara: „*Představy leží, metaforicky řečeno, na složité křížovatce cest od vnímání k myšlení, od vědomí k podvědomí či nevědomí, od minulosti k budoucnosti, od reality ke snu, od reprodukce k produkci, tvořivosti, od paměti ke všem složkám kognitivního systému, od konkrétních pojmů k abstraktním ...*“ (Švancara, 1994, s. 88). Tolik obecnější zamyšlení a nyní přejdeme k praktičtějším úvahám.

Lidé se mezi sebou v kvalitě představivosti přece jen liší. Míru této schopnosti můžeme zjišťovat, diagnostikovat psychologickými nástroji. Podstatné pro naše další úvahy je, že představivost není dána člověku jednou provždy v nezměněné podobě, ale dá se trénovat, rozvíjet, až se schopnost změní v praktickou **dovednost**.

Představa je ovšem souhrnné označení pro rozsáhlé spektrum různých **typů představ**. Je známo, že představy lze třídit na představy spíše reprodukční a představy tvořivé. V psychologické literatuře se setkáváme i s dalšími typy. Rozlišují se např.:

- pamětní představy: jde o zapamatování si předchozí zkušenosti, místa, významné události z jedincova života
- eidetické představy: jde o schopnost vidět věci svým „duševním zrakem“ úplně do detailů, téměř fotograficky
- imaginativní představy: podobají se paměťovým, ale vyvolaný obraz se liší od původních vjemů; není úplný a bývá obohacen o jiné zkušenosti a vjemy (např. představa, jak ležím v létě na pláži)
- fantazijní představy: vytvářejí se nové obrazy, které člověk nezažil, neviděl a neslyšel, a to kombinací dřívějších představ; míra novosti obrazů je determinována nadáním jedince a mírou jeho tvořivosti
- anticipační představy: představy, při nichž jedinec dokáže předjímat, předvídat určité procesy, děje, události; dokáže se na ně dopředu připravit a ví, co asi bude muset udělat, které strategie bude muset použít
- neodbytné, vtíravé, perseverantní představy: do vědomí jedince se vracejí (proti jeho vůli) silné zážitky, zpravidla z negativních událostí (např. představa situace, v níž jsem při veřejném vystoupení selhal) či dokonce událostí velmi traumatických.

Přechodem mezi obecným pojmem představy a pojmem *hudební* představy je pojem **auditivní představy**. Výborný přehled dosavadních poznatků o nich podal Hubbart (2010). Shrnuje v něm mj. výsledky výzkumů o představivosti člověka pro auditivní charakteristiky (výška tónu, hlasitost, témbro); představování si komplexnějších charakteristik (melodie, harmonie, tempa, notového zápisu); vztahů představivosti k vnímání a zapamatování hudby (detekování zvuků, kódování zvuků, uchovávání zvuků v paměti, vybavování z paměti); individuální rozdíly v hudebních schopnostech, v hudebních halucinacích, synestézii, amúzii). Konstatuje, že auditivní představy uchovávají strukturní a časové charakteristiky hudby, často jsou ovlivňovány subvokalizací, zahrnují jak sémanticky interpretované informace, tak očekávání člověka. Souvisí s hudebními schopnostmi a hudební zkušeností lidí, ale mechanismus tohoto fungování není zatím jasný.

Po tomto obecně koncipovaném vstupu už můžeme přejít k představám, s nimiž se pracuje v hudbě.

Hudební představy

Komplexní pohled na hudební představy přináší monografie *Musical imagination* (Hargreaves, Miellová, MacDonald, 2012). Je koncipována multidisciplinárně a shrnuje nejnovější teoretické i výzkumné poznatky z hudební psychologie, sociální psychologie, etnomuzikologie, pedagogiky, sociologie, neurologie, psychiatrie a psychoterapie. V našem výkladu se však soustředíme (jak jsme již uvedli) pouze na hudebně psychologický pohled.

Specifickým případem představ jsou **hudební představy** (*musical imagery*). Rozumíme jimi hudební zkušenosti, hudební zážitky, hudební díla, hudební praxi, které ve vědomí člověka přetrvávají nebo si je jedinec dokáže znovu vyvolat, a to v situaci, kdy chybí přímé sensorické vnímání hudby. Vše se odehrává jen „v duchu“. Nejedná se o jednorázovou záležitost – hudební představy probíhají v čase, mají tedy i svou časovou dimenzi. Navíc – jak připomíná Bailesová (2002) – hudební představa není jen záležitostí paměti. Jde o komplexnější a bohatší jev; neomezuje se na pouhé vyvolání hudebních vjemů, které byly uloženy v dlouhodobé paměti, přesahuje je.

Hudební představy nezahnují pouze auditivní představy, ale také představu pohybových aktivit potřebných při vytváření tónů, vizuální představu notového zápisu hudby a/nebo hry na hudební nástroj, jakož i představu emocí, které si hudebník přeje svým výkonem vyjádřit (modifikovaně podle Clark, Williamon, Aksentijevic, 2011, s. 361). L. Tichá (2013) upozorňuje, že nejde jen o pohybové aktivity, ale také o představu dotykovou, hmatovou, která je u řady nástrojů (např. klavíru) důležitá pro tvorbu tónu. Halpernová (2012) připomíná ještě jednu zvláštnost hudebních představ – velmi obtížně se o nich referuje, nenesnadno se vyjadřují slovy.

Hudební představy mohou mít dvojitou podobu. Jednak jsou vyvolávány záměrně, vědomě; jde např. o promyšlení hudebních motivů, vyvolávání si „v duchu“ hudebních děl, interpretovo představování si nového pojetí skladby, komponování nové skladby. Odborníci v tomto případě mluví o záměrném používání představ: *deliberate use* (Haddonová, 2007) nebo *voluntary musical imagery* (Sacks, 2008). Existují však i případy, kdy do vědomí člověka pronikají hudební motivy proti jeho vůli, vnucují se mu, nemůže se jich zbavit. Pak se mluví o nezáměrném fungování hudebních představ – *nondeliberate use* (Haddonová, 2007), nebo častěji o nechtěných, obtěžujících hudebních představách – *involuntary musical imagery* (Sacks, 2008; Liikkanen, 2012).

Hudební vzdělávání a výcvik rozvíjí hudební představivost člověka (Aleman et al., 2000; Brodsky et al. 2003), a proto si profesionální hudebník dokáže představit a zapamatovat vizuálně prezentované sekvence notového zápisu skladby. Využívá přitom rozvinutou hudební představivost, čímž se liší od laika-nehudebníka, který nedokáže transformovat notový zápis do hudebních obrazů. Použili jsme výraz hudební představivost. Co se o ní ví?

Představivost je schopnost jedince vytvářet si představy. Řekli jsme už, že je to potencialita. Lze ji tedy kultivovat, rozvíjet; představivost však může také ustrnout, zplanět. Mění se s věkem člověka, má tedy svůj vývojový aspekt. U dětí na rozhraní předškolního

a školního věku (5–6 let) hraje významnou roli ve vývoji všech hudebních schopností – tedy i hudební představivosti – fantazie. Dítě se umí vžít do rozličných hudebních činností, které pak pomáhají emočnímu prožitku a budují základy tvořivé činnosti. Pro děti lze vymyslet a realizovat řadu praktických cvičení k rozvíjení hudební představivosti (podrobnosti viz např. Secká, 2010).

Při hlubším zkoumání hudebních představ se obvykle rozlišují jejich tři základní charakteristiky (Denis, 1991; Moran, 1993):

živost, svěžest (*vividness*) – poukazuje na jasnost, bohatost představy
ovladatelnost (*controlability*) – snadnost, s níž lze s představou v mysli manipulovat
přesnost a rozsah (*accuracy and extent*) – nakolik věrně představa odráží objekt, který má reprezentovat.

Použili jsme sice pojem „hudební představa/y“, ale v odborné literatuře se můžeme setkat s mnoha dalšími podobnými označeními. Jejich přehled podává tab. 1.

Anglický termín	Možná česká varianta překladu	Příklady autorů, kteří s tímto termínem pracují
musical imagery	hudební představa	termín v literatuře dominuje – používá ho mnoho autorů
perpetual music track	trvalá hudební stopa	Brown (2006)
earworms (z německého <i>Ohrwurm</i>)	chytlavá melodie, nechtěný hudební obraz	Beaman, Williams (2010), Halper, Bartlett (2011)
involuntary music imagery	neúmyslná, vtíravá, obtěžující hudební představa	Liikkanen, (2012)
brainworms	nutkavý mozkový obraz (hudebního motivu)	Sacks (2008)
sticky music	neodbytná, vlezlá hudba	Sacks (2008)

Tab. 1 Nejednotná terminologie v označování vnitřních hudebních obrazů

Už jen letmý pohled do tab. 1 upozorňuje, že existují dvě základní kategorie hudebních obrazů v lidské mysli: obrazy normální a obrazy patologické (tj. obsesivní, nutkavé, které jedince obtěžují). Případně se objevují hudební halucinace, které si mozek vytváří sám. Použijeme-li další hledisko, můžeme konstatovat, že v tabulce figurují jednak *procesy* probíhající ve vědomí jedince (vnímání hudby, hudební snění), jednak *produkty* vědomí (hudební představy, hudební halucinace).

Od hudebních představ můžeme postoupit o úroveň výše a podívat se na hudební vědomí. Systematický přehled různých možností **hudebního vědomí** člověka podal S. Brown, který je uspořádal do koncizní podoby, jež umožňuje srovnávání (tab. 2).

	Vnímání hudby	Hudební představy	Hudební snění	Hudební halucinace
v bdělém stavu	+	+	-	+
vnímání vnějších hudebních podnětů	+	-	+	+
rušení jedince vnějšími podněty	+	+	-	+/-
spouští se automatismus	-	+	-	+
vytvoření smyčky, zacyklování	-	+	-	+
spontánní skládání hudby	-	-	+/-	+/-
distorze, zkreslení hudby	-	-	+/-	?
somatické projevy hudby, tj. manifestování hudby tělesnými projevy	+/-	+		?

Vysvětlivky: + daná charakteristika je přítomna, vyskytuje se
 - daná charakteristika je nepřítomna, chybí
 +/- daná charakteristika se někdy vyskytuje, někdy zase chybí
 ? výskyt dané charakteristiky není dostatečně prozkoumán

Tab. 2 Čtyři stavy hudebního vědomí (podle Brown, 2006, s. 41)

Tab. 2 ukazuje, že **hudební vědomí** má patrně čtyři rozdílné podoby: vnímání hudby, hudební představy, hudební snění a hudební halucinace. V této studii se celý výklad omezí na druhý případ, na hudební představy. Ty se objevují u jedince v bdělém stavu, jejich produkování může být někdy rušeno zevními podněty; představy se mohou spouštět i automaticky, mohou se zacyklit. Představování si hudby „v duchu“ mívá i své vnější projevy, např. v pozorovatelném chování člověka.

Hudební představy mohou mít různou podobu, lze mezi nimi odlišit **různé typy hudebních představ**. Podle způsobu vnímání můžeme např. odlišit:

- **auditivní** – sluchové představy: slyšení hudby „v duchu“, tj. nezávisle na reálném znění či hraní hudby;
- **vizuální** – zrakové představy: vidět partituru „duševním zrakem“. Říká se, že vynikající klavírista A. Rubinstein si dokázal „fotograficky“ pamatovat celá hudební díla, která si pak v paměti „přehrával“. Přátelům, když ho zkoušeli, dokázal z paměti zahrát jakoukoli část skladby ze svého repertoáru. Vizuelní představy mohou mít i podobu křivek nebo přehledné struktury určitého celku.
- **kinestetická** – pohybová, motorická představa: jedinec si představuje pohyby rukou, nohou, těla při hudebním výkonu, aniž výkon skutečně fyzicky provádí;
- **čichová** představa: vůně/zápach vyvolávané z odpovídajícího typu paměti; např. vůně dřeva určitého nástroje, čichové dojmy z různých sálů, kde jedinec vystupoval; čichové dojmy ze spoluúčinkujících.

Hudební představy můžeme třídit také podle aktérů a prováděných činností, jak to navrhuje Repp (2011):

- Skladatel „slyší“ svoji novou skladbu ještě dříve, než ji zapíše do not, aniž by si ji přehrával.
- Zkušený hudebník může „slyšet“ hudbu už při pročítání partitury, protože hudbě rozumí a má zkušenosti s akordy, intervaly, rytmem atd.
- Hudebník si může vybavit z paměti dříve slyšenou pasáž hudebního díla (buď při pohledu do partitury anebo i bez ní). Může si vybavit a okomentovat různé interpretační přístupy interpretů právě této pasáže.
- Instrumentalista nebo pěvec může využít svou představu během vlastního výkonu, aby dosáhl potřebné interpretace a žádoucích emocí. Např. si představuje určitou náladu, skladatelovy emoce při skládání díla, scény odpovídající charakteru hudby.

Pro výkonné hudebníky je užitečná typologie, která staví na představované podobě hudebního díla (Lehman, 1997):

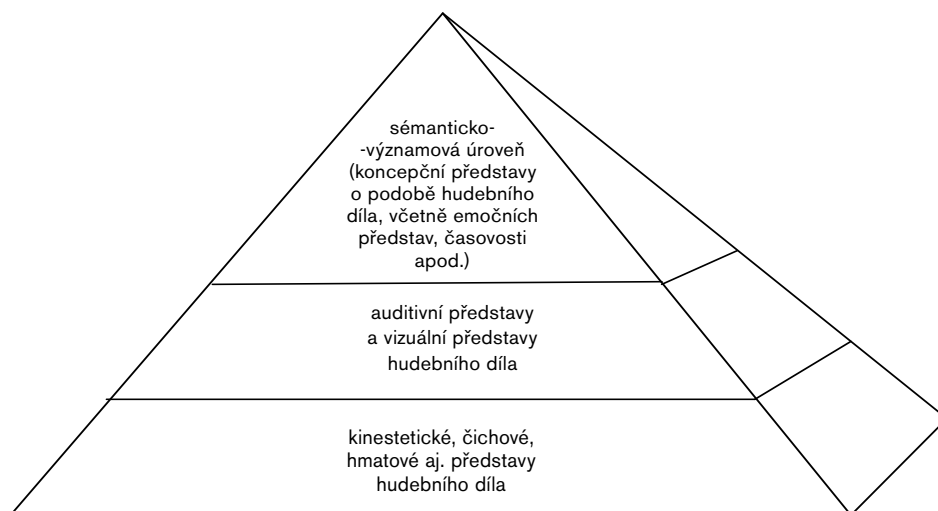
- aktuální podoba hudebního díla/výkonu jako celku
- cílová, žádoucí podoba hudebního díla/výkonu
- podoba jednotlivých aspektů hudebního díla/výkonu (podoba aspektů melodických, harmonických, témbrových, dynamických, časových atd.)

Se svébytnou typologií přišel Hargreaves (2012), který upozornil, že nejde pouze o **auditivní** představy hudebního díla. Z praktických důvodů je užitečné si představovat:

- melodickou strukturu díla
- časovou strukturu provozovaného díla
- témbro nástroje
- uvědomování si emocí, které jsou ve skladbě obsaženy
- prožívání dojmů, které se u hudebníka dostavují při hraní dané skladby
- motorické činnosti, které toto dílo při provozování vyžaduje
- představit si prostor, v němž bude dílo provozováno a zvláštnosti tohoto prostoru

Vyložili jsme různé druhy hudebních představ, které se týkají hudebního díla. Potíž je v tom, že jejich výčet může navodit dojem, že jsou všechny „stejně důležité“, což není předpoklad oprávněný. Jednotlivé druhy hudebních představ zřejmě tvoří **hierarchickou strukturu**, přičemž výše postavené jsou důležitější a ovlivňují ony níže postavené. Nejvýše stojí *racionálně* sycené hudební představy odvislé od sémantického dění ve vybrané hudbě. Možné vztahy naznačuje obr. 1.

Náš hierarchický přístup k hudebním představám byl inspirován úvahami o tom, jak hlouběji zkoumat *intepretaci* hudebního díla. Např. J. Dvořáková-Marešová (2013) navrhla tuto hierarchii (tab. 3).



Obr. 1 Možné hierarchické úrovně hudebních představ

Základní typy	Dílčí typy	Příklady a komentář
Primární prvky interpretace	Obecně technické	Technická vyspělost interpreta; uchopení rytmické a metro-rytmické struktury díla, (práce s akustickými podmínkami prostoru), technické provedení děl různých hudebních stylů a žánrů.
	Obecně interpretační	Interpretovy znalosti o tom, jak správně interpretovat skladby určitého období, určitého stylu a žánru.
	Obecně významové: • realizačně podpůrné • vlastní významové	Ztvárnění hudebních figur, vystavení frází a celkové tektonické stavby díla, realizace detailní významové složky díla – vystavení melodického i harmonického průběhu celé skladby. Výklad hudebního textu interpretem.
Sekundární prvky interpretace	persvědčivá volba afektu, tempa	
	metrická a rytmická pregnance – artikulace provedení – s ohledem na akustické zvláštnosti prostředí, na sémantické hudební dění – na „afekt“ hraného díla apod.	
	agogika, tzv. časování (modelace frází – jejich hierarchizace, zdůraznění významových harmonicko-melodických momentů skladby)	
	podpora kontrastujících prvků	
	vlastní interpretační nápady, které jsou v hudebním textu přítomné jen latentně (přidané ozdoby, improvizací plochy, ozvláštňování agogické, dynamické apod.)	
	osobitost podání a vlastní podoby různých typů sekundárních prvků	
	vyváženost ztvárňovaných komponentů	
hloubka proniknutí do formální složky hudebního díla		
hloubka proniknutí do obsahové složky hudebního díla		

Tab. 3 Primární a sekundární prvky *interpretace* hudebního díla (Dvořáková-Marešová, 2013, 126–127).

Pokud bychom nahradili pojem „interpretace“ pojmem „hudební představy“ dostaneme dvě základní úrovně: primární prvky hudebních představ (tj. prvky obecně technické, obecně významové, obecně představivostní) a sekundární prvky hudebních představ (představa o afektu, tempu, artikulaci, časování, kontrastních prvcích atd.).

K čemu všemu hudební představy mohou posloužit? Jaké jsou jejich **funkce**? V dřívějších dobách se představy využívaly především k procvičování hudebního výkonu jen „v duchu“ (viz např. postupy, které užívali P. Casals či A. Rubinstein). Zjistilo se totiž, že práce s hudebními představami napomáhá reálnému, fyzickému provádění hudby, je doplňkem fyzického nacvičování hudby.

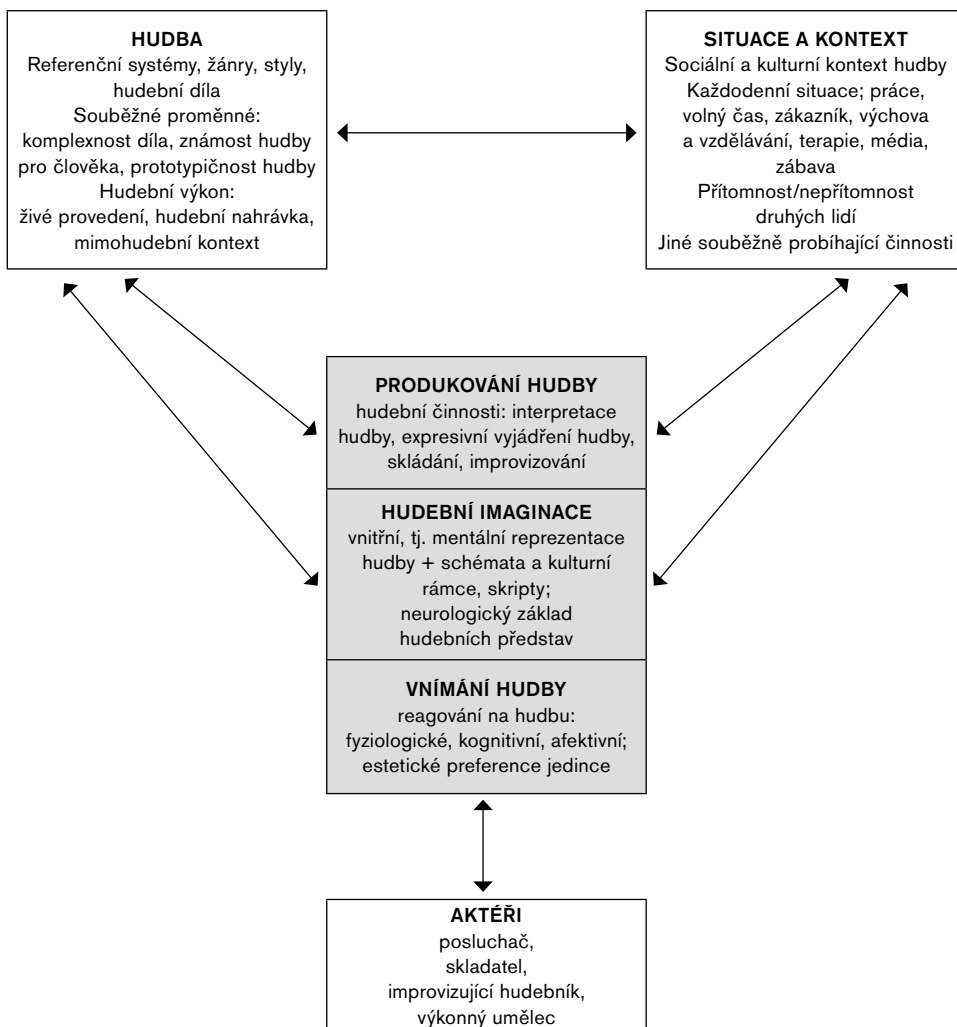
Novější pojetí staví na tom, že systematická práce s hudebními představami (kromě výše uvedené funkce) pomáhá při učení se a zapamatování hudebního díla, rozvíjí a posiluje expresivitu při provádění hudebního díla. Umožňuje hudebníkovi, aby se připravil na situace, které předcházejí reálné zkušenosti s hudebním výkonem. Provozování hudebních děl jen „v duchu“ pomáhá při prevenci a/nebo terapii interpretových zdravotních obtíží, které souvisejí s provozováním hudby.

Představivost jako základ hudebních aktivit

„Hudební představy“ a „hudební představivost“ byly po desetiletí chápány jako **pouhý doplněk** reálného hudebního výkonu. V posledních letech se názor na jejich roli mění, závažnost hudební představivosti a hudebních mentálních představ stoupá. Dokonce natolik, že špičkoví badatelé prohlašují:

„Je třeba znovu promyslet a přehodnotit několik hlavních pojmů v psychologii hudby, zejména ty, které souvisejí s hudební tvořivostí. Navrhujeme, aby tvořivé aspekty *poslouchání* hudby byly opuštěny a aby se přešlo do centra hudební tvořivosti (která – jak se předpokládá – se projevuje v činnostech typu skládání hudby, improvizování a interpretování hudby posluchačům). To může vést k mnohem fundamentálnějšímu pohledu – k *imaginaci* chápané jako kognitivní základ vnímání a produkování hudby. *„Imaginace je esencí tvořivého vnímání hudby, poutá nový zájem badatelů o ty vlastnosti hudby, které vzbuzují emoce, stejně jako o podstatu toho, co činí hudbu krásnou.“* (Hargreaves, 2012, s. 539).

Proto právě Hargreaves přepracoval svůj předchozí model práce s hudbou a navrhl nové pojetí, v jehož centru stojí hudební imaginace/hudební představy jako mediátor mezi produkováním a vnímáním hudby (viz obr. 2).



Obr. 2 Revidovaný recipročně-zpětnovazební model práce s hudbou (modifikovaně podle Hargreaves, 2012, s. 554).

Vztahy mezi jednotlivými bloky modelu jsou znázorněny úsečkami, které jsou opatřeny na obou koncích šipkami. Autor tím naznačuje, že mezi sledovanými proměnnými funguje jednak zpětná vazba, jednak i to, že působení není jednosměrné, nýbrž obousměrné; jde o vzájemnou výměnu, o recipročnost působení.

Diagnostika hudební představivosti a hudebních představ

Již na začátku této studie jsme připomněli, že v míře hudebníkovy představivosti (chápané jako schopnost, posléze po procvičování a rozvíjení i jako *dovednost* hudebníka) se jednotlivci navzájem liší a že představivost můžeme diagnostikovat. Možnosti, jak to provádět, jsou tématem tohoto oddílu.

Jeden ze zajímavých výzkumů u profesionálních hudebníků uskutečnila Haddonová (2007). Zjišťovala, co pro učitele vysoké školy a jejich studenty (pěvce i instrumentalisty) tvoří obsahovou náplň pojmu hudební představa. Nabídla jim šest možností (viz tab. 4).

Hudební představa je:

- Přehrávání si hudby jen „v duchu“.
- Procvičování si hudby „v duchu“ proto, aby si ji člověk lépe zapamatoval.
- Přehrávání si různých variant interpretování hudebního díla „v duchu“
- Procvičování si pohybů, potřebných pro úspěšné provedení hudebního díla jen v „duchu“.
- Vizualní představování si úspěšného provedení díla, potřebného výkonu.
- V duchu si pouštět nahrávku vlastního výkonu, aniž ji člověk může vědomě ovládat, zasahovat do ní.

Tab. 4 Definování pojmu hudební představa (modifikované podle Haddonová, 2007, s. 303)

Výsledky ukázaly, že své hudební představy vědomě kultivovalo a rozvíjelo ve zkoumaném souboru osob 69 % učitelů hudby a 46 % vysokoškolských studentů hudby.

U učitelů pojem hudební představa zahrnoval nejčastěji: přehrávání si hudby v „duchu“ (93 %), pouštění si „v duchu“ nahrávky vlastního výkonu (64 %) a přehrávání si „v duchu“ různých variant interpretování hudebního díla (57 %). Nejméně učitelů se domnívalo, že hudební představa je procvičování si „v duchu“ pohybů, které jsou potřebné pro úspěšné provedení díla (36 %).

U studentů bylo pořadí poněkud odlišné. Nejčastěji uváděli: přehrávání si hudby v „duchu“ (100 %), ale pak následovalo vizualní představování si úspěšného provedení díla (82 %) a pouštění si „v duchu“ nahrávky vlastního výkonu, aniž ji člověk může vědomě ovládat (73 %). Nejméně studentů se domnívalo, že hudební představa je procvičování si hudby „v duchu“ proto, aby si ji člověk lépe zapamatoval (36 %).

Druhý dotaz zjišťoval, které aspekty hudby si učitelé a studenti „v duchu“ představují, když se snaží vyvolat si hudební představu. Zde už nebyly rozdíly mezi učiteli téměř žádné a na prvních šesti místech se umístily (řazeno sestupně): melodie, rytmus, artikulace, harmonie, struktura textu, tónbr.

Haddonová (2007) zjistila, že existují rozdíly mezi učiteli v tom, k čemu je vhodné užívat hudebních představ a jak s nimi konkrétně pracovat. Rozdíly byly dány profesním zaměřením učitelů: lišili se mezi sebou skladatelé, pěvci, instrumentalisté a dirigenti.

Tento oddíl je věnován **diagnostice** hudební představivosti a také hudebních představ. Proto je třeba zdůraznit, že hudební představy lze zjišťovat pouze *nepřímo*, *zprostředkovaně*. Nemáme možnost jejich obsah, podobu, rozsah, proměny v čase identifikovat přímo.

Bailesová výstižně říká: hudební představa, o níž se má někdo druhý dozvědět, musí být převedena do vhodné podoby. Jedinec ji musí zazpívat či zahrát na hudební nástroj, předvést pohybem, popsat slovy anebo přiblížit pomocí výstižné metafory (Bailesová, 2002, s. 8).

Už v předchozím oddíle jsme citovali postřeh Halpernové, že hudební představy je obtížně verbalizovat. Můžeme to říci i jinak: jejich nositelé mívají problém slovně popsat, jak jejich hudební představy vypadají, jak se mění v čase, co při nich člověk prožívá. To pochopitelně komplikuje diagnostiku hudebních představ. Obdobně komplikované je zjišťování činnosti mozku při představování si hudby, neboť dosavadní neurologické výzkumy svědčí o tom, že v mozku neexistuje jedno jediné, dobře lokalizovatelné centrum pro auditivní představy.

V zásadě máme k dispozici tři diagnostické přístupy, jimiž lze zjišťovat hudební představivost a hudební představy: kvalitativní (např. rozhovor s jedincem či skupinou), kvantitativní (např. testování, dotazníkové šetření, měření fyziologických a neurologických proměnných), a konečně smíšený přístup. Ten kombinuje předchozí dva tak, aby se jejich silné stránky skloubily, zesilovaly, a naopak jejich slabiny co nejvíce eliminovaly. Ve výzkumné praxi se obvykle setkáváme se dvěma případy smíšeného přístupu: buď převládá kvalitativní přístup, zatímco přístup kvantitativní je pouze doplňující (schematicky znázorněno QUAL + quant), anebo naopak kvalitativní přístup je pouhým předstupněm, zatímco těžiště výzkumu je v kvantitativním, např. dotazníkovém šetření (schematicky znázorněno qual + QUANT).

Podívejme se na tři základní diagnostické přístupy podrobněji.

Kvalitativní přístupy. Kvalitativní přístupy se zajímají o jednotlivce: o jeho svěbytný pohled na svět a sebe sama, o jeho vnímání, prožívání a hodnocení činností, které uskutečňuje, a o okolnosti, které tyto činnosti ovlivňují. Obvykle jde o zkoumání jednotlivých případů, o kazuistiku. V případě hudebních představ je základem pro diagnostiku jedincova **introspekce**. Rozumíme jí postup, při němž jedinec pozoruje sám sebe, vlastní psychiku, vnitřní prožitky a procesy, které probíhají v jeho vědomí, a dokáže nám je popsat (Hartl, Hartlová, 2010, s. 231.)

Jednou z možností je **rozhovor**, v němž se zkušený tazatel dotazuje hudebníka na ty důležité aspekty jeho výkonu, které jsou spojeny s jeho hudebními představami. Rozhovor se nahrává, zvuková nahrávka se přepíše do doslovného protokolu a obsah výroků se pak detailně analyzuje. Příkladem může být polostrukturovaný rozhovor Holmesové (2005) se dvěma elitními sólisty (kytaristou a violoncellistou) o tom, jak využívají hudebních představ při učení se novým skladbám a při jejich zapamatování. Obsah doslovného protokolu byl zkoumán pomocí tematické analýzy. Jako nejdůležitější se u obou zkoumaných hudebníků ukázala motorická představa sólového výkonu. Zvyšovala motivaci během přípravy na výkon a usnadňovala zapamatování skladeb.

Druhou možností je **pozorovat** a hodnotit **vnější projevy** hudebních představ u člověka, který slyší hudbu pouze „v duchu“. Anebo se **vyptávat** lidí, co dělají, když poslouchají

hudbu pouze „v duchu“, jak se to u nich navenek projevuje. Sherriff (2011, s. 120) se dozvěděl, že v takových případech si melodii pobrukuje, pohybují v rytmu hlavou, poklepávají si nohou, pohupují tělem, vytukávají prstem rytmus atd. Zdálo by se, že tyto vnější projevy souvisí pouze se zvláštnostmi osobnosti posluchače (někdo si pomáhá při představování hudebního díla pohyby, jiný zůstává v klidu). Není to pravda, neboť výsledné chování je výsledkem interakce mezi zvláštnostmi hudebního díla, zvláštnostmi osobnosti a zvláštnostmi situace, v níž se všechno odehrává.

Třetí možností je vedení **deníku**. Zkoumané osoby si do něj zapisují výskyt, podobu a prožívání svých hudebních představ. Příkladem je šetření, které provedli Beaman a Williams (2010). Zajímali se o vtíravé hudební představy, které čas od času vstupují do vědomí člověka – proti jeho vůli. Oslovili pětadvacet převážně vysokoškolských studentů a požádali je, aby si po čtrnáct dní zapisovali do připraveného deníku údaje o těchto specifických hudebních představách. Měli si všimnout tří aspektů vtíravých představ a blíže je charakterizovat: 1. specifický charakter představ (dobu výskytu během dne, délku trvání, typ představy, hlavní myšlenky, které ji provázejí), 2. ovlivnitelnost představy, 3. pocity, které představu provázejí. Obsah deníků se potom detailně analyzoval. Mimo jiné se ukázalo, že výskyt takové vtíravé hudební představy (melodie nějaké písně, známé znělky apod.) není častý, průměrná hodnota činila 1,12 hudebních epizod za jeden týden.

Kvantitativní přístupy. Nejstarší metodou zjišťování hudebních představ je jejich **testování**. Obvykle se používá některý ze dvou koncepčních přístupů: jeden chápe hudební představy jako dílčí složku většího celku – nejčastěji hudebnosti člověka, zatímco druhý přístup se soustřeďuje pouze na hudební představy samotné; nebere je však jako homogenní celek, nýbrž zjišťuje jejich dílčí složky. Zkoumaný jedinec dostává jednotlivé testové úkoly, které musí řešit.

Příkladem prvního koncepčního přístupu je test maďarsko-holandského psychologa G. Révésze ze dvacátých let. Hudebnost chápal jako komplex dílčích hudebních schopností, hudebního sluchu, rytmického cítění, harmonického cítění, *představivosti*, tvůrčí fantazie a složek motoricko-reprodukčních. Jiným příkladem je hudební test Američanů J. Kwalwassera a P.W. Dykemy ze třicátých let, jehož součástí je *časová představivost*. Z domácích autorů připomeňme auditivní a audiovizuální test hudebnosti E. Vachudové (2009), jehož součástí bylo mj. testování *hudební představivosti* žáků 1., 4., a 6. tříd základní školy. K testovým úkolům patřilo: představit si rytmy, představit si melodii k prezentovanému rytmu, představit si ukončenou melodii, představit si atmosféru spojenou s jiným testovým úkolem.

Příkladem druhého koncepčního přístupu je test představivosti tónů T. Madisona ze čtyřicátých let nebo hudební test Američana E. Gordona ze šedesátých let, v němž dominuje diagnostikování výškové a tónové představivosti.

Kromě testů se při diagnostikování představivosti používají **dotazníky**. Ty dovolují zjistit názory a zkušenosti jednotným metodickým způsobem u velkého počtu osob. Problémem

je, že po respondentovi chceme, aby se v duchu vrátil do minulosti, vybavil si situace, v nichž si představoval hudební dílo, zhodnotil svoje zkušenosti s hudebními představami, zprůměroval své zážitky za delší časové období a odpověděl na dotazy typu: *Co obvykle děláte, když ...* To všechno jsou náročné činnosti, které nemusí všechny proběhnout. Navíc nemáme možnost ověřit si spolehlivost respondentových odpovědí z nezávislých zdrojů.

K dispozici máme dva typy dotazníků. Zaprvé dotazníky použitelné pro zjišťování mentálních představ obecně, nikoli jen představ hudebních. Mluvíme o tzv. *generických* dotaznících, s nimiž se setkáváme nejen při výzkumech představivosti v hudbě, ale také ve představivosti ve sportu, v lékařství, fyzioterapii aj. Jsou užitečné tím, že dovolují srovnat představivost osob zabývajících se různými obory lidské činnosti a hledat, co mají jejich představy společné a co rozdílné. Příklady přináší tab. 5.

Název a autor	Počet položek	Způsob odpovídání	Zjišťované proměnné	Reliabilita (vnitřní konzistentnost)	Poznámky
Questionnaire upon Mental Imagery (Sheehan, 1967)	35	sedmistupňová škála	proměnné: 1. zrakové, 2. sluchové, 3. čichové, 4. chuťové, 5. organické, 6. kinestetické, 7. kožní (taktilní)	Cronbach. alfa 0,97	Zkrácená verze dotazníku G. H. Bettse z roku 1909. Původní dotazník měl 150 položek.
Movement Imagery Questionnaire-Revised (Hall, Martin, 1997)	8	sedmistupňová škála	proměnné: 1. vizuální představivost, 2. kinestetická představivost	Cronbach. alfa 0,88–0,89	
Clarity of Auditory Image Scale (Willander, Baraldis, 2010)	16	pěťstupňová škála	1 proměnná: jasnost představy	Cronbach. alfa 0,88	
Movement Imagery Questionnaire (Williams, Cumming, Ntoumanis, 2012)	12	sedmistupňová škála	proměnné: 1. externí vizuální představivost, 2. interní vizuální představivost, 3. kinestetická představivost	Cronbach. alfa 0,92–0,93	Modifikace Movement Imagery Questionnaire-Revised (Hall, Martin, 1997)

Tab. 5 Obecné, tj. generické dotazníky pro zjišťování představivosti lidí

Druhou skupinu tvoří dotazníky, které jsou konstruovány speciálně pro výzkum *hudebních* představ lidí. Mluvíme o tzv. dotaznících *specifických*. Je jich zatím málo a texty o nich jsou obtížně dostupné. Proto v tab. 6 nejsou uvedeny všechny potřebné charakteristiky

dotazníků, o nichž jsme v literatuře našli zmínky. Většina z nich se zajímá o *spontánní*, nikoli vědomě vyvolávané hudební představy.

Název a autor	Počet položek	Způsob odpovídání	Zjišťované proměnné	Reliabilita (vnitřní konzistentnost)	Poznámky
Musical Imagery Repetititon (Bennett, 2002)	51	rozdílné způsoby: volba z nabídnutých 3–6 variant; otevřené otázky vyžadující popisování zážitků	Zjišťovalo se: četnost výskytu hudebních představ obsah hudebních představ chování provázející hudební představy emoce vyvolané hudebními představami aktivní – pasivní provozování hudby v běžném životě podrobnější charakteristiky hudebních představ hudební vzdělání respondenta	není uvedena	Jednalo se o internetový dotazník
Function of Imagery in Music Questionnaire (Gregg, Clark, Hall, 2008)	28	údaje nejsou dostupné	5 proměnných: 1. kognitivně specifická, 2. obecně kognitivní, 3. motivačně specifická, 4. obecně motivační – vzrušivostní, 5. obecně motivační – snaha po mistrovství	není uvedena	Existuje německá verze (Kaczmarková, 2012)
Musical Imagery Questionnaire (Barušs, Wammes, 2009)	údaje nejsou dostupné	údaje nejsou dostupné	6 proměnných: 1. nevědomé představy, 2. perzistentní představy, 3. zábavné představy, 4. kompletní představy, 5. muzikální představy, 6. rozptylující představy, odvádějící pozornost	není uvedena	
Catchy Tunes Questionnaire (Beaman, Williams, 2010)	11	výběr z 2–6 nabízených alternativ + uvádění příkladů a konkretizování odpovědí	Zjišťuje: podobu písně, která obtěžuje (jen melodie, slova i melodie), různé písně/stejně písně; pasáž písně, která se vnucuje (hlavní melodie, refrén), spouštěcí momenty, dobu trvání, míru rušení v dalších činnostech, možnost ukončení hudebních představ.	není uvedena	

Název a autor	Počet položek	Způsob odpovídání	Zjišťované proměnné	Reliabilita (vnitřní konzistentnost)	Poznámky
Spontaneous Musical Imagery Questionnaire (Sherriff, 2011)	21	rozdílné způsoby: dichotomické otázky, sedmistupňové škály, otevřené otázky vyžadující popisování zážitků	Zjišťuje se 7 aspektů: četnost výskytu hudebních představ determinanty (pohlaví, hudební vzdělání) kontext (přítomnost druhých osob, typ prováděné činnosti během výskytu představy) stálost výskytu během časového období obsah představy (jen hudba, jen zpěv, část díla, hudební žánr) podrobnější charakteristiky představy (asociace s hudbou, zkušenost s hudební představivostí, hlasitost vnímané hudby, zřetelnost hudební představy, simultánní výskyt vizuálních představ, míra obtěžování představami) chování provázející hudební představy (pohvizdování, brumlání, pokyvování hlavou, podupování nohou, potukávání prsty, pohupování se)	není uvedena	
Musical Imagery (Beaty et al., 2013)	5	jedenáctistupňová škála (0–10)	5 položek: četnost výskytu hudebních představ, potěšení z hudebních představ, rozvíjení hudebních představ, důležitost hudebních představ, kognitivní kontrola nad obtěžujícími hudebními představami	není uvedena	

Tab. 6 Specifické dotazníky pro zjišťování hudební představivosti lidí

Kromě dotazníků, které jsou převážně záležitostí psychologů, se setkáváme i se snahami objektivizovat výskyt hudebních představ a práci hudebníka s nimi – a to je záležitost lékařů. Může se tak dít na úrovni fyziologické či neurologické.

Pokud jde o **fyzilogické proměnné**, badatelé měří např. tepovou frekvenci a dechovou frekvenci zkoumaných osob (Bailesová, 2002).

Pokud jde o **neurologické proměnné**, k jejich zjišťování se používají různé typy zobrazovacích metod. Obecně lze konstatovat, že představování si hudby (tj. záměrné vytváření hudebních představ) aktivuje zpravidla stejné oblasti mozku jako vnímání reálně znějící hudby (Hubbart, 2010).

Např. tým vedený Schaeferovou (2013) studoval pomocí elektroencefalografu (EEG) aktivaci mozku jednak při reálném vnímání auditivních podnětů, jednak při vytváření auditivních představ těchto podnětů. Badatelé vystavovali pokusné osoby čtyřem experimentům: zvuk vydávaný metronomem, úryvek melodie, hudební rytmus a úryvek reálné hudební skladby. Reálné vnímání zvuku i pouhé představování si zvuku aktivovalo téměř stejné oblasti mozku. Badatelé konstatovali, že stále ještě nerozumíme tomu, jak funguje systém vnímání zvuku, odkud a kam putuje proud informací, jak může tak dobře fungovat představování si zvuků, když chybí vjemy „na vstupu“, jak mozek „vytváří, doplňuje“ chybějící informace.

Vynořují se nové teorie o tom, jak procesy, jež označujeme jako představování si zvuků, mohou být průběžně aktivní, když mozek vnímá ještě další zvuky; jak fungují naše mentální modely řídicí anticipační představy (Keller, 2012). Jedno z několika vysvětlení by mohlo být evoluční: jedinci, kteří si dokázali představit, co přijde, i když to v daných okamžicích není reálně přítomno, byli lépe připraveni na budoucí situace, neboť je očekávali. V duchu si představovali výsledek akce a připravovali si s předstihem adekvátní odpověď.

Smíšený přístup. Jak jsme již připomněli, lze kvalitativní a kvantitativní přístup kombinovat. Výzkum Halpernové (2012) zkoumal reálně slyšenou hudbu a její představování si pouze „v duchu“. Pokusným osobám byly pouštěny části skladeb L. Beethovena, W. A. Mozarta a P. I. Čajkovského. Pokusné osoby měly (pomocí myši) vizuálně znázorňovat na obrazovce změny v intenzitě těch emocí, které zažívají při reálném poslechu hudby a při představování si této hudby. Pomocí objektivního měření pomocí funkční magnetické rezonance (fMRI) autorka sledovala proměny aktivity mozkových center při poslechu i při pouhém představování si zmiňované hudby. Halpernová zjistila nápadnou shodu mezi subjektivními a objektivními údaji.

Problémem většiny (ne-li všech) exaktních, tzv. objektivních výzkumů fungování hudebních představ je, že se soustřeďují na jednoduché zvukové podněty, v nejlepším případě na vybraný krátký úsek hudebního díla, čímž se ztrácí to důležité – *hudební kontext* díla. Tento redukující přístup se dá vysvětlit technickými i finančními důvody (snímání a zobrazování funkce mozku pomocí složitých zařízení je drahé, počet pokusných osob je limitován, počet teoreticky možných hudebních podnětů je velký), ale věcně vzato: míra hloubky poznání, celistvosti uchopení, jakož i zobecnitelnosti takovýchto výsledků je malá.

Dá se to říci i jinak: sebedůkladnější zkoumání nižších úrovní (tj. základů hudebních představ) nám neumožní pochopit fungování oněch vyšších úrovní. Ty nejsou na ony neurofyzilogické, taktilní, motorické aspekty aj. převoditelné.

Zatím jsme referovali o jednotlivých dílčích přístupech a výzkumech. Mnohem bohatší údaje získáme z meta-analýz, které posuzují výsledky mnoha dílčích výzkumů a hledají to, co mají nálezy společného, co je zobecnitelné.

Výsledky starší meta-analýzy (Driskell, Cooper, Moran, 1994) ukazují, že mentální procvičování hudby pozitivně a statisticky významně ovlivňuje hudební výkon. Účinnost mentálního procvičování závisí na typu úkolu, na délce a četnosti mentálního procvičování, na délce časového intervalu mezi mentálním procvičováním a reálným výkonem. Samo mentální procvičování hudby nestačí, důležité je také reálné přehrávání hudebních děl.

Rozvíjení hudební představivosti

Ví se, že hudební představy jsou značným přínosem pro všechny typy hudebních činností a výrazně přispívají k hlubšímu porozumění toho, jak dosahovat lepších hudebních výkonů. Jedním z běžně používaných způsobů, jak rozvíjet hudební představivost hudebníků, je intonování, tedy zpěv z not. Kultivuje totiž u hudebníků představy tonálně výškových vztahů a vytváří základy tvořivě kompoziční a improvizáční práce.

To je však jen jeden z mnoha možných postupů. Další výzkum by měl jít dál: ověřit účinnost různých způsobů procvičování hudební představivosti a zodpovědět důležitou pedagogickou otázkou: jak *nejlépe* rozvíjet schopnost lidí představovat si hudbu jen „v duchu“ (Haddonová, 2007). Jinak řečeno: zatím nevíme, jak *nejlépe* rozvíjet hudební představivost u různých typů osobnosti a různých typů profesionálních hudebníků. Dosud máme k dispozici spíše kazuistiky, které říkají, k jakým cestám si nakonec dospěly výrazné hudební osobnosti. My však potřebujeme poznatky, které by nám řekly, jak účinně pedagogicky pracovat s běžnými hudebníky a jak by posléze hudebníci mohli pracovat sami na sobě.

V dostupné literatuře jsme našli některá obecně koncipovaná doporučení. Procvičování hudební představivosti je činnost, která přináší své ovoce jen tehdy, pokud je prováděna správně a systematicky. Jedním z návodů, jak postupovat, jsou doporučení Connollyho, Williamona (2004):

1. Cvičte svou hudební představivost pravidelně, zejména ráno, kdy je soustředění a zaměření na zvolenou úroveň nejvyšší.
2. Sledujte, jak namáhavé je pro vás vytváření hudebních představ; je lepší cvičit pravidelně a krátce, než nepravidelně a dlouho.
3. Začínajte relaxačními cvičeními, abyste se naladili na propojení těla a mysli.
4. Mentální cvičení specifických dovedností provádějte v rámci technické přípravy na výkon; pokud možno na úrovni vašich aktuálních možností nebo dokonce mírně nad nimi.
5. Vaše hudební představy by měly být laděny pozitivně. Postupujte od toho, co chcete, aby se rozvíjelo. Vyhýbejte se vtíravým myšlenkám na to, co by se mohlo pokazit, jaké chyby byste mohli udělat.

Ukázka mentálního cvičení (modifikovaně podle Johnson, 2003, s. 86):

1. Vyberte si tu pasáž hudebního díla, v níž při procvičování nebo při veřejném vystupování děláte chyby.
2. Představte si teď sami sebe, jak hraje tuto pasáž přesně, bez chyb; že ji hraje tak, jak byste si ji přáli zahrát.
3. Pokud se přesto ve vašem „výkonu v duchu“ stále objevují chyby („vnucují se“ vám do vaší představy), potom si představujte jiného hudebníka, jiného interpreta, který hrál tuto pasáž bez problému, plynule.
4. Použijte tohoto hudebníka jako svůj mentální vzor, jako model pro vaši hudební představu; pak „v duchu“ uvidíte a prožijete sebe sama, jak uvedenou pasáž hraje právě tak dobře, jako váš vzor.
5. Pokračujte v procvičování díla „v duchu“ tak dlouho, až si představíte, že tuto pasáž hraje bez jakýchkoli chyb. Hned poté, co bylo mentální cvičení úspěšné, vezměte nástroj a zahrajte uvedenou pasáž reálně, doopravdy.

To, co jsme právě uvedli, je zatím jen první přiblížení se k náročnému úkolu, jímž je promyšlené kultivování hudební představivosti. Hlavní část práce odborníky teprve čeká.

Závěry

Hudební představy a hudební představivost jako specifická schopnost člověka vzbuzují zájem hudebníků i psychologů už nejméně devadesát let. Rovněž učitelé hudební výchovy pracují s hudebními představami svých žáků, snaží se je kultivovat, a proto sledují, co se ví o hudební představivosti. Zájem projevují i naprostí laici: kladou otázku, jak může hudebník skládat hudební skladby i v době, kdy ztratil sluch (viz L. Beethoven, B. Smetana).

Hudební představy jsou speciálním případem představ. Oproti běžnému očekávání však zahrnují soubor nejen představ akustických, ale také vizuálních, kinestetických, taktilních. Tvoří určitou hierarchii, na jejímž vrcholu stojí koncepční představa hudebního díla. Obsahují jedincovy hudební zkušenosti, hudební zážitky, hudební díla, s nimiž se seznámil, a také hudební praxi (provozování hudby). Tyto specifické představy buď ve vědomí člověka přetrvávají (a jsou mu hned k dispozici), anebo si je jedinec dokáže znovu vyvolat – to vše v situaci, kdy *chybí* přímé sensorické vnímání hudby a všechno se odehrává pouze „v duchu“.

Hudební představy se týkají všech osob, které pracují s hudbou: od učitelů, žáků až po profesionální hudebníky. Mohou je mít jak hudebně vzdělaní lidé, tak hudební laici. V této přehledové studii jsme se soustředili na kategorii profesionálů – především na interprety. Upozornili jsme, že základem práce s hudebními představami je hudební představivost (tj. specifická schopnost jedince). Z toho plyne, že mezi jedinci existují v úrovni této představivosti individuální rozdíly. Dodali jsme také, že hudební představivost člověka se dá promyšleně rozvíjet. Hudební představy (až na výjimky) obvykle přinášejí pozitivní zážitky

a jsou spojeny s pozitivní zkušeností (Beaman, Williams, 2010; Halper, Bartlett, 2011; Hyman et al., 2013; Beaty et al., 2013). V našem výkladu jsme opakovaně zdůrazňovali důležitost hudebních představ pro všechny typy hudebních činností. Je však třeba jasně říci, že představy jsou pro percepci, interpretaci i produkci hudby **nezbytné**.

Problémem je, že většina výzkumů hudební představivosti se zatím zajímá spíše o spontánní, nezáměrné až obtěžující hudební představy, a to zpravidla studentů a hudebních laiků (Brown, 2006; Beama, Williams, 2010; Sheriff, 2011; Liikkanen, 2012), než o záměrnou promyšlenou práci s hudebními představami u profesionálních hudebníků.

Pokud chceme diagnostikovat kvalitu hudebních představ a úroveň hudební představivosti jedince, musíme se opírat o zprostředkované poznávání. Zjišťujeme je analýzou výpovědí osob, měřením fyziologických veličin, snímáním činnosti mozku pomocí přístrojových zobrazovacích metod. Problémem je, že jednotlivé typy představ se navzájem liší tím, že tvoří určitou funkční hierarchii, o níž ještě mnoho nevíme. Avšak sebedůkladnější zkoumání nižších úrovní (tj. základů hudebních představ) nám neumožní pochopit fungování oněch vyšších úrovní. Ty nejsou převoditelné na neurofyziologické, taktilní, motorické aj. aspekty, jsou jen nutnou, nikoli postačující podmínkou.

Projevy hudebních představ nejsou závislé jen na individuálních zvláštnotech lidí, kteří je mají. Odvíjejí se podstatnou měrou také od charakteru představované hudby. Např. hudební dílo s převahou rytmické složky bude doprovázeno jiným chováním jedince, který si hudbu představuje „v duchu“, než kantabilní klidná hudební plocha.

Dosavadní výzkumy ukazují, že rozvíjení a cílené využívání hudební představivosti vede u hudebníků k tomu, že:

- se zlepšuje učení a zapamatování hudebního díla
- reálné výkony jsou lepší
- se snáze překonávají technické obtíže při nastudování a provádění díla
- se zvyšuje vědomá citlivost hudebníka
- během výkonu lze přesouvat pozornost na další aspekty provedení díla
- se posiluje důvěra hudebníka v sebe sama
- stoupá odolnost hudebníka vůči stresu, který se dostavuje při veřejném vystupování
- se zvyšuje dovednost zvládat negativní emoce
- dosahuje se většího propojení hudebníka s auditoriem
- hudebník si snáze auditorium získává, „osloví ho“
- dosahuje se mohutnějšího účinku při provedení díla (Connolly, Williamon, 2008, s 225).

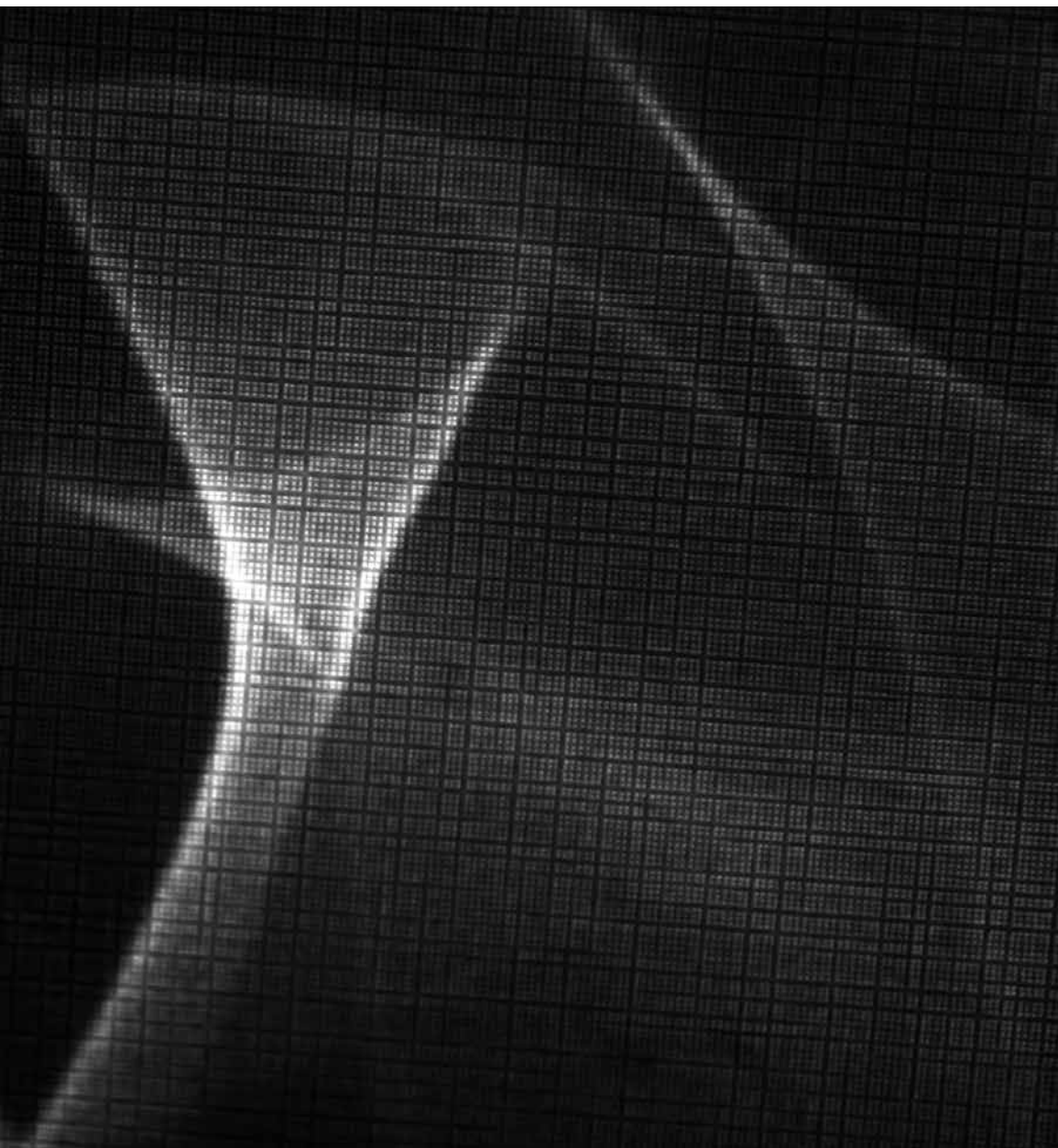
Bibliografie

- ALEMAN, A., NIEWENSTEIN, M. R., BOCKER, K.B. et al. Music Training and Mental Imagery Ability. *Neuropsychologia*, 2000, vol. 38, p. 1664-1668. ISSN 0028-3932.
- BAILES, F. A. *Musical Imagery: Hearing and Imagining* (Doctoral dissertation), Sheffield: University of Sheffield 2002, 744 p.
- BARUŠS, I., WAMMES, M. Characteristics of Spontaneous Musical Imagery. *Journal of Consciousness Studies*, 2009, Vol. 16, no. 1, p. 37–61. ISSN 1355-8250.
- BEAMAN, C. P., WILLIAMS, T.I. Earworms („Stuck Song Syndrome“): Towards a Natural History of Intrusive Thoughts. *British Journal of Psychology*, 2010, vol. 101, p. 637–653. ISSN 2044-8295.
- BEATY, R. E., BURGIN, C. J., NUSBAUM, E. C. et al. Music to the Inner Ears: Exploring Individual Differences in Musical Imagery. *Consciousness and Cognition*, 2013, vol. 22, p. 1163–1173. ISSN 1053-8100.
- BENNETT, S. *Musical Imagery Repetition – MIR* (master thesis). Cambridge: Cambridge University, 2002, 60 p.
- BRODSKY, W., HENIK, A., RUBINSTEIN, B. S. et al. Auditory Imagery from Musical Notation in Expert Musicians. *Perception and Psychophysics*, 2003, vol. 65, no. 4, p. 602–612. ISSN 0031-5117.
- BROWN, S. The Perpetual Music Track. The Phenomenon of Constant Musical Imagery *Journal of Consciousness Studies*, 2006, vol. 13, no. 6, p. 25–44. ISSN 1355-8250.
- CONNOLLY, C., WILLIAMON, A. Mental Skills Training. In A. WILLIAMON (Ed.), *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford University Press, 2008, p. 2210245. ISBN 978-0-19-852534-9.
- DENIS, M. *Image and Cognition*. New York: Harvester, Wheatsheaf, 1991, 228 p. ISBN 978-0-74-500864-6.
- DRÁBEK, V. *Stručný průvodce hudební psychologií*. Praha: Pedagogická fakulta UK 2004, 62 s. ISBN 80-7290-161-3.
- DRISKELL, J. E., COPPER, C., MORAN, A. Does Mental Practice Enhance Performance? *Journal of Applied Psychology*, 1994, vol. 79, no. 4, p. 481-492. ISSN 0021-9010.
- DVOŘÁKOVÁ-MAREŠOVÁ, J. *Teoretické základy varhanní interpretace (na příkladu období 1945–1989)*. Doktorská disertace. Praha: Hudební a taneční fakulta AMU, 2013, 146 s.
- FRANĚK, M. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2007, 238 s. ISBN 978-80-246-0965-2.
- GREGG, M. J., CLARK, T., HALL, C. R. Seeing the Sound: An Exploration of the Use Imagery by Classical Musicians. *Musicae Scientiae*, 2008, vol. 12, no. 2, p. 231–247. ISSN 1029-8649.
- HADDON, E. What Does Mental Imagery Mean to University Music Students and their Professors? In: WILLIAMON, A., COIMBRA, C. (Eds.) *International Symposium on Performance Science*. Association Européenne des Conservatoires, 2007, p. 301–306. ISBN 978-90-9022484-8.
- HALL, C. R., MARTIN, K. A. Measuring Movement Imagery Abilities: A Revision of the Movement Imagery Questionnaire. *Journal of Mental Imagery*, 1997, vol. 21, p. 43–154. ISSN 0364-5541.
- HALPER, A. R., BARTLETT, J. C. The Persistence of Musical Memories: A Descriptive Study of Earworms. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2011, vol. 28, no. 4, p. 425-432. ISSN 0730-7829.
- HALPERN, A. R. Dynamic Aspects of Musical Imagery. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2012, no. 1252, p. 200–205. ISSN 0077-8923.
- HARGREAVES, D. J. Musical Imagination: Perception and Production, Beauty and Creativity. *Psychology of Music*, 2012, vol. 40, no. 5, p. 539–557. ISSN 0305-7356.
- HARGREAVES, D., MIELL, D., MACDONALD, R. (Eds.) *Musical Imaginations. Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance, and Perception*. New York: Oxford University Press, 2012, p. 351–366. ISBN 978-0-19-956808-6.
- HARTL, P., HARTLOVÁ, H. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010, 797 p. ISBN 978-80-7367-686-5.
- HOLAS, M. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově* (2. vyd.). Praha: HAMU, 2013. ISBN 978-80-7331-262-6.

- HOLMES, P. Imagination in Practice: A Study of the Integrated Roles of Interpretation, Imagery and Technique in the Learning and Memorisation Processes of Two Experienced Solo Performers. *British Journal of Music Education*, 2005, vol. 22, p. 217–235. ISSN 0265-0517.
- HUBBART, T. L. Auditory Imagery: Empirical Findings. *Psychological Bulletin*, 2010, vol. 136, no. 2, p. 302–329. ISSN 0033-2909.
- HYMAN, I. E., BURLAND, N. K., DUSKIN, H. M. et al. Going Gaga : Investigating, Creating, and Manipulating the Song Stuck in My Head. *Applied Cognitive Psychology*, 2013, vol. 27, p. 204–215. ISSN 0888-4080.
- JOHNSON, E. *Applying Mental Rehearsal and Imagery Techniques to Learning, Performing and Teaching Organ Music* (doctoral dissertation). Bloomington: Indiana University, School of Music, 2003, 98 p.
- KACZMAREK, S. The Differences in Mental Strategies and Practice Behavior of Musical Average and Highly Gifted Adolescents in Germany. *Proceedings of the 12th International Conference of Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences*. Thessaloniki, 2012, p. 498-501.
- KEBZA, V. *Imaginativní aktivita* (disertační práce). Praha: Psychologický ústav ČSAV, 1989.
- KELLER, P. E. Mental Imagery in Music Performance: Underlying Mechanisms and Potential Benefits. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2012, no. 1252, p. 206–213. ISSN 0077-8923.
- LEHMAN, A. Acquired Mental Representations in Music Performance: Anecdotal and Preliminary Empirical Evidence. In: JØRGENSEN, H., LEHMANN, A. (Eds.), *Does practice make perfect?* Oslo: Norges musikkhøgskole, 1997, p. 141–164.
- LIKKANEN, L. A. New Directions for Understanding Involuntary Musical Imagery. In: CAMBOUROPOULOS, E., TSOUGRAS, C., MAVROMATIS, P. (Eds.) *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences*. Thessaloniki, 2012, p. 587-593. Dostupné na: http://icmpc-escom2012.web.auth.gr/sites/default/files/papers/587_Proc.pdf
- MORAN, A. Conceptual and Methodological Issues in the Measurement of Mental Imagery Skills in Athletes. *Journal of Sport Behavior*, 1993, vol. 16, p. 156 – 170. ISSN 0162-7341.
- POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Editio Supraphon, 1984, 459 s. ISBN 02-008-84.
- REPP, B. H. Expressive Timing in the Mind's Ear. In GODØY, R. I., JØRGENSEN, H. (Eds.), *Musical Imagery*, Lisse: Swets and Zeitlinger, 2001, p. 185.
- SACKS, O. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. New York: Vintage Books, 2008, 426 p. ISBN 978-1-4000-3353-9.
- SECKÁ, J. Hudební představivost jako klíč k hudebnímu vyjadřování dítěte. In: *Hudební výchova 2010 (webová konference)*. Ostrava: Pedagogická fakulta OU, 2010, 9 s. Dostupné na: <http://konference.osu.cz/khv/2010/index.php?id=3>.
- SEDLÁK, F. *Základy hudební psychologie*. Praha: SPN 1990, 406 s. ISBN 80-04-20587-9.
- SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.
- SHEEHAN, P. W. A Shortened Form of Betts' Questionnaire Upon Mental Imagery. *Journal of Clinical Psychology*, 1967, vol. 23, p. 386-389. ISSN 0021-9762.
- SHERRIFF, B. N. Exploring Everyday Musical Imagery: An Experience-Sampling Study (doctoral dissertation). Johannesburg: University of the Witwatersrand, Faculty of Humanities, 2011, 202 p.
- SCHAEFER, R. S., DESAIN, P., FARQUHAR, J. Shared Processing of Perception and Imagery of Music in Decomposed EEG. *Neuroimage*, 2013, vol. 70, p. 317–326. ISSN 1053-8119.
- SVOBODA, M., ŠIFALDOVÁ, T. Možnosti diagnostikování imaginativních schopností. *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Řada pedagogicko-psychologická*, vol. 29, 1995, s. 71–78. ISSN 0068-2705.
- ŠVANCARA, J. *Úvod do kognitivní psychologie*. Brno: Masarykova univerzita, 1994, 140 s. ISBN 80-210-0994-2.
- TICHÁ, L. Klavírní myšlení. *Živá hudba*, 2013, č. 4, s. 209-231. ISSN 0514-7735.

- VACHUDOVÁ, E. *Diagnostika hudebnosti žáků základní školy* (doktorská disertace). Praha: Pedagogická fakulta UK, 2009, 263 s.
- VIDLÁKOVÁ, I. *Imaginativní schopnosti a jejich vztah ke kreativě* (diplomová práce). Brno: Filozofická fakulta MU, Psychologický ústav, 2007, 162 s.
- VIEWEGH, J. (1975). Teoretická východiska výzkumu fantazie. *Československá psychologie*, 1975, no. 3, s. 295–302. ISSN 0009-062X.
- WILLANDER, J., BARALDIS, S. Development of a New Clarity of Auditory Imagery Scale. *Behavior Research Methods*, 2010, vol. 42, no. 3, p. 785–790. ISSN 1554-351X.
- WILLIAMS, S. E., CUMMING, J., NTOUMANIS, N. Further Validation and Development of the Movement Imagery Questionnaire. *Journal of Sport and Exercise Psychology*, 2012, vo. 34, p. 621–646. ISSN 0895-2779.

Jiří Mareš (1942), psycholog a vysokoškolský učitel, nositel Zlaté medaile Univerzity Karlovy. Jeho odborná činnost se pohybuje na pomezí psychologie, pedagogiky a medicíny. Od roku 1976 působí na Lékařské fakultě Univerzity Karlovy v Hradci Králové (Ústav sociálního lékařství). Příležitostně spolupracuje s prof. V. Tichým (HAMU). Publikoval mj. tyto monografie: *Dítě a bolest* (Praha: Grada, 1997), *Styly učení žáků a studentů* (Praha: Portál, 1998), *Pedagogický slovník* (s J. Průchou a E. Walterovou; Praha: Portál, zatím 7 vydání), *Posttraumatický rozvoj člověka* (Praha: Grada, 2012), *Pedagogická psychologie* (Praha: Portál, 2013).



Tanec jako předmět literární debaty
v Čechách na konci 18. století.

Nad spisem *Ueber Anstand,
Schönheit und Grazie im Tanz*



Dorota Gremlicová

Abstract: The paper is entitled “Dance as a subject of the literary debate in Bohemia at the end of the 18th century. On the treatise *Ueber Anstand, Schönheit und Grazie im Tanz*.” It deals with the analysis of a text of Czech origin published in 1789. Its author, an educated Prague jurist Bernard Specht, reflected the dance culture of his time especially from the point of view of ethics, morals, ideas of equality of people and national character in the text. He provides the characteristics of the most popular dances such as minuet, Strassburger Tanz (Allemande), Deutscher Tanz (Walzer, waltz), Polonaise, Englischer Tanz (Anglais) and Cadrille, he explains the beneficial effects, harmfulness and power of dance. Some chapters are also dedicated to commentaries about the dance literature and the origin of dance. The way of thinking showed by Specht is connected with the ideas of the Enlightenment and the Sturm und Drang movement. His

authorities of these movements are among others J. J. Rousseau, G. E. Lessing, Ch. M. Wieland, M. Mendelssohn, J. G. Noverre and most importantly J. G. Sulzer and his encyclopaedia *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. The paper points out Specht’s understanding of dance as a natural part of the “raisonnement”, rational thinking of educated people and also his opinion that in dance many qualities such as national and moral character and personal spiritual qualities are mirrored. Specht puts special emphasis on the qualities of delight, joy and pleasure mediated through dancing in community. This idea of human right to pleasure belongs to sometimes neglected aspects of the Enlightenment utopia of new arrangement of human life.

Key words: Dance; literary debate; Enlightenment; Sturm und Drang; Bohemia

Nové možnosti studia dějin tance

Historické studium tance a diskurzu, který s ním byl v daném kontextu spojen, prožívá v posledních letech rozvoj. Ještě před dvaceti lety badatelé s obtížemi rekonstruovali základní fakta týkající se tanečního dění jednotlivých období a v jednotlivých geografických oblastech. Dostupnost pramenů a literatury byla omezená, informace o tom, kde se nacházejí pramenné materiály, také vesměs chyběly, protože jen málokde byly sbírky vztahující se k tanci systematicky zkoumány a zpracovány. Vzácnost zdrojů pro studium tance nebyla jen důsledkem dobové nepozornosti k této sféře kultury. Byla spojena také se skutečností, že i v oněch historických momentech vznikaly písemnosti s taneční tematikou jen vzácně. Jejich „působení“ bylo svázáno s menším zeměpisným územím a užším kulturním prostorem. To ovšem neznamená, že by se neobjevovaly i daleko od místa své produkce. Teprve dnes, v souvislosti s lavinovitým nárůstem materiálů zveřejněných přímo či nepřímo v internetovém prostoru, můžeme začít zkoumat nejen tyto materiály jako takové, ale také jejich cesty a vztahy a nakonec i cesty témat a myšlenek, které se v tanečním diskurzu objevovaly. Každý rok přibude záplava nových textů a jiných materiálů, které musí být vzaty v potaz při utváření našich dnešních představ o proměnách tance a myšlení o tanci v uplynulých staletích i v dobách relativně nedávných.

Toto dění se zvláště výrazně týká např. tance 18. století. Donedávna povědomí o něm stálo na spisu Jeana-Georgese Noverra *Listy o tanci a baletech*, případně na textech jeho předchůdců Jeana Claudea Ménéstiera a Louise Cahusaca, a na pojmu ballet d'action. Dnes můžeme plasticky vnímat polemiku mezi Noverrem a Gasparem Angiolinim na bohatém pozadí dalších dobových názorů. (Dotlačilová 2009, 2013) Celý komplex tanečního dění nám navíc zpřístupňují mnohé další zdroje, o kterých většina badatelů dosud věděla spíše jen z literatury: ikonografické památky, zápisy společenských i divadelních tanců v Beauchamps-Feuilletově notaci, učebnice společenských tanců, taneční slovníky inspirované encyklopedií Denise Diderota a Jeana Baptiste d'Alemberta, různě zaměřená pojednání o tanci, včetně historických¹, z per tanečníků samých i od autorů jiných odborností, pro které však tanec zrcadlil něco podstatného z dobové kultury, jak tomu bylo i v případě autora analyzovaného textu. Další sféru odhalují „objektivní“ písemnosti jako jsou divadelní cedule, libreta, almanachy a kalendáře, v nichž se mimo faktografických údajů často objevují i texty spíše diskurzivní povahy. Vyplynou z nich názory na místo tance v rámci sféry umění, otázky etické a morální, estetické. Individuální vnímání tance mohou zprostředkovat různé soukromé písemnosti a jiné památky týkající se konkrétních osob (oděvy, kresby, sbírky not a fondy soukromých knihoven apod.), které jsou v současné době v ohnisku zájmu historiků různého zaměření.² A v neposlední řadě hledání zmínek

¹ Snad nejvýznamnější obohacení obrazu divadelního tance 18. století znamenalo zpřístupnění a zhodnocení díla Johna Weavera působícího v Anglii na počátku 18. století nebo Gennara Magriho v Itálii konce století.

² V českém prostředí s tímto zdrojem informací pro účely výzkumu tance pracovala např. Lucie Hayashi (roz. Burešová).

o tanci v textech jiného „hlavního“ zaměření (včetně novin a časopisů), které vždy patřilo k základním a zdlouhavým činnostem tanečního badatele, se v internetovém věku ve srovnání s minulostí nepoměrně zjednodušilo. Dostupnost zdrojů informací umožnila novou detailnost vidění tanečního dění 18. století a zároveň vnesla do výzkumu tance pestrost badatelských přístupů i závěrů, které badatelé činí a kolem kterých se rozvíjí polemické debaty inspirující další vědecké snažení.

V poslední době se objevují také tisky s taneční tematikou, pocházející z českého prostředí konce 18. a prvních desetiletí 19. století. Není jich příliš mnoho, mohou však přece posloužit jako příklady, ukazující české „myšlení“ o tanci s jeho celoevropskými motivy i domácími zvláštnostmi.

Spis Bernarda Spechta

V tomto textu se budeme věnovat jednomu z těchto nově objevených zdrojů informací, kterým je kniha Bernarda Spechta *Ueber Anstand, Schönheit und Grazie im Tanz* (s dovětkem *Nebst einem Vorschlage zur allgemeinen Balltracht*), vydaná v Praze v roce 1789. Tato malá knížka bez ilustrací, na jejíž titulní straně chybí jméno autora (to se objevuje až v závěru předmluvy), je dnes zřejmě dostupná jen ve vídeňské Oesterreichische Nationalbibliothek. Autor nebyl taneční mistr ani se jinak odborně nezabýval uměním, ale vzdělaný pražský intelektuál, právník (v textu označil za svůj vlastní obor *Staatswissenschaft*, státnickou vědu, v jiných spisech výslovně uvádí, že je doktorem obojího práva). Kromě tohoto tanečního spisu publikoval např. ještě text týkající se přirozeného práva a práci o rodu Bohuslava Balbína.³ Rozhodnutí napsat knihu o tanci vysvětlil dlouhými debatami, které vedl o otázkách tance se svým tanečním mistrem, jehož jméno, pro tanečního badatele tak zajímavé, neuvádí celé, ale jen příjmení Schmidt. Pravděpodobně se jednalo o tanečníka Georga Schmidta, který působil v Divadle v Kotcích v letech 1772–1774 (Brodská 2006: 23, 26, 31) nejdříve jako figurant a později jako první tanečník, dokonce s označením vážný, a poté v tzv. „druhé bondiniiovské společnosti“ v Nosticově divadle (doložen 1784). (Brodská 2006: 34) Bývalo běžné, že tanečníci působící v divadle vedle toho soukromě vyučovali společenské tance, ve Schmidtově době je to známo o Jeanu Butteauovi. (Brodská 2006: 32) Specht uvádí, že se u Schmidta učil nejen tančit, ale také měl příležitost rozmlouvat s ním coby s odborníkem a znalcem tanečního umění zejména o přijemnosti, důstojnosti, slušnosti a užitku tance. (Specht 1789: 7-9) Schmidt údajně přímo vyzval Spechta, aby dal jejich debatám písemnou formu, a tak je poskytl (národní) veřejnosti (publiku).⁴ Tato motivace k vytvoření spisu je signálem, že přemýšlení (rozvažování)

³ Jedná se o spisy *Briefe an die Freunde der Rechtswissenschaft* z roku 1788 a *D. Spechts Anhang zu des Professors Wydras Lebensbeschreibung Bohuslav Aloys Balbins* z roku 1789, oba uložené v knihovně Národního muzea v Praze.

⁴ „Herr Schmidt, der die Tugend seiner Nation in dieser Kunst am besten kennt, äußerte gegen mich den Wunsch: daß man in verschiedenen Puncten, über die das Publikum schon seit mehreren Jahren uneinig

o tanci (Specht použil výrazu *raisonnement*⁵) a jeho místě v dobové kultuře bylo součástí duchovního světa tehdejších vzdělaných lidí u nás. Zároveň ovšem tato motivace určila i povahu spisu, který neposkytuje popisy pohybové podoby jednotlivých tanců (tanečních forem) ani dalších „praktických“ součástí nutných k provozování tance, jako je držení v páru, postavení v prostoru nebo vztah mezi tancem a hudbou. Když autor píše o konkrétních tancích, postihuje jak on (a snad tedy pražská intelektuální obec) vnímal povahu těchto tanců, jaké hodnoty a nedostatky se v nich podle něj zrcadlily. Pro jeho literární styl je charakteristické používání krátkých, až strohých vět, kontrastujících s dlouhými komplikovanými souvětími (viz text v poznámce 4). Často autor jakoby rozmlouvá se čtenářem a vysvětluje svoje motivace a záměry.

Spis dedikoval Bernard Specht Josephu Franzi Antonu von Bretfeldovi, významné osobnosti tehdejšího pražského veřejného života. Bretfeld byl právník, působil jako konsistoriální rada, kancléř a pokladník pražské arcibiskupské konzistoře, byl opakovaně děkanem právnické fakulty a rektorem Karlo-Ferdinandovy univerzity v Praze. Vedle těchto „vážných“ funkcí však byl i organizátorem zábavy a společenského života, jak vyplývá i ze Spechtových slov. Bretfeld pořádal ve svém paláci v době masopustu pravidelně oblíbené plesy a sám byl zdatným a nadšeným tanečníkem. (Krasnopolski 1931) Specht zdůrazňuje, že tyto taneční události byly pro účastníky zdrojem vkusné zábavy, družné radosti, ušlechtilosti⁶. To jsou zároveň hodnoty tance, ke kterým se v textu opakovaně vrací a pomocí kterých obhajuje užitek pramenící pro člověka z provozování tance.

Taneční formy a jejich charakteristika

Po dedikaci a úvodu je text knihy rozdělen do patnácti kapitol různé délky. Krátká stať je věnována motivaci vzniku spisu a jeho základní koncepci (Etwas von der Geburt dieser Abhandlung. Aber wenig), v níž autor zdůrazňuje záměr být stručný a výstižný, aby příliš obšírným pojednáním čtenáře neodradil a nepoškodil předmět svého zájmu, jeho život a veselost.

Poté následuje šest kapitelek týkajících se konkrétních tanců. První je Menuett⁷, kterému autor věnoval největší plochu, označil ho za královnu tanců a charakterizoval prostřednictvím

ist, nicht beßer übereinkommen könnte, als durch einen schriftlichen Aufsatz. Man könnte darinn die verschiedenen Meinungen am besten mit einander vereinigen; Wünsche in Erfüllung bringen, zu der sonst keine Hoffnung blieb. Die Nation ist getheilt. Ihr Geschmack ist verschieden. Nationaltanz ist der deutsche. Vielen ist er zu angreifend; andern zu reizlos; und die wenigsten finden ihn anständig genug.“ (Specht 1789: 9)

⁵ Psáno ve tvaru *Räsonnements*. (Specht 1789: 5)

⁶ V podobném duchu reflektoval atmosféru tanečních zábav v Praze v té době Wolfgang Amadeus Mozart: „Ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese Leute auf die Musik meines Figaro, in lauter Contretänze und Teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen.“ W. A. Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hg. Wilhelm A. Bauer – Otto F. Deutsch – Joseph Heinz Eibl. Bd. IV, Kassel usw.: Bärenreiter 2005, s. 10.

⁷ Podoba názvu tance, která se používá ve spisu. Originální názvy ze Spechtova spisu jsou uváděny i u dalších tanců.

kvalit ušlechtilého chování, důstojnosti, galantní milosti a vznešenosti. Průběh pohybu je při něm slavností, jeho účinek duchovní a vkusný, držení těla vznešené a přitom svěží a radostné. V tomto případě se Specht alespoň trochu dotkl i pohybu samého, mluví o měkkém, vlnivém pohybu paží a o mrštnosti, svižnosti nohou, které se ovšem ohýbají s důstojností a půvabem. Kouzlo tohoto tance spočívá i v jeho pestrosti a proměnlivosti, rychlosti a pomalosti, v jednotě v rozmanitosti. Je pro autora skutečným odvětvím krásného umění, jakožto pravý společenský tanec (gesellschaftlicher Tanz)⁸ vyjadřuje důstojnost člověka, jeho city, názory a smýšlení. Důraz klade především na schopnost Menuettu vyjádřit různé pocity (Empfindungen) a jejich nuance, protože „pohyb vyjadřuje víc než řeč“. (Specht 1789: 15)⁹ Dalším užitek Menuettu je jeho přínos pro vzdělání člověka, zejména pro ovládnutí těla, držení, postoje i schopnosti pohybu (kroky se zdají klouzat měkce a půvabně jako obilí v ševelení západního větru) – pokud člověk ovládne pohyby Menuettu, získá grácii. (Specht 1789: 18–19). Vedle těchto „pohybových“ kvalit však zvládnutí Menuettu zušlechťuje také morálně, tříbí smysl pro dobro, krásno, ušlechtilost, vznešenost, činí člověka vlídným, mírným, způsobným, důstojným a velkomyslným. (Specht 1789: 25–26) Vysoké hodnocení sdílí Specht s Johannem Georgem Sulzerem, autorem uznávané encyklopedie krásných umění, který výslovně nadřadil tento tanec všem ostatním společenským tancům. Sulzer také tvrdil, že jednotlivé společenské tance vždy vyjadřují určitý cit nebo rozpoložení mysli a toto stanovisko se promítlo i do Spechtových úvah o konkrétních tancích. Od Sulzera zřejmě také převzal víru, že v tanci se odráží mravní charakter lidí, který je vyjádřen v postojích a pohybech těla. (Sulzer 1773–1775)

V dalších kapitolkách reflektuje Specht tance, které patřily více mezi dobové módní formy. Jako první je to Straßburger Tanz (neboli Allemande podle Spechta), který označuje za původně (německý) národní tanec (unser Nationaltanz), ke kterému se však jeho současníci údajně chovali nešimavě, což vysvětluje tím, že byl zaměňován s podobným francouzským tancem, označovaným také Allemande. Spechtova charakteristika Straßburger Tanz zdůrazňuje pomalý otáčivý pohyb dívky po kruhu, hru paží, jejich zaplétání, které jsou zdrojem kontrastu mezi točením a lehkým, nenuceným, měkkým pohybem paží. Tanec je podle něj bohatým zdrojem družné společenské radosti.

U Polonaise podtrhuje Specht její vznešený (aristokratický) původ, který se projevuje majestátností, slavností vážností, důstojností. Tanec se však údajně dočkal znevážení a Poláci jej již v jeho časech nepovažovali za svůj vlastní tanec. Spechtovy formulace neobjasňují, v čem toto znevážení spočívalo. Při správném provedení je prý Polonaise lehká (vhodná, aby se tančila po jídle), umírněná, zábavná díky „krejzlíkování“ (proměnlivým pohybům rukou, navíjení) a proměňám.

⁸ Spechtův termín a jeho používání dobře reflektuje dobové chápání těchto tanců jako forem, které patří ke společenskému, veřejnému životu středních vrstev.

⁹ „Bewegung drückt mehr aus, als Sprache“.

Deutscher Tanz neboli Walzer nebo Wirbel je pro Spechta jinou taneční formou než Straßburger Tanz a nedosahuje hodnoty ani tohoto, ani Menuettu. Jakákoli pohybová charakteristika však chybí, takže není možné porozumět tomu, v čem dobová distinkce spočívala. V jiných německých zdrojích, dobových i pozdějších, však bývají formy Deutscher Tanz, Walzen/Walzer a Allemande ztotožňovány. O to větší je škoda, že pražský zdroj odlišnost, pocitovanou žáky tanečního mistra Schmidta na konci 80. let 18. století, nevysvětluje. Na začátku 19. století se však např. v notách tištěných v Praze objevují názvy Allemandes a Deutsche Tänze jako rovnocenné. Specht pouze uvádí, že (lieblosere) „znalci“ tančí Deutscher Tanz velice divoce, „útočně“, i když zastánci vidí jako jeho kvality táhlost, vázanost pohybu. Kromě toho podotýká, že v Čechách (bei uns) se nijak divoce netančí. Přibližně ze stejné doby pochází svědectví anonymního cizince, který se pozastavuje nad tím, že v Praze se tančí valčík s půvabem a mírností, jaké neviděl v jiných německých krajích, a to i když tančí najednou mnoho párů. (Beobachtungen 1787) Ovšem o dvacet let později další zahraniční cestovatel pohoršeně zaznamenal, že v Praze tančí valčík vedle mladých dívek i čtyřiceti až padesátileté ženy, a to bez nejmenšího půvabu ve srovnání s tím, jak se tančí ve Vídni nebo v Mnichově. (Reichardt 1810) Specht na jedné straně připouští, že je to „nejmilejší“ tanec německého národa, zároveň však on sám mu neholduje a postrádá v něm klid těla, který je spolu s mravností zdrojem grácie, půvabu.

Jako společensky vhodnější a přínosnější označuje Specht Englischer Tanz, který dává do souvislosti s Country-dances a tím pádem s Contretanz. Podobně jako u předchozích tanců, zdůrazňuje „národní“ původ tance v Anglii. Jeho charakteristiku tvoří živost, svěžest, veselost, zábavnost plynoucí z proměnlivosti. Tury tohoto tance jsou podle něj duchaplné a vkusně vybrány a především, v tanci jsou v jednu chvíli zapojeni všichni tančící. Tato kvalita tance však Spechtovi poskytuje i podnět k úvaze o právu na rovnost: tanečníci jsou v Englischer Tanz rozdělení na Svršky (Obern) a Spodky (Untern) a Svršci mívají sklon prosazovat se na úkor Spodků, tančit víc než oni, takže se Spodci nudí, nebo Svršci skončí tanec dřív, než na Spodky přijde řada. Specht však argumentuje proti zneužívání postavení Svršků příznačně: každý zaplatil vstup; každý má stejná práva; jedná se o veřejnou slavnost, na níž může mít každý stejný podíl. Tato slova odkazují k myšlenkám o rovnoprávnosti všech „občanů“, a to nejen v otázkách vznešených práv, ale i každodenních práv na radost a veselí. Jejich „radikální“ vyznění však autor obratem mírní tvrzením, že tyto výtky se nijak netýkají urozených domácích „Svršků“ a jejich chování při tanečních událostech.

Posledním samostatně pojednaným tancem je Cadrille, kterou Specht označuje za nejpríjemnější ze všech. Je nejzábavnější, spojuje v sobě dobré způsoby Menuettu, něžnost Allemande, lehkost a zábavnost Englischer Tanz, ale je stručnější a proměnlivější než on. Celou pasáž uzavírá konstatováním, že všechny tance mají svojí hodnotu a cenu, každý svým způsobem přispívá k zábavě a je nositelem dobra.

Výčet tanců, uvedených v této části spisu, odkazuje k dobovému tanečnímu repertoáru. Podobný výčet zahrnul v roce 1784 z hudebního hlediska Christian Friedrich Daniel

Schubart do svého spisu *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Schubart 1977: 267) nebo Andreas Schönwald do svého tanečního manuálu z roku 1813, v němž navíc přibyla jako módní taneční forma Ecossoise. (Schönwald 1813)

Při hodnocení reprezentativnosti skladby tanců zahrnutých Spechtem do jeho spisu však musíme být opatrní, z dané doby nemáme k dispozici žádný soubor tanečních pořádků nebo jiných záznamů repertoáru tanců zařazených na konkrétních bálech v Praze, abychom s nimi mohli Spechtův výčet porovnat. A zároveň z pozdějších zdrojů víme, že taneční mistři často vyučovali poněkud jiné tance, než jaké se reálně tančily na veřejnosti. Přesto snad můžeme konstatovat, že vidíme ve Spechtově knize směr starého a nového repertoáru, tanců spojených s kulturou ancien régime i tanců utvářených ve spojení s osvícenskou a raně romantickou kulturou. Menuet byl ještě stále důležitou taneční formou, ale zřejmě již začal ustupovat módním tancům, především valčíku, proto ho Specht tak intenzivně obhajoval. V 19. století se stal pouze „školním“ cvičením a z veřejných plesů zmizel; znovu obžil až koncem 19. století v souvislosti s první vlnou zájmu o tance staré dvorské společnosti. Taneční mistři jej však ve svých manuálech stále popisovali a označovali za vrchol tanečního mistrovství. Oproti tomu Deutscher Tanz neboli valčík se ve Spechtově spisu setkává s rezervovanou reflexí, i když v dané době již opanoval taneční sály. Vztah k valčíku, který jako víceméně první ve vzdělané středostavovské společnosti legitimizoval důvěrně fyzické chování na veřejnosti, manifestované těsným, uzavřeným držením v páru a omamným dvojím otáčením kolem společné osy a zároveň v kroužení kolem tanečního prostoru, byl v počátcích rozporný. George Gordon Byron jej v básni *Waltz. An Apostrophic Hymn* odsoudil jako nevkusný. Johann Wolfgang Goethe z něj v románu *Utrpení mladého Werthera* učinil již v 70. letech 18. století symbol niterné citovosti svých hlavních postav, Werthera a Lotte, jejich výlučnosti, která se projevuje i tím, že jako jedni z mála tento tanec umí tančit a mohou se v něm ponořit do vlastního uzavřeného světa, „otáčet se kolem sebe jako dvě planety“. (Goethe 1773: 38) Specht říká, že mu neholduje – možná jej neuměl tančit. Ovládnout valčík znamenalo nejen naučit se jeho tanečně technické principy, ale také přestoupit společenské konvence přijatelného prostorového chování na veřejnosti. Pod Spechtovými opatrnými soudy o Deutscher Tanz se nachází i téma tance (a všech kulturních jevů) jako zrcadlení kultury příslušného národa. Podobně jako on se i někteří další němečtí autoři pozastavovali nad tím, zda je tento tanec německému národu ke cti, například Christian Friedrich Daniel Schubart při charakteristice hudebního stylu jednotlivých tanečních forem (Schubart 1977: 267). Jindy se morální pochybnosti skrývaly za obavami o zdraví tančících. (Zangen 1782)

Dobové taneční manuály ukazují, že bývalo zvykem spojovat jednotlivé tance do jakýchsi suit, které byly choreografickým dílem tanečních mistrů. Manuál Geoga Linka vydaný v roce 1796 v Cilli (Celje) v dnešním Slovinsku obsahuje takové suity: Deutscher englischer Contre-Tanz nebo Menuet-Deutsch- und englischer Contre-Tanz. (Link 1796) Podobně je tomu v učebnici společenských tanců Dietricha Alexandera Valentina

Ivensenna z roku 1806, kde se např. objevuje suita sestávající z tanců *Ecoissaise*, *Waltzen* a *Anglais*. (Ivensenn 1806) Zda se podobné suity tančily i v Praze, nevíme, u vyšších společenských vrstev to však lze očekávat.¹⁰ Popularitu tance označovaného Spechtem jako *Englischer Tanz* dokládá i další spis snad také české provenience, anonymní pojednání *Englische Tänze. Nebst einer vollständigen Erklärung der Figuren für Anfänger. Von einem Böhmen*, vydaný ve Vídni v roce 1777. Jak se jeho pozice v tanečním repertoáru změnila během dvanácti let, které oba spisy dělí, je však otázkou.

Tanec jako předmět rozvažování

Jak již bylo zmíněno a jak vyplývá i z charakteristik jednotlivých tanečních forem, zaměřuje se Spechtův text především na intelektuální debatu o tanci, jeho symbolických hodnotách a souvislostech s obecnými jevy kultury a morálky. To se výrazně promítá do obecněji vymezených kapitol tvořících druhou část textu, které jsou věnovány tématům prospěchu tance (rozsáhlá pasáž na stranách 39–50), jeho škodlivosti, moci tance, jeho poměru k mravnosti. Další pasáž tvoří kapitoly věnované spisům o tanci a jeho původu. Poslední dovětek tvoří kapitola o plesovém oděvu.

Ve svých úvahách a hodnocení tance se Bernard Specht projevuje jako stoupenec pozdního osvícenství, do jehož postojů pronikaly i radikálnější úvahy ovlivněné idejemi Rousseaua a okruhu hnutí *Sturm und Drang*. Je patrné, že se dobře orientoval v dílech antických autorů, včetně nejnovějších překladů do němčiny, jako v případě Lúkianova spisu o tanci, který vydal krátce před vznikem Spechtova spisu Christoph Martin Wieland.¹¹ V kapitole o Menuettu cituje Sapfó a na řadě míst použil další příklady a odkazy na antické mytologické i historické postavy. Ze starších autorů odkazuje na Nicolase Boileaua, významného spisovatele 17. století, a na jen o málo mladšího filosofa Gottfrieda Wilhelma Leibnize. Převládají však myslitelé osvícenství, Francouzi Pierre Rémond de Sainte-Albine, Voltaire a Jean-Jacques Rousseau, němečtí autoři Moses Mendelsohn a jeho souputníci Johann August Eberhard a Karl Wilhelm Ramler, s divadlem spojení Gotthold Efraim Lessing, Johann Joachim Eschenburg, Johann Jacob Engel nebo již zmíněný Christoph Martin Wieland, náboženský myslitel Johann Caspar Lavater, autor největší německy psané estetické encyklopedie té doby Johann Georg Sulzer i Johann Gottfried Herder, který formuloval myšlenky týkající se národní kultury a lidu jako jejího nositele. Z děl těchto autorů čerpal Specht oporu pro úvahy o lidském těle, ale i o tanci samém, jehož se někteří z těchto autorů přímo dotkli. Pozoruhodné je, nakolik byl Bernard Specht obeznámen i se speciální taneční literaturou, a to opět především z okruhu osvícenských autorů. Jmenuje Jeana-Georgese Noverra a má na mysli zřejmě jeho spis *Lettres sur la danse*

¹⁰ Tuto domněnku podporují např. rukopisné popisy tanců, nalezené v zámeckém divadle v Litomyšli. Za informaci děkuji prof. Heleně Kazárové, Ph.D.

¹¹ Lúkianovy sebrané spisy v jeho překladu vyšly v Lipsku v letech 1788/1789.

et sur les ballets (první verze vydána 1760, německý překlad 1769), který se v několika exemplářích vyskytuje i v českých zámeckých knihovnách¹², Louise de Cahusac, autora o něco staršího spisu *La Danse ancienne et moderne* (1754) a již zmíněného Lúkiana.

Někteří z těchto autorů-autorit zřejmě posloužili Spechtovi jako učitelé toho, jak myslet a co si myslet ve věcech člověka, kultury a morálky. Od jiných si vypůjčil poetické obrazy, např. dívku tančící Menuett v rouchu jako Wielandovy Grácie, bez vší „gotické nabubřelosti“. (Specht 1789: 23)

Hlavní užitek tance viděl v tom, že tanečník jeho prostřednictvím získává pružnost, mrštnost, grácii i sílu (tanec spojuje Herkulovu sílu s půvabem Venuše). Pohyb se stává nenuceným, lehkým a přirozeným. Oporu nachází u módního anglického autora Johana Truslera, jehož spis vyšel v německém překladu pod názvem *Regeln einer feinen Lebensart und Weltkenntniß* v roce 1784. Tanec podle Truslera podporuje soustředění, kdo dobře netančí, nemůže ani dobře sedět, stát a chodit. Dobře vypracované, vycvičené tělo má však blahodárny vliv i na duši a schopnosti ducha. Dále Specht podtrhuje blahodárny vliv tance na zdraví – lehký ovládaný pohyb vede k rovnoměrně klidnému proudění krve, díky tanci cítí člověk oheň, sílu a život, jeho srdce je veselé. A nadto tanec je prostředkem k poznání lidí, protože v pohybech se zrcadlí, jaký člověk je. Tezi o souvislosti mezi držetím těla a osobností člověka podporuje odkazem na mnohé ze jmenovaných autorit, např. Engela, Lavatera, Mendelsohna či Leibnize. I když se spis vztahuje především ke společenskému tanci, mluví Specht v kapitole věnované užítku tance i o divadelním tanci a o užítku tance pro diváka.

Škodlivost tance spatřuje Specht především v ohrožení zdraví, v hrozbě nastuzení, vysílení, onemocnění souchotěmi a smrti. To jsou varování, která se ve druhé polovině 18. a během 19. století frekventovaně objevovala v učebnicích společenských tanců i v jiných typech textů, často s historkami o tom, jak se mladá dívka na plese nachladila, onemocněla zápallem plic nebo tuberkulózou a zemřela.¹³ Moc tance spočívá zejména v tom, že příjemný, krásný tanečník ovládá pocity svých diváků a okouzluje je. Otázka mravnosti nespočívá v tanci samém, tanec není ani mravný ani nemravný. Vnitřní hodnotu tance, jeho mravnost určuje jeho používání, „kulturní“, „etická“ cena tance je tedy relativní.

Zvláštní pasáž věnuje Bernard Specht dosavadní teoretické reflexi tance. Zní skoro současně, když s lítostí konstatuje, že spisů o tanci je málo a pozornost věnovaná tomuto fenoménu nedostatečná. Pozastavuje se nad tím, že velcí duchové jeho doby věnovali tomuto předmětu jen malou péči, mezi německými autory oprávněně vyzdvihuje

¹² Jedná se např. o zámecké knihovny na zámcích Holešov, Horšovský Týn, Kačina, Kroměříž nebo Kynžvart, výtisk vídeňského vydání z roku 1767 s exlibris kněze, sběratele a mecenáše 19. století hraběte Friedricha Silva-Tarouca je v majetku Moravské zemské knihovny v Brně.

¹³ V roce 1830 se na stránkách pražských novin Bohemia podobný příběh objevil v rámci „učené“ diskuse na téma nových módních rychlých tanců mezi Antonem Müllerem a Juliem Maxem Schottkym pod titulky Sendschreiben a Antwort auf das Sendschreiben. Bohemia 3, č. 17, 7. 2. 1830; č. 19, 12. 2. 1830.

Johanna Georga Sulzera, který ve své encyklopedii *Allgemeine Theorie der schönen Künste* z let 1771–1774 vytvořil obsáhlá hesla věnovaná pojmům tanec, balet a souvisejícím pojmům. Sulzerovy myšlenky posloužily Spechtovi jako hlavní zdroj pro výklad původu a vývoje tance i pro hodnotové soudy. Také Noverrův spis vnímal Specht jako příklad (moudrého, pravdivého) rozvažování (raisonnement) o tanci.

Specht konstatuje, že původ tance nelze stanovit s určitostí, ale tanec je tak starý jako svět. A nastiňuje genezi tance ve vztahu ke své současnosti: prvotní tanec byl přirozený, přírodní, bez umění, výraz radosti. Postupně se s vývojem kultury stával uměním. To jsou formulace, které zjevně vycházejí ze Sulzera, který podobným tvrzením začíná své heslo Tanz. (Sulzer 1773–1775: 747) Tanec vyjadřuje charakter národa, jeho ducha, postulat, který Specht dokládá i u konkrétních tanců v první části spisu.

Tanec podle Bernarda Spechta

Ve svém spise zachytil Bernard Specht vnímání tance v daném momentě evropských kulturních dějin v konkrétním místě a tedy v určité podobě dané lokálními poměry a zkušenostmi a postoji konkrétních lidí. Můžeme v myšlenkách rozpoznat snahu vzdělaných středních vrstev té doby vyrovnat se i v případě tance s hodnotami aristokratické kultury, spíše jejím převzetím a transformací, než striktním odmítnutím nebo negací. Zrcadlí charakteristické myšlenkové konstrukce osvěcenského a raně romantického rozvažování s akcentem na téma národa, rovnosti, vkusu, boje s předsudky. Ve srovnání s následujícím obdobím 19. století vkládá Specht do tance hodnoty, symbolické významy, které mu byly později upírány: spojitost mezi tancem a racionálním raisonnement, odraz ducha člověka i národa v tanci a možnost jej zušlechťovat prostřednictvím tance. Snad nejvíc působí na čtenáře ve Spechtově spise znovu a znovu opakované konstatování, že největší hodnotou, užitkem tance je to, že přináší pocity radosti, štěstí, příjemnosti, družnosti, milosti. Zřejmě v tomto postoji čerpá oporu u Sulzera, který ve své encyklopedii označil veselost (Fröhlichkeit) za téměř esenciální vlastnost tance, i když vzápětí dodává, že stejně tak patří k tanci estetická síla. (Sulzer 1773–1775: 747) V důrazu na radostnost, veselost se odráží jeden z aspektů osvěcenského myšlení. Mezi mnoha vážnými „utopiemi“ o lepším uspořádání společnosti měla své místo i utopie o právu všech na štěstí a radost. Specht používal v textu často výraz Glückseligkeit, který může znamenat radost i blaženost. Nadto si myslel, že tancem lze dosáhnout i obecného dobra, dalšího z pojmů osvěcenské představy hodnot života. (Im Hof 2001) Veselost, radost, spokojenost zprostředkovaná tancem neslouží jako argument pro jeho kulturní nedostatečnost, ale naopak tvoří jeho nezastupitelnou hodnotu v komplexu kultury.

Prameny a literatura:

[SPECHT, Bernard]. *Ueber Anstand, Schönheit und Grazie im Tanz. Nebst einem Vorschlage zur allgemeinen Balltracht.* Prag 1789. Oesterreichische Nationalbibliothek, sign. 141 926 A

Beobachtungen in und über Prag, von einem reisendem Ausländer. Prag: bey Wolfgang Gerle 1787. Vol. II, 72–75.

BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945.* Praha: Akademie múzických umění v Praze 2006.

BYRON, Goerge Gordon. *Waltz, an apostrophic hymn.* 1812. Available at [http://en.wikisource.org/wiki/The_Works_of_Lord_Byron_\(ed._Coleridge,_Prothero\)/Poetry/Volume_1/The_Waltz](http://en.wikisource.org/wiki/The_Works_of_Lord_Byron_(ed._Coleridge,_Prothero)/Poetry/Volume_1/The_Waltz). (říjen 2014)

DOTLAČILOVÁ, Petra: *Lettere contra lettere: polemika Gaspara Angioliniho s Jeanem-Georgesem Noverrem.* Praha: HAMU (bakalářská práce) 2009.

DOTLAČILOVÁ, Petra. *Vývoj baletu-pantomimy v osvícenské Evropě.* Praha: NAMU 2013.

Englische Tänze. Nebst einer vollständigen Erklärung der Figuren für Anfänger. Von einem Böhmen. Wien 1777.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Die Leiden des jungen Werthers.* Leipzig 1773.

IM HOF, Ulrich. *Evropa a osvícenství.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001.

IVENSENN, D. A. V. *Terpsichore, ein Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes in Liv-, Kur- und Ehstland.* Riga: Steffenhagen und Sohn in Mitau 1806.

KRASNOPOLSKI, Paul. *Joseph von Bretfeld: ein Bild aus Akten und Kupfern.* Prag: Gesellschaft Deutscher Bücherfreunde in Böhmen 1931.

LINK, Georg. *Vollkommenne Tanzschule aller in Kompanien und Bällen vorkommenden Tänze.* Cilli 1796.

REICHARDT, Johann Friedrich. *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809.* Amsterdam 1810.

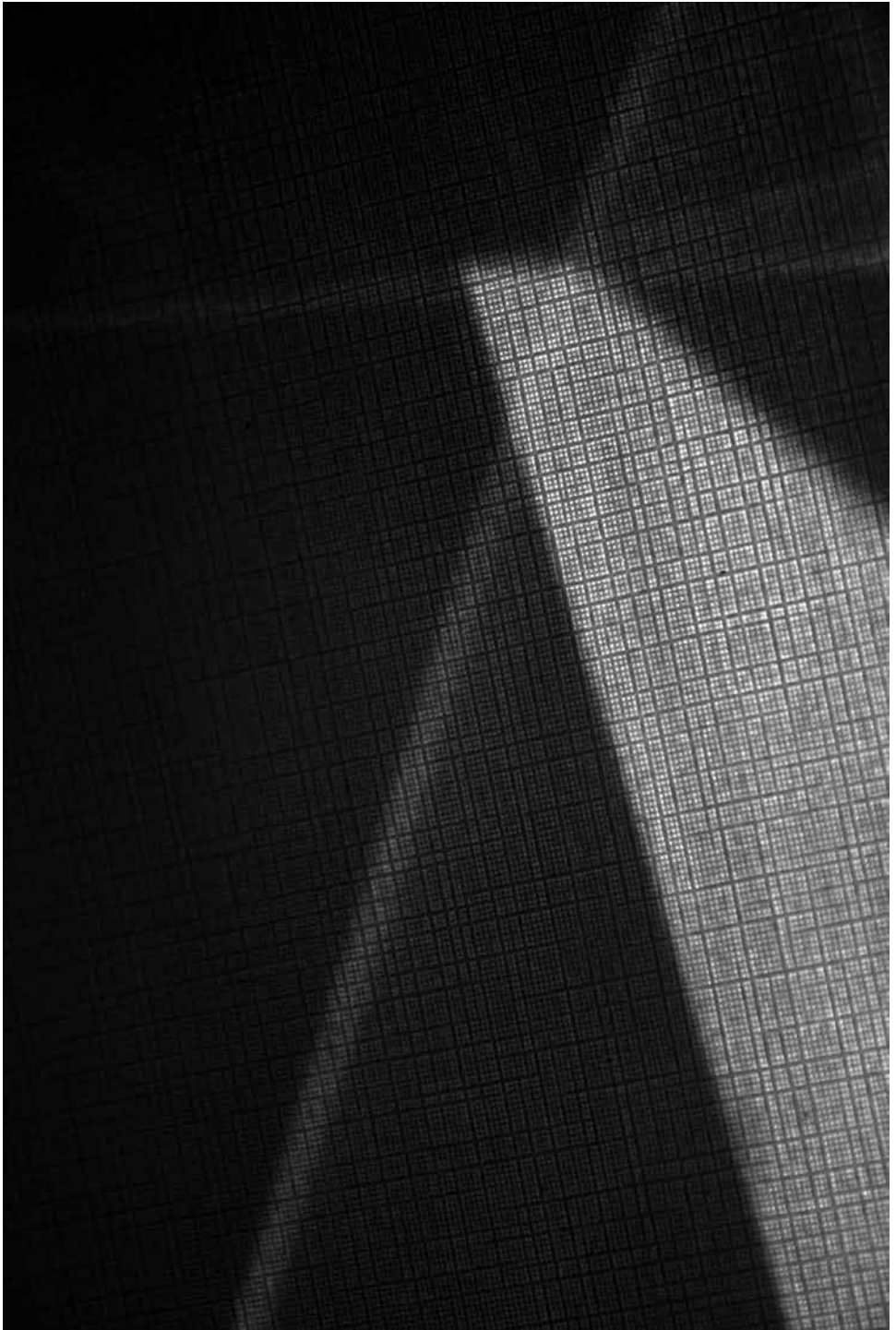
SCHÖNWALD, Andreas. *Der Serieux-Tänzer, oder Grundregeln der Tanzkunst zum Allgemeine Besten.* Freyburg nedat. [1813].

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.* Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1977.

SULZER, Johann Georg. "Tanz." *Allgemeine Theorie der schönen Künste:* 747–751. Leipzig 1773–1775.

ZANGEN, E. G. von. *Etwas über das Walzen.* Weglar: bey Philipp Jacob Winkler 1782.

Prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D. (1966) se zabývá taneční vědou. Vzdělání získala na katedře tance Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze (obor teorie tance, 1989, Ph.D. v oboru taneční věda, 2004 – disertace na téma *Sociální funkce tance v moderní době. Menuet kontra valčík*). V letech 1989–1994 působila jako redaktorka časopisu *Taneční listy*, od 1992 je pedagožkou katedry tance HAMU v Praze (profesorkou jmenována 2008). Sféry její odborné činnosti tvoří historie tance, zejména v období moderny, sociologie tance, taneční notace a analýza, dlouhodobě se podílí na mezinárodním výzkumu zaměřeném na diskurz a analýzu tzv. Round Dances, speciálně raného valčíku. Publikovala knižní práce *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze / Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888–1939)* (Praha 2002), jako spoluautorka *Různé břehy. Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou* (Praha 2011).



Materiály

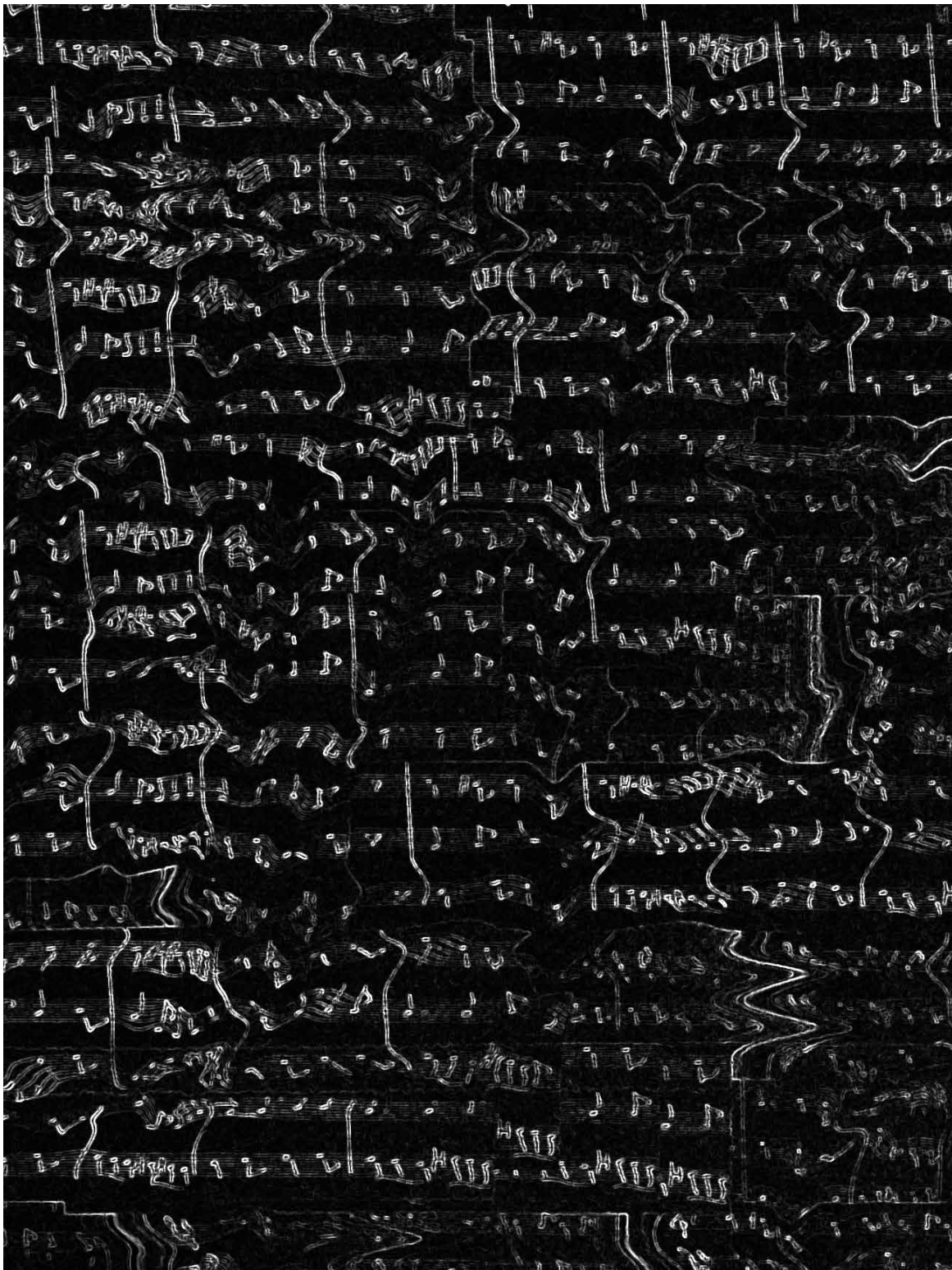
134

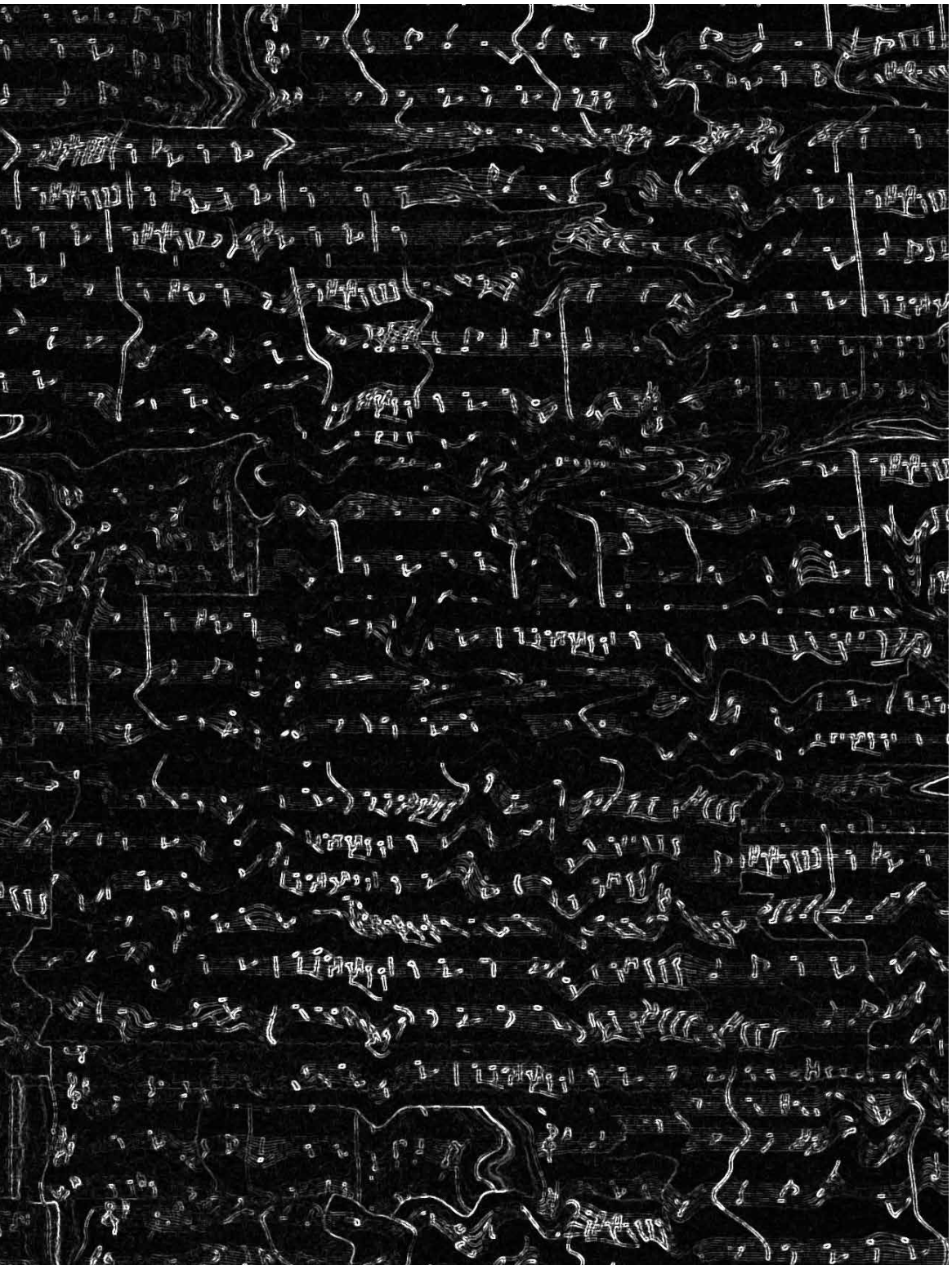
Recenze

160

Zprávy

179





Zpráva o korespondenci v pozůstalosti Pavla Bořkovec



Viktor Hruška

Desátého června roku 2014 by své stodvacáté narozeniny oslavil známý skladatel, člen skupiny Mánesa a významný profesor Akademie múzických umění v Praze, Pavel Bořkovec (1894–1972). Cílem následujících řádků je přiblížit stav pramenů ze skladatelovy korespondence.

K nedožitým stým narozeninám vyšla monografie Aleny Burešové nesoucí skladatelovo jméno^{1,2}, v níž je shrnuta dosavadní literatura, která se během uplynulých dvaceti let o žádný významný přírůstek nerozhojnila. Bořkovcovou rodinou mi byla dána do dočasného opatrování skladatelova dochovaná korespondence. V tuto chvíli vrcholí proces její předběžné katalogizace a pořízení jejích scanů, do budoucna bude uložena v Českém muzeu hudby.

Přirozenou otázkou do jaké míry je korespondence úplná samozřejmě nelze s pevnou jistotou zodpovědět. Bezpečně lze uvést, že dochovaná korespondence je obsáhlá a není opomenuta žádná z významných osobností, se kterými si Pavel Bořkovec dopisoval. Příkladně je tak poskytnut velmi dobrý obraz skladatelových korespondenčních kontaktů a jejich průběhu. V jednotlivostech samozřejmě o úplnosti hovořit nelze: často pochopitelně chybí různé „druhé poloviny“ dopisních konverzací, a to jak ze strany korespondenta, tak Pavla Bořkovec.

Korespondence, resp. její různě obsáhlé části, existuje ve třech podobách. Základ tvoří samotné dochované rukopisy a původní strojopisy v celkovém počtu výrazně přesahujícím tisíc dokumentů. První zpracování korespondence uskutečnil skladatelův syn, Aleš Bořkovec. Existuje tedy přinejmenším její orientační soupis, významná část je na stroji přepsána a uspořádána podle skupin korespondentů (rodina, žáci, skladatelé atd.) – to je druhá podoba.

Třetí, nejméně úplnou podobou korespondence jsou zapsané vzpomínky Aleše Bořkovec, jimž je vybraná korespondence páteří, kterou navíc skladatelův syn obohatil o příhody a drobná pojednání z různých období a aspektů skladatelova života. Dva sešity vzpomínek a zpracované korespondence představují velmi cenný zdroj informací. Obsah i značná

¹ Shrnující medailon ke čtyřicátému výročí skladatelova úmrtí vyšel v nedávné době: HAAS, Petr. Pavel Bořkovec between Constructivism and Lyricism. *Czech Music* [online]. 2012, issue 2, s. 31–39 [cit. 2014-09-25].

² Burešová, Alena. *Pavel Bořkovec: vydáno k 100. výročí narození Pavla Bořkovec*. Olomouc: Votobia, 1994.

podobnost některých vět svědčí o tom, že Alena Burešová měla během práce na své monografii alespoň část těchto materiálů k dispozici. Oba sešity jsou nicméně datovány až rokem 2006 a lze se tedy domnívat, že Aleš Bořkovec během dvanácti let mezi publikací monografie (1994) a ukončením vlastních prací jejich obsah ještě rozšířil.

Oba sešity jsou tvořeny tištěnými stranami formátu A4 v kroužkové vazbě, existuje i jejich elektronická verze. Nesou společný název *Vzpomínky na otce Pavla Bořkovce a rodinu* s podtituly *Rodinné vzpomínky* (198 stran) a *Korespondence* (329 stran).

Rodinné vzpomínky tvoří přepisy dochované korespondence mezi členy rodiny dokreslované odstavci líčící rodinné zvyklosti, rysy a příhody, jejichž autorem je sám Aleš Bořkovec. Vykresluje v nich realisticky (tzn. nikoli nekriticky) otcovu osobnost a vztahy k příbuzným, přátelům a spolupracovníkům. Bohužel, předem se s pochopitelnými argumenty zříká bližšího komentáře vlastní skladatelovy kompoziční práce: „*Moje vzpomínky se týkají všech možných stránek otcova života kromě jediné pro něho skutečně důležité – jeho hudby. Nejednou nám opakoval, že osobní život umělce není důležitý a že jediné, na čem záleží, je jeho dílo. [...] vzpomínky na jeho osobu a život mohou mít smysl přesto, že je to v rozporu s jeho vlastním, výslovně vyjadřovaným stanoviskem, a že o jeho hudbě jako naprostý laik nemohu říci vůbec nic.*“³

Celý tento pramen, přesahující svým rozsahem pět stovek tištěných stran s plně využitou plochou, svědčí zejména o velké pili skladatelova syna. Pouze pro technicko-formální úplnost uvedme, že zejména kapitoly *Rodinných vzpomínek* jsou místy hůře srozumitelné. Vzhledem k tomu, že zmíněné odstavce jsou dílem vzpomínajícího osmdesátníka a historická korespondence skladatelových rodičů apod., která tvoří určitou pramennou páteř, se často nacházela ve špatném stavu, je mírně zhoršená srozumitelnost zcela pochopitelná a budiž řečeno, že nikdy nezastírá hlavní informace dané kapitoly.

Nejstarší dochovaná a přepsaná⁴ rodinná památka pochází z roku 1593. Jedná se o dopis purkmistrovi a radě města Hradiště hory Tábor, jehož původcem je Jiřík Bořkovec ze Křtěnovic. Druhá starší písemnost je zápis o zakoupení dvora v Čečkově komponistovým jmenovcem, Pavlem Bořkovcem ze Křtěnovic, roku 1642. Jedná se o skladatelova nejstaršího doloženého předka v přímé linii a své křestní jméno nesl pozdější profesor HAMU právě podle něj.⁵

Přepis rodinné korespondence dále pokračuje několika dopisy z pozůstalosti skladatelova otce, prezidenta České inženýrské komory Bohumila Bořkovce (1863–1935). Jeho korespondence, i několik dalších textů pocházejících ze starší větve rodu Bořkoviců, většinou vykazuje velmi formální sloh – ačkoli se nejedná o pracovní tematiku –, který

³ První věty první kapitoly (*Poznámka úvodem*) sešitu *Rodinné vzpomínky*.

⁴ Originál je dle Aleše Bořkovce uložen v archivu Národního muzea (*Rodinné vzpomínky*, s. 24).

⁵ Blíže pro účely tohoto textu neověřeno. Tento genealogický fakt je přejat od Aleše Bořkovce (*Rodinné vzpomínky*, s. 23).

do osobnějšího tónu často nepřechází ani tehdy, je-li již větám společenské konvence učiněno zadost. Dále je přepsáno několik listů pocházejících z rodiny Hozákových (rodné příjmení skladatelovy matky).

Jako první skladatelovy dopisy mířící mimo rodinu zařadil Aleš Bořkovec korespondenci s Miladou „Lalou“ Wachsmannovou (1895–1996), sestřenicí Jiřího Voskovce, skladatelovou láskou z mládí. Následují dopisy z období služby na frontě, dopisy se známým ze skautských dob a pozdějším odbojářem Vladimírem Kloudou, skladatelovým bratrancem Václavem Půlpánem, a pak již následuje korespondence s Olgou rozenou Zárubovou-Pfermannovou (1903–1976), skladatelovou ženou, a dopisy z její větve rodu.

V chronologickém sledu dostávají své místo vzpomínky na druhou světovou válku, kontakty s ilegality i na dobu „mezi květnem a únorem“, která pro osobnost Bořkovcova morálního profilu vykoupení z válečných útrap vlastně nepřinášela.

Pro další, zejména interdisciplinární bádání je velmi významná transkribovaná korespondence i vzpomínky Aleše Bořkovce na čtveřici literátů Otokar Fischer, Vladislav Vančura, Jaroslav Seifert a František Kubka. S Kubkou se pojí Bořkovcova operní tvorba (*Paleček*), podobně o hudebně-dramatické spolupráci, nakonec nikdy neuskutečněné, uvažoval s Vančurou (*Hrdelní pře anebo Příslaví*). Bořkovec se Seifertem zastávali svého času kulturní patronát na Benešovsku.

Tématu víry a uvědomělé konverze Pavla Bořkovce ke katolické církvi, ke které přistoupil v poválečných letech, věnuje ve své monografii Alena Burešová až překvapivě málo místa, vezmeme-li v úvahu duchovní tematiku některých jeho skladeb pozdějšího období (např. *Silentium turbatum*). Ačkoli je posláním tohoto krátkého textu zejména zhodnocení stavu pramenů a literatury, bude zde právě pro zmíněný handicap dopřán prostor širšímu citátu ze vzpomínek Aleše Bořkovce: „*Tato doba (padesátá léta) znamenala pro otce i nejdramatičtější vývoj jeho vnitřního života. [...] Jeho konverze se pomalu připravovala kolem osmačtyřicátého roku. Tváří v tvář tak odlehlému novému světu začínal si uvědomovat ‚horizont přirozeného světa‘, do kterého se člověk rodí, a hledat jistotu v tom, čemu sám říkal ‚přirozený řád‘, který stále více nacházel u katolických spisovatelů. Bohatou studnicí katolické (přímo teologické) literatury mu byl jeho nejmilejší [sic!] žák Petr Eben.*“⁶

Logicky následuje přepsaná korespondence doplněná vzpomínkami na významné osoby střešovické farnosti: faráře Arnošta Vovsa a Josefa Vašicu. Pozornost poutá zejména druhý ze jmen: Josef Vašica (1884–1968), významný slavista, profesor na teologické fakultě, po jejímž zrušení vypomáhal ve střešovické farnosti jako kaplan. Právě u něj byl Pavel Bořkovec na generální zpovědi na svatodušní svátky roku 1953.⁷ Třetí vzpomínanou osobností střešovické farnosti je spisovatel a překladatel Albert Vyskočil.

⁶ *Rodinné vzpomínky*, s. 181.

⁷ Viz *Rodinné vzpomínky*, s. 185.

Závěr sešitu *Rodinné vzpomínky* se věnuje jednak vzpomínkám na poslední roky a týdny života Pavla Bořkovce a stručně shrnuje osudy skladatelových dětí: Hany, Dany a Aleše.

Rovněž druhý ze sešitů, *Korespondence*, není tvořen pouze přepsanými dopisy. Aleš Bořkovec na každého z korespondentů alespoň několika řádkami (často však také několika odstavci) zavzpomíná, aby dokreslil obraz, který korespondence sama o sobě přináší. Krom toho sem zařazuje také několik samostatnějších kapitol (*Otec o Janáčkoví, Hudební skupina Mánesa, Žáci Pavla Bořkovce o svém učiteli*). Bližší rozbor této „profesní“ části korespondence přesahuje rozsahové možnosti tohoto textu. Rozsáhlou korespondenci vedl Pavel Bořkovec například s Václavem Talichem, Rudolfem Firkušným, Pavlem Blatným, Alexandrem Waulinem, Janem Ducháněm a dalšími.

Za připomenutí stojí také existence několika cizojazyčných dopisů s interprety na západ od našich hranic.

Na závěr patří poděkování mým kolegům Vítu Havlíčkovi a zejména Petru Zvěřinovi za spolupráci při katalogizaci korespondence. V neposlední řadě bych rád připomenul obětavé úsilí a péči o otcovu památku, jíž vynaložil Aleš Bořkovec, který nás na jaře roku 2014 opustil.

Prameny a bibliografie

Dochovaná korespondence z pozůstalosti Pavla Bořkovce.

BOŘKOVEC, Aleš. *Vzpomínky na otce Pavla Bořkovce a rodinu: Rodinné vzpomínky a Korespondence*. Praha: nevydáno, 2006

BUREŠOVÁ, Alena. *Pavel Bořkovec: vydáno k 100. výročí narození Pavla Bořkovce*. Olomouc: Votobia, 1994, 227 p. ISBN 80-858-8536-0.

HAAS, Petr. Pavel Bořkovec between Constructivism and Lyricism. *Czech Music* [online]. 2012, issue 2, s. 31–39 [cit. 2014-09-25].

Abecední seznam osobností, se kterými je v Bořkovcově pozůstalosti dochována korespondence

Hvězdičkou jsou označeny osobnosti, s nimiž je dochována korespondence pouze velmi krátká a formální (přání do nového roku, k narozeninám; nejrůznější drobná organizační sdělení apod.). Následující seznam neobsahuje dopisy s rodinnými příslušníky a s Miladou Wachsmannovou.

Ančerl, Karel	Hanuš, Jan	Novák, Karel *
Bachtík, Josef	Hanuš, Stanislav *	Novák, Stanislav
Bartoš, František	Helfert, Vladimír *	Otava, Zdeněk
Baxantová, Táňa *	Heran, Bohuš *	Picha, František
Bedřich, Jan	Hlobil, Emil	Plischke, Ota
Beran, Josef (kardinál)*	Hoffmeister, Karel	Plzeňský
Bertlová, L. *	Holzknacht, Václav	Pohl, Miloš
Blatný, Pavel	Hradecký, Emil	Seifert, Jaroslav
Bloch, Henryk *	Hruška, Jaromír	Schwarz, F.
Bulín, Jiří	Janeček, Karel	Slavický, Klement
Cokel Bergs	Ježek, Jaroslav	Sluka, Luboš
Černušák, Gracian	Jiráček, Václav	Smetáček, Václav
Černý, L.	Jiráček, Karel Boleslav	Suk, Josef
Černý, Ladislav	Kabeláč, Miloslav	Svěcený, Ladislav *
Daniel, František	Kadlec, Jaroslav *	Šourek, Otakar
Dobiáš, Václav *	Kaplický, Josef	Šrom, Karel
Dostál, Jiří	Klusák, Jan	Štěpán, Václav
Drejsl, Radim	Krejčí, Iša	Talich, Václav
Ducháň, Jan	Krombholz, Jaroslav	Tichý, Otto Albert
Eben, Petr	Kříčka, Jaroslav	Trojan, Václav
Eliška, Radomil	Kubka, František	Tugendlieb, Vítězslav
Eschler, Paul	Kurz, Vilém	Vančura, Vladislav
Firkušný, Rudolf	Lada, Otakar *	Vaněk, Mojmír
Fischer, Otokar	Lejeune	Vašica, Josef
Fitteberg, Grzegorz *	Maklakiewicz, Jan	Vogel, Jaroslav
Foerster, Josef Bohuslav	Martinů, Bohuslav	Voves, Arnošt
Forrain, Olga	Masaryková, Herberta *	Vycpálek, Ladislav
Foustková, Zdenka	Matoušová, Helena	Vyskočil, Albert
Glykner, Václav *	Medek, Ivan	Waulin, Alexander
Gregor, Čestmír	Mikota, Václav	Whitman, F. G.
Grünfeldová, Erna	Nebuška, Otakar	Závada, Vilém *
Hába, Alois	Novák, Jan	

Varšavský rukopis, známý a neznámý



Petra Dotlačilová

Jedenáct velkých ručně psaných knih vázaných v červené kůži se zlatou ořízkou leží již téměř sto let v archivu Kabinetu Rytin Univerzitní knihovny ve Varšavě. Odtud pochází neoficiální označení souboru „Varšavský rukopis“. Ve skutečnosti vznikl na podzim 1766 ve württenberském knížectví a je dílem francouzského baletního mistra, jednoho z největších tvůrců 18. století, Jeana-Georgese Noverra (1727–1810). Tento reformátor baletního umění vytvořil rukopis jako reprezentativní výbor ze svého díla, zahrnul sem své teoretické spisy, libreta k baletům, partitury a kostýmní návrhy; to vše mělo sloužit k získání zaměstnání na varšavském dvoře polského krále Stanislava Augusta Poniatowského.

Rukopis sice nesplnil svůj účel, J.-G. Noverre angažmá ve Varšavě nezískal, ale jeho osud byl přesto zajímavý. Stanislav August zařadil tento dokument do své osobní sbírky tisků a knih, na kterou byl velice pyšný a sám ji nazýval „Ma grande bibliothèque“. Když pak v roce 1795 musel tento panovník opustit svou zemi a uchýlit se do exilu v Petrohradu, kde našel ochranu carevny Kateřiny Veliké, přestěhoval s sebou také celou svou knihovnu. Po jeho smrti byla sbírka přesunuta do knihovny petrohradské Akademie umění – z této doby si nese rukopis signaturu No. 1014 na vnitřních deskách každého svazku.

Teprve v roce 1923 byla sovětská vláda donucena vrátit rukopis a další literární díla Polsku a vše bylo uloženo v Kabinetu rytin varšavské Univerzitní knihovny¹. Po vypuknutí druhé světové války a příchodu německých okupantů byla velká část sbírky rozvezena do různých měst nebo zničena. Kabinet rytin uvádí, že během války přišel o téměř šedesát procent své sbírky. Noverrův rukopis měl ale štěstí, byl totiž zazděn ve sklepě knihovny a díky tomu unikl jak okupantům, tak ohni a výbuchům, které ke konci války město téměř srovnaly se zemí. Mnoho badatelů považovalo rukopis dlouho za ztracený², ovšem článek Jana Reimoserera z roku 1949³ a následný polský překlad části tohoto dokumentu (obsahující celou řadu ilustrací převzatých z rukopisu⁴) dokazují, že po druhé světové válce byl

¹ Tzv. Varšavský rukopis je uložen v Kabinetu tisků Univerzitní knihovny ve Varšavě pod signaturami 795–805.

² Viz Dahms, Sibylle. *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München: 2010, Epodium, s. 165. Zde se uvádí, že rukopis byl dlouho ztracen a až v roce 1970 údajně lokalizován hudebníkem Allanem Curtisem v Leningradě.

³ Rey, Jan. Zachráněný Noverrův rukopis. In *Taneční listy*, sborník pro taneční kulturu 1–2. Praha, 1949, s. 14–17.

⁴ Noverre, Jean-Georges. *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*. Wrocław: Ossolineum, 1959.

znovu umístěn do kabinetu rytin a zde bezpečně dlel až do současnosti. V posledním desetiletí se k tomuto unikátnímu pramenu taneční historici několikrát obrátili, nikdy ovšem nevyšla samostatná studie, která by se jím zabývala detailněji.

Motivační dopis o jedenácti svazcích

Vznik tohoto obsáhlého díla je spjat s poněkud nešťastným obratem v kariéře baletního mistra Jeana-Georgese Noverra. Poté, co roku 1766 došlo z důvodu katastrofální finanční situace knížete Karla Evžena z Württembergu, jeho dosavadního zaměstnavatele, k předčasnému ukončení angažmá v dvorním divadle ve Stuttgartu, byl Noverre nucen hledat nového chlebodárcce. Uvyklý na komfort württenberského dvora a s nemalými ambicemi na ještě lepší podmínky pro svou tvorbu i život, rozhodl se ucházet o místo rovnou na královském dvoře. Jeho pozornost totiž upoutal polský král Stanislav August Poniatowski⁵. Tento panovník, nazývaný polským Ludvíkem XIV., získal v mládí vynikající vzdělání v evropském či přímo francouzském duchu a procestoval všechny evropské metropole. V Paříži byl pravidelným návštěvníkem Opery, kde zhlédl mnoho baletů a seznámil se též se slavným tanečníkem M. Marcelem. V prvních letech po nástupu na trůn (1764) se snažil vládnout v duchu osvícenských ideálů, zavést politické a administrativní reformy (ústava, ekonomika, vzdělávání), a zároveň podporovat rozkvět věd a umění. Byl štědrým mecenášem umělců, kteří měli zkrášlovat a povznášet královské město Varšavu, jež se stala také dějištěm velkolepých divadelních představení. Jelikož polská šlechta byla majoritně frankofilní, spojena v historii s několika francouzskými rody⁶, umělci ze země galského kohouta tu byli vždy vítáni.

Všechna tato fakta nahrávala Noverrovi, jehož nejlepší žák ze Stuttgartu Charles Le Pique od roku 1765 působil ve varšavském divadle dokonce jako sólista⁷. Choreograf se tedy domníval, že jeho dobrá pověst byla již ve Varšavě dostatečně rozšířena, aby se mohl ucházet o post baletního mistra na dvoře Stanislava Augusta.

Během posledních měsíců svého angažmá ve Stuttgartu dal tedy Noverre dohromady soubor svých děl, který měl polského krále přesvědčit, aby přijal Noverra do služby ve svém divadle.

Výsledný dokument je skutečně jedinečným a na svou dobu nevídaně komplexním přehledem o tvorbě choreografa, jenž byl na vrcholu svých tvůrčích sil. V jedenácti rukopisných svazcích o rozměrech 27 × 35 × 3 cm, vázaných v červeném marokénu se zlacenými

⁵ Stanislav August Poniatowski (1723–1798), syn Stanislava Poniatowského a Konstancie Czartoryské, byl posledním králem Republiky Obou národů, jež zahrnovala Polsko a Litevské knížectví.

⁶ Polský král Ladislav IV. Vasa se oženil s francouzskou princeznou Marií Louis Gonzaga roku 1646. Později byly posíleny polsko-francouzské vztahy v roce 1725 sňatkem Ludvíka XV. s Marií Leszczyňskou, dcerou krále Stanislava (vládl mezi lety 1704 a 1709, z důvodů mocenských bojů byl ale nucen Polsko opustit a usadil se ve francouzském městě Lunéville v kraji Lorraine).

⁷ Zórawska-Witkowska, Alina. *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*. Art Regia, 1995, s. 176.

nápisy, se skrývají Noverrovy teoretické spisy, libreta k jeho baletům, partitury a kostýmní návrhy včetně popisů výroby některých šatů a cen látek a doplňků. Jednotlivé svazky rukopisu jsou přibližně stejně obsáhlé, čítají od dvou set do dvou set padesáti stran. Každý ze svazků má na hřbetě nápis BALLETS DE NOVERRE a příslušné označení. Na přední desce každého svazku je vyražen pozlacený královský znak (na čtyřech polích jsou proti sobě dvě korunované orlice a dva koně s rytířem v sedle). Na zadní straně je vyražen královův monogram ASR (Augustus Stanislaus Rex).

Théorie et Pratique de la Danse

První z jedenácti svazků je uveden dopisem s věnováním polskému králi, datovaným 10. listopadu 1766, z čehož můžeme vyvodit, že rukopis byl sepsán na podzim toho roku. Je zde určeno i místo, kde se Noverre tehdy zdržoval: Luisbourg neboli Ludwigsbourg, jedno z knížecích sídel Karla Evžena z Württembergu. V tomto dopise plném lichotek nabízí polskému králi své služby baletního mistra, aby svou prací mohl uctít tohoto panovníka, jenž v sobě spojuje „ctnosti Tita s Ludvíkem XII. a vkus Augusta s Ludvíkem Velikým“. Po tomto úvodu následuje přepracovaný text *Listů o tanci a baletech*, Noverrova slavného spisu, který byl poprvé vydán v Lyonu roku 1759 (s datací 1760)⁸. Ve varšavském rukopise ovšem toto dílo nese název *Théorie et Pratique de la Danse simple et composée; de l'art des ballets; de la Musique; du Costume et des Décorations. Par Mr. Noverre Directeur de la Danse et Me. Des Ballets de S.A.S. Le Duc regnant de Wurtemberg*. Původních patnáct listů je rozděleno do jednadvaceti kapitol (celkem 252 stran)⁹.

Toto nové pojetí textu je zajímavé především proto, že se autor odpoutal od populárního epistolárního stylu, obecný název každé kapitoly – *list* – byl vystřídán popisem, o čem přesně pojednává (například poslední kapitola „O kostýmu“) a zcela zmizelo oslovení čtenáře „Monsieur“. Text rázem získal dojem větší „vědeckosti“, čímž se více přiblížil odbornému stylu osvícenských teoretiků a filozofů.

Pořadí kapitol neodpovídá zcela původnímu vydání a také v jejich obsahu je možné nalézt mnoho odlišností. Pomineme-li drobné změny formulací, vynechávání či přidávání odstavců, objevují se zde i celé pasáže obsahující nové myšlenky a informace.

Například ve čtrnácté kapitole „O potřebě pochopit charakter, abychom je mohli pravdivě zobrazit“¹⁰ popisuje Noverre, jak správně zobrazit postavy bojovníků, gladiátorů, démonů a furií. Je zásadně proti symetrii a nabádá k tomu, aby každá postava, každý národ, každý charakter měl vlastní výrazové prostředky a tančil jinak:

⁸ *Lettres sur la danse, et sur les ballets par M. Noverre, maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres etc. A Stutgard, et se vend Lyon: Aimé Delaroché, 1760.*

⁹ Viz Příloha 1.

¹⁰ De la Nécessité de saisir les Caractères pour les peindre avec Vérité, *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, sv. I, s. 87-96.

„nechci vidět tančit pastýře z *Tempé* stejně jako ty z *Mont Ida*, nechci, aby Řekové tančili jako Římani, Peršani jako Turci, Tritoni jako Faunové, kněží jako alegorie radosti. Přál bych si, aby soudnost a nadání určily každému národu a všem bájným postavám jejich vlastní taneční žánr a jejich zvláštní tance. Víím, že to vyžaduje mnoho práce, ale není to nemožné, to mohu dokázat. Díky soutěživosti překonáme překážky a vyjedeme z běžných cest průměrnosti. To si přeji kvůli pokroku mého umění a cti tanečníků a baletních mistrů.“¹¹

Na důkaz svého tvrzení nabízí autor několik příkladů ze své vlastní tvorby, především z baletů, které uvedl na scéně dvorního divadla ve Stuttgartu a ve kterých se pokusil o asymetrický pohyb a rozmanité pohyby pro jednotlivé postavy: pekelná scéna z *Amora a Psyché*¹², tanec démonů a otvírání země z baletu *Rinaldo a Armida*¹³ a také „Tanec bojovníků“ („*Pas de Lutteurs*“), u nějž neuvádí konkrétní titul (je možné, že se jednalo o univerzální scénu, která byla použitelná v různých produkcích). V posledním tanci mělo vystupovat čtyřicet tanečníků rozdělených do dvanácti párů, přičemž každý pár měl vlastní variaci v podobném stylu.

Další zajímavou částí tohoto spisu je čtrnáctá kapitola „O hudebním žánru vlastním dějovému tanci“¹⁴, v níž Noverre popisuje, jakým způsobem spolupracoval s hudebními skladateli svých baletů.

„Pomocí detailního libreta vysvětlím hudebníkovi přesnou podobu svého námětu a jdu ještě dál: rozpracuji scénu do dialogů, které se snažím co nejvíce zestručnit. V pantomimě je totiž potřeba jen málo slov, ale hodně akce. Jakmile skladatel hodí na papír motivy svého zpěvu, posoudím, zda jsou vhodné k pantomimickým akcím, a co víc, přímo před ním předvedu děj mých scén. On tak může proniknout do vášní, které znázorňuji, píše na míru, překreslí, abych tak řekl, obrazy, které před ním maluji. Výsledkem takovéto práce je nejdokonalejší harmonie hudby s výrazem pantomimy. Někdy dokonce požadují po skladateli, aby mě doprovázel.“¹⁵

¹¹ „je ne voudroit point voir Danser les Bergers de *Tempé*, comme ceux du *Mont Ida*, je ne voudroit point que les Grecs danssent, comme les Romains, les Persans comme les Turc, les Tritons comme les faunes, les Prêtres comme les Plaisirs et Je souhaiterois enfin qu le discernement et le génie assignassent un Genre de Danse Particulier et distinctif à tous ces Peuples et à tous ces etres fabuleux; ce ci est un grand ouvrage, je le scais, mais il n'est point impossible, je le prouve; avec de l'Emulation (Competitivnes), on Surmonte les obstacles et on sort des Routtes ordinaires de la médiocrité; c'est ce que je désire pour les progrès de mon Art et pour honneur des Danseurs et des Maitres de Ballets.“ *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, s. 95–96.

¹² Scéna z druhého dějství, kdy je Psyché unesena fúriemi do pekel poté, co porušila svůj slib a podívala se na spícího Amora.

¹³ Závěrečná scéna baletu, v níž Armida, zuřící poté, co ji opustil Rinaldo, povolá demony a nechá potopit celý ostrov, na kterém vystavěla svůj palác.

¹⁴ Du genre en musique propre à la danse en action, *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, s. 111–118.

¹⁵ „l'Imagination pleine de mon sujet je communique au Musicien un Programme exactement détaillé, je fais plus; je dialogue mes scènes, et je resserre ce Dialogue autant qu'il m'est possible; car il faut dans la

Přestože zde neuvádí konkrétní jména, je pravděpodobné, že mluví o svých kolezích ze Stuttgartu – Florianu Dellerovi (1729–1773) a Jeanu Josephu Rodolphovi (1730–1812).

Příkladem dokonalého znázornění emocí v hudbě je jeden z Noverrových nejslavnějších baletů *Médea a Jáson* s Rodolphovou hudbou.¹⁶

„Hudba musí mluvit několika jazyky najednou, jazykem lásky a jazykem nevěry, vyjadřuje výbuchy žárlivosti a pomsty i nařikavé akcenty strachu a bolesti. Vše, co vyjadřuje cit (sentiment) budou hrát flétny a hoboje, šeptání žárlivosti mohou hrát basy a výbuchy této vášně pak všechny nástroje najednou. Každá část musí zpívat a mít svůj vlastní charakter, zvláštní výraz, vlastní jazyk (...)“¹⁷

Na konci této kapitoly Noverre také zdůrazňuje význam pauz v hudbě, které mají v baletech důležitou dramatickou úlohu, způsobují napětí a tím větší efekt.¹⁸

Poslední a nejdější kapitola „O kostýmu“¹⁹ je také zcela nová, na rozdíl od předchozích pasáží byla ale zahrnuta (i když přepracovaná) do pozdějšího vydání Listů, konkrétně do tohoto posledního, které vyšlo v Paříži roku 1807²⁰. Oproti ostatním částem je tento text značně nekoherentní, navzdory názvu se nevěnuje pouze jednomu tématu, ale přeskakuje od jednoho k druhému. Autor zde sice mluví především o kostýmu a o tom, co všechno si pod tímto výrazem (fr. *costume*) představuje, ale také o zvycích, módě, životě v Paříži; dozvíme se zde i zajímavá fakta o reakcích na jeho tvorbu.

V úvodu autor vzpomíná na období, kdy vydal *Listy o tanci a baletech*. Tento spis údajně způsobil přímo skandál mezi milovníky starého stylu z pařížské Opery (označuje je zde

Pantomime peu de Mots, mais beaucoup d'action; dès lors le Compositeur jette sur le papier les motifs de son Chant je juge s'ils s'approprient aux instants de la pantomime; je fais plus, j'exécute devant lui l'Action de mes scènes, il se pénètre des passions que je lui peins, il Ecrit à mesure, il retrace pour ainsi dire, les Tableaux qui je lui dessine, et de l'entente de ce travail il résulte l'harmonie la plus parfaite entre les traits de la musique et l'expression de la Pantomime; j'exige même quelque fois que le Compositeur fasse ses accompagnements avec moi.“ *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, s. 113.

¹⁶ *Médeé et Jason*, ballet tragice. Première 1763 ve Stuttgartu.

¹⁷ „La Musique doit emprunter plusieurs langages à la fois, celui de l'Amour et celui de l'Infidélité les Eclats de la Jalousie et de la Vengeance, et les Accens plaintifs de la Crainte et de la douleur. Tout ce qui est de sentiment sera exécuté par les flûtes et les hautbois, le murmure de la Jalousie peut être rendu par les Basses et les Eclats de cette Passion par tous les Instruments à la fois; chaque partie doit donc Chanter et avoir un Caractère distinctif, une expression particulière, et un langage à part (...)“ *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, s. 114.

¹⁸ „Il est enfin des Repos et des suspensions dans la Musique qui font le plus grand effet lorsqu'ils sont amenés avec Art et à propos car l'apropos dans la Danse constitue quelquefois Le Sublime de cet Art.“ *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, s. 118.

¹⁹ Du Costume. *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, s. 221–252.

²⁰ *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier, dédiées a sa majesté l'imperatrice des Français et reine d'Italie, Par J.-G. Noverre, ancien maître des ballets en chef dell'Académie Impériale de Musique, cidevant chevalier de l'ordre du Christ. Tome I et II.*, Léopold, Paris 1807, s. 372–388.

Ještě předtím byla tato kapitola v totožném znění zahrnuta i do tzv. Stockholmského rukopisu o dvou svazcích, který Noverre zaslal roku 1792 švédskému králi Gustavu III.

jako „obdivovatele gotiky“), kteří ho chtěli exkomunikovat z uměleckých kruhů.²¹ Naopak později, když se jeho systém osvědčil, což se stalo v průběhu několika málo let, prohlášovali titíž lidé, že měl Noverre pravdu, zaváděli drobné reformy a dokonce se snažili napodobovat jeho balety, což autora samého moc nepotěšilo, jelikož imitace jeho děl měly daleko k dokonalosti.²²

Když Noverre konečně přejde k pojednání o kostýmu, dozvídáme se, že pod tímto termínem rozumí nejen oblečení, které nosí tanečník nebo herec na scéně, ale také mnoho dalších prvků, které jsou charakteristické pro určitý národ, jež chce znázornit: charakter, morálku, zbraně, budovy, právo, náboženství, vkus, rostliny a zvířata. Poněkud tedy mísí význam slova *costume* se slovem *coutume* – zvyk.²³ „Kostýmem“ rozumí i scénografii, mašinerii a o způsob hraní.

Poté, co autor konečně zaměří svou pozornost pouze na kostým jako oblečení, pustí se do kritiky herců a tanečníků (a především hereček a tanečnic), že používají až příliš vlastní fantazii při vytváření svého kostýmu. Zdobí jej stuhami, květinami, třásněmi a flitry, až se spíše podobá šatům na maškarní ples. Ubírají tím na věrohodnosti kostýmu, který má zobrazovat určitý charakter, národ nebo mytologickou postavu. Při té příležitosti také Noverre zmiňuje dobový trend, že diváci a divačky často kopírují styl oblékání, který vidí na jevišti, a přenášejí jej do každodenního života. Dokonce samotné slovo „costume“ se stalo běžným pro označení moderních šatů.

Pro baletní kostým je velmi důležitý výběr látky a střihu. Nejen, že mají šaty být lehčí a kratší, aby umožňovaly volný pohyb, látka a střih by měla rovněž odpovídat postavě, kterou tanečnice zosobňuje: například mladá princezna může mít šaty z lehčí a vybranější látky úzkého střihu, starý muž musí mít kostým z látky těžké a řasené. Kostým tanečnice by neměl obsahovat příliš ozdob a drapérií, barvy by měly vzájemně ladit a také by měly ladit se scénografií.

Velký problém divadelního kostýmu spatřuje v zavedených šablonách, podle kterých šijí divadelní krejčí všechny kostýmy bez ohledu na charakter a národnost. Jediný, kdo je

²¹ „*Mes Réflexions sur la Danse ont produit cet effet; en scandalisant la multitude, elles ont révolté les fanatiques du Théâtre et cette foule d'admirateurs du Gothique, qui esclaves enchainés des Préjugés, et des vieilles Rubriques de l'Opéra, ne trouvent dans leur imbécile extase rien de comparable à ce que les anciens ont imaginé, et crient à l'Anathème sur tous ceux qui ayant du goût et du Génie cherchent à se tirer des routes fangeuses de la médiocrité pour s'en frayer de nouvelles, qui puissent les conduire à la perfection.*” *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, s. 221.

²² „*Cependant mon système s'est insensiblement accrédité, et en criant que j'avois tort, on agissoit comme si j'avois raison; on faisoit de temps en temps de petites réformes et l'on tachoit de se rapprocher de mon plan; on a plus fait encore et c'est un mal; on a renchéri sur mes idées; on est tombé dans l'excès; on ma saisi à gauche; et l'on a donné à bien des égards, dans un ridicule si extravagante qu'il seroit à souhaiter dans beaucoup d'occasions que les choses fussent restées sur l'ancien pied ou elles étoient.*” *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, s. 222.

²³ „*il faut donc entendre par Costume le Caractère, les Loix, les moeurs, les usages, la Religion, le Goût, le génie, les habitudes, les Armes, les vêtements, les Bâtimens, les Plantes, les Animaux, et les Richesses d'une Nation.*” *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, s. 222.

podle Noverra schopen v jeho době vytvořit originální a věrohodný divadelní kostým, je návrhář pařížské Opery Louis-René Boquet: jedině on si dal tu práci a studoval kroje a zvyky různých národů, aby je mohl adekvátně převést na divadelní jeviště.²⁴ Boquet byl v období 1760–1766 hlavním návrhářem pro všechny Noverrovy balety a jeho kostýmní návrhy jsou obsažené ve čtyřech svazcích rukopisu.

Vzhledem k výše uvedeným myšlenkám není překvapivé, že Noverrovi se líbí spíše anglická móda než francouzská, anglický styl divadelního kostýmu považuje za příklad, který by měli následovat všichni kostýmní návrháři. Jeho hlavními rysy jsou jednoduchost střihu, střídme zdobení a větší věrnost realitě, přírodě. Stejně tak Noverre preferuje i anglický způsob herectví, který je plný akce, neskrývá děj za krásná, ale „nabubřelá“ slova, jak tomu bylo ve francouzském herectví²⁵. Na tuto myšlenku navazuje dlouhá úvaha o různých způsobech herectví, přičemž to, v němž převažuje *action* nad *récit*, u Noverra jednoznačně vítězí. Z takto položené opozice jasně vyplývá, že pod výrazem *action* (do češtiny obvykle překládáno jako čin, skutek, akce, děj) se neskrývá nic jiného než gestika a pantomima. *Gesto* má totiž na diváka mnohem silnější účinek než pouhá slova, dokáže zasáhnout přímo jeho duši a srdce. Odtud se autor ve svých úvahách logicky dostává k oslavě svého stylu *ballet d'action*, který se snaží děj, vášně a charaktery vyjádřit výhradně pohybem, gestem a pantomimou.

Slovem *costume* tedy nakonec rozumí i pohyb herců po scéně, jejich gesta a výraz. Pro ilustraci, jak by mohlo být vylepšeno francouzské drama, uvádí popis poslední scény z Racinovy *Faidry*, ve které se hlavní hrdinka otráví. Tuto hru viděl Noverre v Paříži s velkou dramatickou herečkou Mademoiselle Dumésnil v hlavní roli. Její umění sice velice obdivuje, ovšem scéna umírání by mohla být pomocí správného použití sboru a gest mnohem zajímavější a dramatictější.

Při srovnání s vydáními, která Noverre publikoval později, zjišťujeme, že se varšavská verze *Listů* neopakuje ani v jednom případě ve stejném znění, naopak jde často o doslovné přetištění prvního lyonského vydání²⁶. Ve všech příštích vydáních se vrací k názvu *Lettres sur la danse et sur les ballets* a dalším variacím na toto téma, odborný styl mu tedy zřejmě nakonec nevyhovoval, či se obával nedostatečného zájmu publika.

²⁴ „Le seul home en etat de créer, d'imaginer, de remédier aux abus, de rentrer avec Art les inutilités sans effet d'un costume, d'y substituer avec gout tout ce qui peut contribuer à lui donner de l'agrément et au caractère, est sans contredit Mr. Boquet; l'Étude particulière qu'il a fait de ce Genre; les connoissances qu'il possède des moeurs, des usages et des coutumes de toutes les Nations, lui assignent la préférence sur tous ceux qui voudroient embrasser cette partie (...)” Tamtéž, s. 240–241.

²⁵ „Les Anglois s'attachent à un costume bien plus fidèle que le nôtre; leur exactitude à cette égard est extreme; et il est des pieces généralement si bien mises, que l'effet en transporte et que l'illusion est si parfaite, qu'elle semble le disputer à la vérité.” Tamtéž, s. 243.

²⁶ Tak je tomu v případě vídeňského vydání z r. 1767: *Lettres sur la danse, et sur les ballets par M. Noverre, maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, etc. A Vienne, Jean-Thomas Trattner, 1767.*

Libreta a partitury ve Varšavském rukopise

Druhý svazek o dvou stech sedmi stranách nese název „Programmes de Grands Ballets historiques, héroïques, poetiques, nationaux, allégorique et moreaux de la composition par Mr. Noverre“. Nalezáme zde libreta ke čtrnácti Noverrovým baletům pocházejícím především z jeho stuttgartské éry²⁷. Výjimkou jsou balety *La Toilette de Vénus*, *Renaud et Armide* a *Les jalousies du Sérail*, které vytvořil ještě během svého lyonského angažmá v letech 1757 až 1759. První strana každého programu je provedena ozdobnou kaligrafii a je opatřena výjevem z baletu, obvykle znázorňujícího jeho nejdramatičtější scénu. Zvláštní kategorii tvoří tzv. *ballets mixtes* neboli balety smíšené: *Le Triomphe de l'Amour uni à la Raison*; *Le temple du Bonheur* a *Les Ruses de l'Amour*. To jsou podle Noverra díla nepříliš známého typu, v nichž se pojí morálka a alegorie. Tento druh baletu vyžaduje prý velkou znalost historie a bájesloví a Noverre jej považuje za zkušební kámen baletního mistra. Dalším zajímavým textem v tomto svazku je *Idée d'un ballet héroïque tiré de la Henriade*, což je vlastně dopis Voltairovi z 1. září 1763²⁸. Noverre zde načrtává libreto baletu na námět z devátého zpěvu Voltairova eposu, z dopisu ovšem vyplývá, že námět zůstal zatím pouze na papíře. K tomuto dopisu v roce 1763 Noverre přiložil i jeden výtisk svých *Listů o tanci a baletech*. Voltaire mu zanedlouho (11. října 1763) poslal velice lichotivou odpověď, jež je v tomto svazku také přepsána spolu dalším dopisem z 26. dubna 1764²⁹.

Čtyři následující svazky obsahují partitury k jedenácti z výše uvedených baletů, jejichž autory byli Noverrovi spolupracovníci z Lyonu a ze Stuttgartu. Třetí svazek tedy obsahoval hudbu k baletům *Médée et Jason* a *Psyché et l'Amour* od Johana Josepha Rudolpha (1730–1812) a *La mort Enée et Lavinie* a *Alexandre*. Součástí souboru je také dvanáctá partitura k baletu *Únos Proserpiny* od M. Renauda, ta byla ale z důvodu obsahové vyváženosti svazků umístěna až do posledního, jedenáctého dílu.

Soubor Boquetových kostýmních návrhů

Zbývajících pět dílů rukopisu obsahuje celkem 445 barevných kostýmních návrhů Louise-Reného Boqueta. Kostýmy jsou řazeny podle pořadí baletních programů a partitur v dřívějších svazcích. První v pořadí jsou tedy kostýmní návrhy k baletu *Médeea a Jáson* a jednotlivé postavy zde mají místo podle důležitosti své role³⁰. Další jsou na řadě kostýmy k baletům *Smrt Herkulova*, *Amor a Psyché* a tak dále³¹.

²⁷ Viz Příloha 2.

²⁸ V tomto rukopise sice dopis není datován, ten samý dopis je ale později otištěn v posledním vydání *Lettres sur les arts imitateurs etc.* z roku 1807.

²⁹ Výňatky z těchto Voltairových dopisů cituje Noverre například také v *Úvodu k baletu Horáciové čili Malá odpověď na velké dopisy pana Angioliniho*, který je přeložen prof. Boženu Brodskou ve sborníku *Ozvěny tance*, Praha: AMU, 1998.

³⁰ Například k baletu *Médeea a Jáson* jsou kostýmy řazeny následovně: Médeea, Jáson, Kreusa, Kréon, Koryntán, Koryntanka, dvě Médeiny děti, guvernanta, Nenávist, Žárlivost, Pomsta, Jed, Oheň, Dýka.

³¹ Kompletní seznam kostýmů viz Příloha 3.

Devátý svazek má poněkud odlišný název: „Habits de costume pour différents caractères de danse, d'opéra, de comédie, tragédie et de bal“, obsahuje tedy kostýmy k menším tanečním číslům v různých divadelních útvarech, autorem je ale stále Bouquet. Také v desátém svazku jsou kostýmy specificky označené a je zde přesně odlišené, zdali se jedná o postavy vážného, komického či demi-charakterního žánru („Habits sérieux Pour Pas de Deux, et Entrée seuls“ a „Habits comiques et demi-caractère pour Pas de Deux, et Entrée seule“). V prvním případě se jedná o kostýmy mytologických postav (Juno, nymfy, tritoni atd.), dále následují Řekové, pastýři, Maďaři a po nich populární komické postavy jako markytánky, turečtí sluhové, námořníci, a nakonec trpaslíci a starci, tedy postavy groteskní. Nachází se zde tedy celé spektrum postav od těch nejvznešenějších po ty nejkomičtější a nabízí tak kompletní paletu typů a charakterů, které je možno v Noverrových baletech spatřit.

Velice zajímavý je jedenáctý svazek obsahující posledních šedesát kostýmních návrhů, z nichž šestnáct je opatřeno podrobným popisem, jak kostým ušít. V úvodu tohoto svazku je též uveden „Etat et Prix des Marchandises“, kde se můžeme dočíst, kolik stály jednotlivé druhy látek, květiny, mašle, péra, helmice a další doplňky, z nichž se skládal baletní kostým³².

Pokud jde o Boquetovy návrhy, je až zarážející, nakolik jsou pozadu oproti Noverrovým revolučním tezí. Bohové a hrdinové, Jupiter, Jáson a dokonce Herkules, tedy všechny postavy vážného stylu, jsou jeden jako druhý, jejich kostým zdobí tvrdý tonnelet, na hlavách mají paruky a náročné ozdoby. Dámský kostým (ať Venušin, ať Médein) je stále opatřen širokou krinólinou, jež na první pohled neumožňuje příliš velkou svobodu pohybu. Ve srovnání s dobovou francouzskou módou je zde ale patrné jisté odlehčení, kratší sukně a méně bohaté řasení.

Kostýmy národů se snaží více přiblížit realitě, což je krásně vidět například na kostýmu Číňana, Afričanky, Peršanky, Maďarky nebo Peruánky. Nejzajímavější jsou pak kostýmy démonů, furií a alegorických postav: jsou velmi expresivní, každý kostým je jiný a každá postava má své dobře rozpoznatelné atributy (např. postava Jedu má na kostýmu hady, postava Ohně plameny, Najáda je zdobena mořskými řasami atd.).

Veškerá Noverrova námaha vložená do tohoto ojedinělého textu, na základě něhož by bylo možné rekonstruovat celých dvanáct jeho baletů (program, hudba a kostým), nebyla k jeho zklamání odměněna vytouženým angažmá na osvíceneckém dvoře Stanislava Augusta. Podle Jana Reimoseru byl tento neúspěch zapříčiněn intrikami dvorských baletních mistrů, kteří se obávali silné konkurence.³³ Není dokonce ani známa žádná Stanislavova přímá odpověď na poskytnutou nabídku, choreograf ale za své dílo obdržel značně vysokou peněžní sumu – tisíc dukátů. Důkazem, že si drahocenných svazků panovník náležitě

³² Viz Příloha 4.

³³ Rey, Jan. Zachráněný Noverrův rukopis. In *Taneční listy*, sborník pro taneční kulturu 1–2. Praha:1949, s. 14.

vážil, byl fakt, že je zařadil do své soukromé sbírky vzácných tisků, které pak ukazoval významným návštěvám, a údajně si v nich často pro své potěšení listoval.

Dnes může rukopis sloužit jako neocenitelná studnice pramenů pro studium Noverovy tvorby, ale nejen to – poskytuje také mnoho informací o baletní hudbě a především o podobě, ceně, materiálech a střízích dobových baletních kostýmů.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Výzkum choreologických pramenů, jejich prezentace na konferencích v Anglii (Bath, Oxford) a publikace“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2014.

This report was written at the Academy of Performing Arts in Prague as part of the project “Research of choreological sources, their presentation at the conferences in the Great Britain (Bath, Oxford) and publication” with the support of the Specific University Research Grant, as provided by the Ministry of Education, Youth and Sports of the Czech Republic in the year 2014.

Prameny:

Lettres sur la danse, et sur les ballets par M. Noverre, maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres. A Lyon, chez Aimé Delaroché, Imprimeur-libraire du gouvernement et de la ville, aux Halles de la Grenette, 1760. Dostupné on-line na webových stránkách Bibliothèque nationale de France Gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h.r=noverre+lettres+sur+la+danse.langFR>

Lettres sur la danse, et sur les ballets par M. Noverre, maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres etc. A Stutgard, et se vend Lyon: chez Aimé Delaroché, Imprimeur-libraire du gouvernement et de la ville, aux Halles de la Grenette, 1760. Uloženo v Österreichische Nationalbibliothek pod signaturou 257589-A.

Lettres sur la danse, et sur les ballets par M. Noverre, maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, etc. A Vienne, chez Jean-Thomas Trattner, libraire et imprimeur de la Cour, 1767. Dostupné on-line na webových stránkách Österreichische Nationalbibliothek: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ156015606

THÉORIE ET PRATIQUE de la Danse simple et Composée; DE L'ART DES BALLETS; de la Musique; du Costume et des Decorations PAR MR. NOVERRE Directeur de la Danse et Me. Des Ballets de S.A.S. Le DUC REGNANT DE WÜRTEMBERG, 1766; 11 svazků. Rukopis je uložen v Kabinetu tisků Univerzitní knihovny ve Varšavě pod signaturou 795-805.

Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier, dédiées a sa majesté l'imperatrice des Français et reine d'Italie, Par J.-G. Noverre, ancien maître des ballets en chef dell'Académie Impériale de Musique, cidevant chevalier de l'ordre du Christ. Tome I et II. A Paris, chez Léopold 1807. Dostupné on-line na webových stránkách Bibliothèque nationale de France Gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108202r.r=Lettres+sur+les+arts+imitateurs+en+g%C3%A9n%C3%A9ral.langFR>

Literatura:

- BRODSKÁ, Božena. Jean-Georges Noverre a jeho libreta a spisy v našich fondech. In *Ozvěny tance*. Praha: AMU, hudební fakulta, katedra tance, 1998.
- BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: AMU, 2008.
- DAHMS, Sibylle. *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München: Epodium, 2010.
- DE LA GORGE, Jérôme; Boquet, Louis. In *International Encyclopedia of Dance*.
- DOTLAČILOVÁ, Petra. *Vývoj baletu-pantomimy v osvícenské Evropě*. Praha: NAMU, 2013.
- HANSELL, Kathleen Kuzmick. Noverre, Jean-Georges. In *International Encyclopedia of Dance*. Oxford: edited by Selma Jeanne Cohen, 1998.
- MOUREY, Marie-Thérèse. La tentation de la Pologne: le „manuscrit de Varsovie“. In *Musicorum N°10-2011. Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet, Un artiste européen au siècle des Lumières*. Université François-Rabelais de TOURS. 2011.
- NOVERRE, Jean-Georges. *Lettres sur la danse*. Paris: Édition Lieutier, 1952.
- NOVERRE, Jean-Georges. *Listy o tanci a baletech* (přel. Jan Reimoser). Praha: Družstvo Dílo, 1945.
- NOVERRE, Jean-Georges. *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*. Wrocław: Ossolineum, 1959.
- PALEWSKI, Jean-Paul. *Stanislas-Auguste Poniatowski, dernier roi de Pologne*. Paris, 1946.
- REY, Jan. Zachráněný Noverrův rukopis. In *Taneční listy*, sborník pro taneční kulturu 1–2, Praha 1949.
- ZÓRAWSKA-WITKOVSKA, Alina. *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*. Art Regia, 1995.

PŘÍLOHA 1

Varšavský rukopis: Sv. I., sig. 795

THÉORIE ET PRATIQUE de la Danse simple et Composée; DE L'ART DES BALLETS; de la Musique; du Costume et des Decorations PAR MR. NOVERRE Directeur de la Danse et Me. Des Ballets de S.A.S. Le DUC REGNANT DE WÜRTEMBERG, 1766

L'Art des Ballets mis en comparaison avec les autres arts d'imitation (s. 1–4)

Des connoissances particulières et générales qu'un Maître de Ballets doit avoir pour convaincre le Publique de la difficulté qu'il a d'excellere dans nôtre Arts (s. 5–16)

Des secours variés que les Maitres de Ballets trouverent dnas les Spectacles de la nature (s. 17–22)

Le Ballet mis en Parallèle avec la Peinture (s. 24–29)

Définition des Ballets (s. 29–32)

De l'Action, des Graces naturelles, et de l'Expression (s. 33–42)

Ce que l'on devoit dire aux Danseurs, et aux Maîtres de Ballets (s. 43–46)

Des Défauts qui se rencontrent dans la Composition des Ballets anciens et modernes (s. 47–56)

Du Genre propre au Ballet, et des différentes Parties qui le composent (s. 58–65)

De la Symmétrie, et de ses Désavantages dans tous les Morceaux d'Action (s. 66–71)

De la Nécessité d'un bon choix dans les sujets, et dans les Caractères que l'on veut mettre en Danse (s. 72–77)

Réflexions sur la distribution et l'Etente des Personnages (78–82)

Du Danger de se donner pour Modèle (s. 83–86)

De la Nécessité de saisir les Caractères pour les peindre avec Vérité (s. 87–96)

De l'Entente des Couleurs relativement aux Habillements, et des Effets qui produisent la Dégradation des Tailles (s. 97–109)

Du Genre de Musique propre à la Danse en Action (s. 111–118)

Des Positions envisagées dans leur inutilité, de l'Ineptie des Danseurs en général. Et de l'Etude particulière qu'il doivent faire pour se distinguer dans la danse (s. 119–126)

Du Danger des Applaudissemens non mérités, et de la nécessité de l'Intelligence, du Goût, et de l'Expression dans les Ballets (s. 127–138)

De l'Opéra François en Général et particulièrement des Ballets de l'Opéra (s. 139–178)

Des Masques (s. 179–219)

Du Costume (s. 221–252)

PŘÍLOHA 2

Varšavský rukopis, sv. II, sign. 796: Programmes de Grands Ballets

Médée et Jason (ballet tragique)

La Mort d'Hercule (ballet héroïque)

Psiché et l'Amour (ballet héroïque)

Les Jalousie de serail (ballet demi-caractère)

Orphée et Eurydice (ballet héroïque)

Hypermnestre (ballet tragique)
Alceste (ballet tragique)
Pyrrhus et Polixène (ballet tragique)
Les Festes d'Hyménée (ballet héroïque)
Enée et Didon (ballet héroïque)
Enée et Lavinie (ballet historique)
Alexandre (ballet historique)
L'Enlèvement de Proserpine (ballet héroïque)
Le Triomphe de l'Amour uni à la raison (ballet moral)
Le Temple du Bonheur (ballet mixte, allégorique et moral)
Les Ruses de l'Amour ou la Toilette de Vénus

PŘÍLOHA 3

Varšavský rukopis: Přehled kostýmních návrhů (*Habits de Costume pour l'Execution des Ballets de Mr. Noverre dessigné par M. Boquet*)

Svazek VII.

Medée et Jason

14 návrhů: Medée, Jason, Creuse, Creon, Corithien/Corintienne, les 2 enfants de Medée, Gouvernante, La Haine, La Jalousie, La Vengeance, La Poison, Les Feu, Le Fer)

La Mort d'Hercule

19: Hercule, Dejanire, Jole, Hilus, Philoclète, Thessalienne/Thessalien, Europeens (2 fig.), Asiatique (2 fig.), Africane/Afrain, Compagnon d'Hercule, Lutteurs (2 fig.), Suivante de Dejanire, Licas, La Jalousie, Grand Pretre, Sacrificateur

Psiché et l'Amour

16: Psiché, l'Amour, Zephir (2 fig.), Les Graces (3 fig.), Venus, Nymphé, Plaisir (2 fig.), Jeux et Ris (2 fig.), Thysiphone, Parques, Demon (2 fig.), Spectre

Les Jalousies du Sérail

17: Le Grand Seigneur, Fatime Africane, Zaire, Chef des Eunuques Blancs, Eunuque Blanc, Zaide, autre Sultane, Zima, Circassienne, Georgienne, Greque, Muet (2 fig.), Bostangis, Janissaire, Chef des Eunuques noirs, Eunuque noir

Orphée et Euridice

32: Orphée, Euridice, Ombre heureuse (6 fig.), Pluton, Proserpine, Tysiphone, Caron, Bacchus (2 fig.), Silvain (2 fig.), Bacchante (4 fig.), Dryade, Satyr, Faune (2 fig.), Pastre (3 fig.), Pastorelle, Provençale, Bergère, Vendangeure, Vendangeuse

Svazek VIII.

Hypermnestra

17: Hypermnestre (2 fig.), Danaus, Lincée, Danaïdes, Fils d'Egyptus, Hypermnestre en Habit de Victime, Lincée en Habit de Victime, Chef des Spectres, Spectres des Fils d'Egyptus, La Trahison, La Perfidie, Le Remord, Le Crime, Prêtresse de Hymen, Soldats de Lincée, Soldats de Danaus

Alceste

19: Alceste, Admète, Iycomede, Princesse Thessalienne, Hercule, Appolon (2 fig.), Pheres, Père d'Admète, Vielle Reine Mère d'Admète, Thessalienne Suivante d'Alceste, Princesse captive de Scyros, Lutteur, Vent, Boré, Matelot, Soldat de Iycomede, Soldat d'Admète, Combattant d'Hercule, Garde d'Admète

Armide

21: Renaud, Armide, Renaud avec les Guirlandes, La Volupté, Ubalde, Le Chevalier Danois, Nymphé de la Nuit, Najade (4 fig.), Ondin (3 fig.), Jeu (2 fig.), Plaisir (2 fig.), La Vengeance, Le Fureur, Le Desespoire

Pyrrhus et Polixène

10: Pyrrhus, Polixène, Princesse Troyenne, Priam, l'Ombre d'Achille, Prince Troyen, Prêtresse, Grand Prêtre, Officier Grec, Soldat Grec, Soldat Troyen

Fetes d'Hymenée

23: Hymenée, Cryseis, l'Amour, Athénienne (5 fig.), Athénien, Matelot (2 fig.), Pastourelle (2 fig.), Pastre (2 fig.), Demi Caractère (2 fig.), Sauvage Corsaire, Sauvagesse, Corsaire (2 fig.), Jeu (2 fig.)

Enée et Didon

11: Enée, Didon, Jarbe, Troyen, Venus, Junon, l'Amour, l'Hymen, Carthaginoise, Maure, Esclave Maure

Svazek IX. Habits de Costume pour differents Caractère de Danse d'opéra, de Comédie, Tragédie et de Bal dessinés par M. Boquet, Dessinateur des menus plaisirs du Roi de France

Enée et Lavinie

18: Enée, Lavinie, Turnus, latinus, Greque (5 fig.), Grec (2 fig.), Venus, Vulcain, Cyclope, Latin, Phrygien, Arbaletier Troyen, Saldat Latin

Alexandre

15: Alexandre, Roxane, Statira, Grand de Perse, Epestion, Suivante d'Alexandre, Persanne (3 fig.), Persan (3 fig.), Femme du Mogol, Grand Mogol, Ambassadeur Indien

L'Enlèvement de Proserpine

25: Proserpine, Ceres, Pluton, Mercure (2 fig.), Cyanée, Suivant de Pluton, Suivante de Proserpine, Nymphé des Bois (2 fig.), Ris, Egypan, Hamadryade, Neptune, Nayade (2 fig.), Triton (2 fig.)

La Henriade

13: Henri IV (2 fig.), Gabrielle d'Estrée, La Volupté, Plaisirs (3 fig.), L'Amour, Grace, Ris (2 fig.), La Discorde, La Rage

Don Quichotte

13: Don Quichotte, Le Chevalier des Miroirs, Quitterie, Gamache, Sancho, Maitre Pierre, Basille, Espanolette (2 fig.), Espanol (2 fig.), Magister, Catalan

Ballet hongrois

10: Hongrois, Hongroise (2 fig.), Officier hongrois, Bohemienne, Tambour hongrois, Pandoure (2 fig.), Femme Pandoure (2 fig.)

Svazek X. Dessins d'Habits sérieux pour des Pas de Deux et Entrées seuls – 46:

Junon, Silphide (2 fig.), Silphe (2 fig.), Roi des Silphes, Ombre (4 fig.), Grec (3 fig.), Greque (3 fig.), Peruvienne, Peruvien, La Terre (2 fig.), Bergère (2 fig.), Berger (5 fig.), Guerrière (4 fig.), Chasseur, Fée, Magicien, Français, Française, Triton (3 fig.), Nayade (5 fig.)

Dessein d'Habits Comiques et Demi Caractères pour Pas de Deux, Entrées seuls – 45:

Matelotte (2 fig.), Matelot, Hongrois, Hongroise, Vendangeuse, Vendandeurs, Pastre (3 fog.), Pastourelle, Bohemien (2 fig.), Bohemienne (2 fig.), Demi-Character (5 fig.), Troubadoure, Provençale, Folie, Comus, Corsaire, Américain, Indien, Matelot Provençale, mandarin, Chinois (3 fig.), Vieux, Vielle, Nain (4 fig.)

Svazek XI. Habits de costume: État et Prix des Merchandises

Nimphe de bois (11,12), Appollon, Cérés, Pan, Habit sérieux a la Grecque, Vénus, Vent, Turquesse, Negresse, Grecque, Divinité infernale, Guerrier, Nayade, Furie, Magicienne, Nympe de Nuit Romain (4 fig.), Romaine (3 fig.), Peruvienne, Peruvien, Scythe, Esclave, Grec (11 fig.), Greque (4 fig.), Roi Grec (2 fig.), Page Grec, Indien (2 fig.), Africain, Persan, Roi de Perse, Turc (2 fig.), Neptune, Tartare (2 fig.), Habit à la Grèce, Bergère heroine, Femme turque

PŘÍLOHA 4

Varšavský rukopis, sv. XI. Kostýmy pro různé postavy v tancích, tragédiích, operách, komediích a na plesech. Ceník (État et Prix des Merchandises) a překlad vybraných návrhů.

Druh a cena zboží (s. 7–10)

Květiny.	£	s
Malé květiny všech barev, veletucet obsahující dvanáct tuctů	2.	10
Střední květiny, veletucet.....	5.	„
Velké květiny, veletucet.....	10.	„
Listy.		
Růžové lístky, veletucet.....	3.	„
Dubové lístky, veletucet.....	3.	„
Závoje.		
Hedvábný závoj stříbrně pruhovaný, všechny barvy.....	2.	„
Hedvábný závoj zlatě pruhovaný, všechny barvy.....	2.	„
Italský závoj.....	4.	
Payettes (stuhý?).		
Stříbrná stuha, balení obsahuje 12 francouzských kusů	1	
Zlatá stuha	1	
Hedvábná stuha	2	
Tafty.		
Tafty bílé, modré, růžové, hnědé, barvy dřeva, tělové barvy.....	6	
Červené, karmínové a lila.....	7.	10
Satény	£	s
Satén vhodný k tanci se liší cenou podle jeho kvality		
Satén pro rozstříhání.....	4	
Satén pro drapérie.....	od 8	do 12
V jemných barvách.....	13	
Peří.		
Helmice pro vážné role prvních tanečníků.....	200.	10
Helmice druhých tanečníků.....	120.	„
Helmice sborových tanečníků	60.	„
Helmice v řeckém stylu pro prvního tanečníka.....	120.	„
Helmice válečníka	120.	„
Látky stříbrné, zlaté.....	4.	„
Cannellés (plisovaná látka)	5.	„
Glacés.....	3.	„



Photo: University of Warsaw Library

PŘÍLOHA 5

Varšavský rukopis, XI. svazek, sign. 805. Kostýmní návrhy L.-R. Boqueta: Venuše, Válečník, Fúrie.

Kostým Venuše (str. 21)

Dvojitá sukně ze saténu tělové barvy s italským závojem lemovaným vystříhaným hedvábím, nadýchanými záhyby z bílého a stříbrného hedvábí lemovanými vystříhaným bílým saténovým páskem. „Voda“, která je ve spodní části sukně z bílého a stříbrného hedvábí lemovaného vystříhaným bílým saténem a opásaného stříbrem a k němu připnuty růže. Všechny girlandy ohrnují dvojitou sukni tak, že větvičky vystupují ze záhybů, obalené květy a listy. Nadýchané rukávy z lehké látky v bílé a stříbrné barvě, náramky z růží, vlečka ze stříbrného hedvábí posíleného nebesky modrým saténem, pokryta girlandami z růží. Živůtek a rukávy jsou z lehké stříbrné látky zdobené vystříhanými stuhami a malými růžemi.



Photo: University of Warsaw Library

Válečník (str. 33)

Brnění je částečně ze zlatého glazé, část je z *moire* – imitace kovu, šupiny jsou ozdobené třpytkami a stínované černým *chenillé*, řasenou látkou a krajkami, oba narámenníky jsou vymodelovány z kartonu a pozlaceny, šerpa je z červeného saténu stejně jako rukávy a *tonnelet*, který je ozdoben pruhy zlaté sítě a zlaté gázy. Boty jsou zlaté stejně jako malé *mufflets*, který drží koturn.



Photo: University of Warsaw Library

Fúrie (str. 37)

Tělo a ňadra rudé barvy („hořící tělo“), maska s výšivkou plamenů a ozdobená třásněmi z rudé látky. Brnění zakrývá z půlky tělo a je ukončeno v *tonneletu* z modrého saténu vyšíváného stříbrem. Malované nebo vyšíváné plameny (jako výše) a červené třásně lemují *tonnelet*, opasek a rukávy, reliéf hadů zdobí účes a spodní kalhoty, rukavice a péra zdobící účes jsou rudá, nárameníky vypadají jako křídla netopýrů a jsou zdobené hady. V ruce má zkrvavenou dýku.

PŘÍLOHA 6

Varšavský rukopis, VII. svazek, Kabinet rytin Varšavské univerzitní knihovny, sign. 801



PŘÍLOHA 7

Ozdobná viněta k libretu baletu *Enée et Didon*, Varšavský rukopis, svazek II., sign. 796



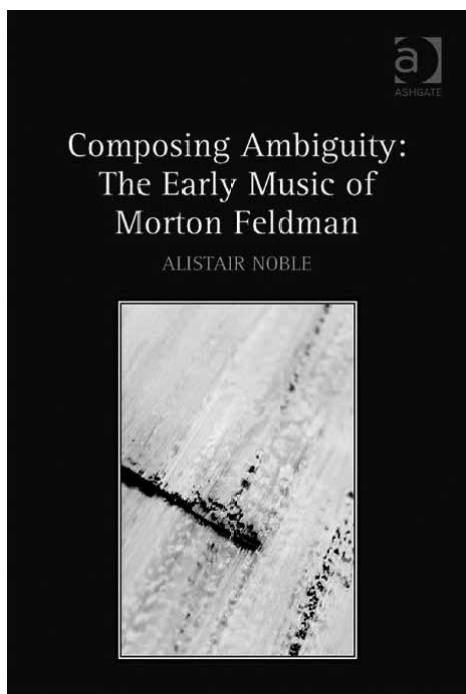
Photo: University of Warsaw Library

Více obrazového materiálu k textu najdete na www.ziva-hudba.info

Noble, Alistair: Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman



Petr Zvěřina



Noble, Alistair
Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman

Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013.
ISBN 978-1-4094-5164-8.

Odborné literatury, která by reflektovala dílo Mortona Feldmana, není mnoho. Z tohoto důvodu mě velmi zaujala kniha *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*, jejímž autorem je australský klavírista, skladatel a muzikolog Alistair Noble. Jak vyplývá z názvu, publikace je zaměřena na ranou Feldmanovu tvorbu. Hlavní osu knihy tvoří analytický výklad čtyř klavírních skladeb ze začátku 50. let 20. století. Konkrétně se jedná o tyto kompozice: *Intermission 5*, *Piano Piece 1952*, *Intermission 6* a *Intersection 3*. Každé z nich je věnována samostatná kapitola. Na první pohled (a poslech) nemají skladby nic společného, Noble však naznačuje jistou myšlenkovou propojenost. Výtkou by mohlo být to, že autor v názvu titulu slibuje více, než je v samotném textu obsaženo. Nejsou probrány všechny Feldmanovy skladby z raného období, ale pouze čtyři (k některým dalším je však odkazováno). Dále je nutné dodat, že Feldman v této době nekomponoval pouze pro klavír, ale tvořil skladby pro různá obsazení. Jedná se o neméně pozoruhodná díla. Tento úzký výběr je do určité míry ospravedlněn tím, že rozborů uvedené v knize jsou nadměrně detailní, jednotlivé skladby jsou analyzovány z mnoha různých hledisek. Kdyby chtěl autor uvedené období tímto způsobem zmapovat celé, byla by

kniha výrazně delší. Vysoko hodnotím to, že se Noble nespokojil pouze s finálními partiturami, ale pracoval i se skladatelskými skicami a zápisníky, které jsou uloženy v Paul Sacher Foundation. Jeho bádání dostává úplně jiný rozměr a čtenář se dostává k cenným materiálům. Hlavní analytická část je ohraničena dvěma obecněji zaměřenými kapitolami – první z nich je jakýmsi metodologickým úvodem. Autor nás též seznamuje s dobovým kontextem a prostřednictvím citátů např. Johna Cage či Christiana Wolffa přibližuje skladatelskou osobnost Mortona Feldmana. Druhá obecná kapitola je umístěna na konci celé knihy a zaměřuje se na interpretační problematiku diskutovaných kompozic. Tento úhel pohledu se v podobných publikacích objevuje zřídka, Noble kapitolou vhodně doplňuje výklad o svou vlastní hráčskou zkušenost.

Ačkoliv nejsou rané Feldmanovy skladby příliš známé, jsou v nich obsaženy určité zárodky postupů, které skladatel dále rozvinul ve svých vrcholných dílech. Neodpustím si odbočku – Feldman často zdůrazňoval, že ve svých skladbách nevyužívá žádné kompoziční systémy či předem vytvořené koncepty, „*leave the sounds alone; don't push them.*“¹ Toto poměrně vyhraněné stanovisko je nutné chápat v dobových souvislostech. Svým způsobem se jedná o reakci na velkou popularitu racionálních metod organizace hudební struktury po druhé světové válce. Feldman se vydal poněkud jiným směrem. Nelze říci, že by jeho hudba

nebyla kompozičně propracovaná, nevyužívá však žádné jednoduché a lehce vysledovatelné principy organizace. Noble postupně v knize odhaluje, že skladatel důmyslným způsobem pracuje na několika úrovních hudební struktury zároveň a jednotlivé vrstvy se různými způsoby prostupují, žádná z nich není hlavní. Tyto kompozice mohou být tedy ve výsledku komplikovanější než skladby, které vyrůstají např. ze seriálního myšlení. I z tohoto důvodu se Feldmanovo dílo poněkud vzpírá jednoznačnému výkladu a uchopení. Oceňuji, že se autor nesnažil probírané skladby nazírat skrze nějakou předem připravenou analytickou metodu, ale ke každé přistupoval individuálně.

Je zajímavé pozorovat, jak Noble na základě různých podob skic Feldmana „usvědčuje“ z toho, že jeho skladby nebyly komponovány tak intuitivně, jak naznačuje výše zmíněný citát: „*Feldman certainly did push the notes around, sometimes drastically (as in Extensions 3 or Piano piece 1952, for example, where the entire structure of the works was altered by the deletion of large sections). In fact, Feldman's alterations and revisions affect all aspects of the music: pitch-class, register, form, rhythm, dynamic and pedalling.*“² Z jednoho uvedeného diagramu z Feldmanova zápisníku lze vyčíst, že skladatel chápal vztah hudebního prostoru a času jako analogii malířského plátna. Výtvarné umění pro něj bylo velkým inspiračním zdrojem, od malířů se toho dle svých slov naučil více než od skladatelů. Osobně se znal s mnoha představiteli tzv. abstraktního expresionismu. Noble

¹ Noble, Alistair. *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013, s. 19.

² *Ibid.*, 19.

na určitých místech svého výkladu odkazuje na malířské techniky a způsoby práce a vhodným způsobem je dává do souvislosti s Feldmanovými hudebními postupy.

Noble k analýzám přistupoval na základě vlastní poslechové zkušenosti. Ve svých rozborech rozlišuje dva momenty – jakousi „povrchovou vrstvu“, která se dá zachytit při soustředěném poslechu, a „hlubší vrstvy“, vycházející z podrobného rozboru využitého tónového materiálu. Překvapivý je zejména vztah těchto dvou vrstev. Jsou často různě strukturované, jednoduše se nepřekrývají a nevytvářejí šablonovité formy. Každá skladba je i z tohoto důvodu analyzována vícekrát a z různých hledisek. Noble již v úvodu knihy říká: „*Multi-layered ambiguity is a key characteristic of Feldman's music.*“³, svými rozbory a přístupem se následně snaží dokázat pravdivost tohoto prohlášení. Tento rys Feldmanových skladeb se taktéž objevuje v samotném názvu knihy.

Analýzy všech kompozic jsou vypracovány nanejvýš pečlivě a profesionálně, doplňuje je mnoho notových příkladů a schémat. Pochybnosti mám pouze o rozboru skladby *Intersection 3*, která využívá grafickou notaci. Feldman nestanovuje, jaké konkrétní tóny má interpret volit, pouze předepisuje, kolik tónů z hlubokého, středního či vysokého rejstříku má být hráno. Volí čísla od jedné do jedenácti. Údaje jsou vepsány do čtverečkové sítě o třech řádcích, která vymezuje časový rámec skladby. Každý čtvereček má stejnou dobu trvání. Noble však uvedená čísla pojímá v přeneseném významu jako tónové výšky. Ve dvanáctitónové temperované

chromatice lze každému číslu přisoudit jeho přenesený význam (Feldmanem využívaná čísla 1–11 a prázdné čtverečky, které reprezentují 0; v anglosaské terminologii by 0 odpovídala tónu C, 1 tónu Cis (Des), 2 bychom chápali jako D atd.). Tento výklad se autorovi hodí z hlediska sledování rozmístění tzv. *chromatic fields* v probíraných kompozicích. Nejsem však přesvědčen o tom, že v tomto konkrétním případě hraje číselná symbolika takovou roli. *Chromatic field* bychom mohli jednoduše charakterizovat jako určitý úsek ve skladbě, který je kompletní po vyčerpání všech tónů chromatiky. Odvíjení jednotlivých tónů není vázáno žádnými pravidly, mohou se libovolně opakovat. Nezapomínejme, že jedním z Feldmanových učitelů byl Stefan Wolpe, který nějaký čas studoval u Antona Weberna. Wolpe s *chromatic fields* ve svých skladbách sám pracoval, Feldman tento způsob práce přijal za svůj. Je zajímavé, že Wolpe i Feldman v návaznosti na Weberново dílo patrně cítili určitou nutnost vypořádat se s chromatickým totálem, i když velmi uvolněně.

Chromatic fields se vyskytují i ve Feldmanových pozdních dílech, jedná se tedy o jednu z kompozičních strategií, kterou skladatel využíval již ve svých raných skladbách. Tyto spojitosti jsou důležité a text je nejzajímavější právě v momentech, kdy k nim poukazuje. Se skladatelovými pozdními kompozicemi mám vlastní analytickou zkušenost a mohu potvrdit, že díky recenzované knize je jejich uchopení jednodušší. Po jejím přečtení jsem při rozboru tušil, které aspekty díla by mohly být relevantní, a také jsem pochopil, že prakticky nelze stanovit jediný úhel pohledu, kterým by

³ *Ibid.*, 8.

bylo možné dílo nazírat. Lépe je naznačit určité tendence a způsob, jakým se prostupují. Ač jsou Feldmanova díla „na povrchu“ poměrně dobře sledovatelná, „hlubší vrstvy“ zůstávají hádankou, na kterou lze odpovědět mnoha způsoby.

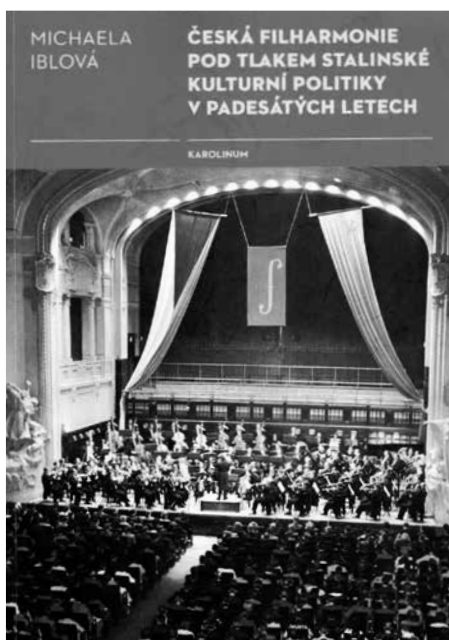
Noble se celkově zaměřil spíše na oblast tónových výšek, jejich vztahů a rozprostření ve skladbě. Problematika časové struktura-ce tohoto materiálu je poněkud opomenuta. Je to s podivem, protože Feldmanovo dílo je přitažlivé zejména v tomto ohledu. Většina čtenářů by patrně ocenila knihu, která

by se stejně detailním způsobem zabývala Feldmanovými pozdními skladbami. Tento úkol stále čeká na zpracování. Alistair Noble vytvořil reprezentativní publikaci, která vyniká svým hlubokým záběrem a detailností. Nutné je vyzdvihnout i přehlednost schémat a diagramů, které jsou v knize obsaženy. Nadmíru cenné jsou též uvedené úryvky z Feldmanových zápisníků a skici probíraných děl. Na úplný závěr bych chtěl upozornit na to, že kniha je v elektronické podobě k dispozici registrovaným čtenářům Národní knihovny ČR.

Michaela Iblová: Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech



Jaromír Havlík



Michaela Iblová: Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech.

Praha, Karolinum 2014, 248 stran, fotografická příloha. ISBN 978-80-246-2332-0

Ačkoli je hlavním předmětem autorčina zájmu špičkový český symfonický orchestr, není knížka Michaely Iblové spis muzikologický. Autorka přistoupila ke svému tématu především z pozic sociologických a kulturně politických. Z tohoto hlediska je knížka solidně zpracovaná a přináší řadu cenných informací o organizačně politických otázkách historie České filharmonie od konce 2. světové války do konce padesátých let. Cenná je zejména exploatace důležitých pramenných fondů, o nichž se historikovi mé generace až do konce komunistické totality ani nesnilo. V této věci shledávám také největší přínos recenzovaného spisu: jsou v něm postupně rozkrývány a komentovány prakticky všechny relevantní aspekty předmětu až na aspekt umělecký, konkrétně hudební, který autorka do svého zorného pole záměrně a pochopitelně nepojala. V některých konkrétních případech, kdy se její výklad z těch či oněch důvodů specificky hudebních detailů dotknout musel, se objevují různé nepřesnosti a omyly, na které postupně upozorním ani ne tak kvůli výtkám autorce jako spíše kvůli ochraně čtenářů před ne vždy zcela spolehlivými údaji.

Na osnově a s využitím metod případové studie informuje spis M. Iblové především o mechanismech fungování orchestru

v nových společenských podmínkách zejména po únoru 1948. Zabývá se tím, do jaké míry ovlivnila komunistická ideologie dramaturgii České filharmonie, její vystupování navenek i politické a sociální vztahy uvnitř orchestru. Zkoumá organizační strukturu, způsoby řízení, formy veřejné prezentace včetně výjezdů do zahraničí (v dotyčné etapě arci nečetných) i úsilí komunistického režimu o zapojení tohoto prestižního tělesa do soustrojí převodových pák k administrování kulturní politiky jako významného nástroje tzv. budování socialismu. Autorka si v některých případech všímá i konkrétní programové náplně koncertů, specifických prostor, v nichž bylo orchestru vystupovat i nového typu publika, s jehož vznikem a výchovou měl celonárodně ctěný a respektovaný orchestr pomáhat. Analyzuje systém politické a státně bezpečnostní kontroly a řízení z několika stran: jednak z pozice KSČ a ministerstva kultury jakožto původců a administrátorů kulturní politiky a jednak ze strany Státní bezpečnosti jakožto nepostradatelného strážce čistoty nových společenských pořádků – jak zvenčí tak i zevnitř samotné České filharmonie.

Nejdůležitějšími informačními zdroji byly autorce archivní fondy Národního archivu (fond Ministerstva kultury, Ministerstva školství, Ministerstva školství a kultury, fond ÚV KSČ a samozřejmě i fond České filharmonie), Archiv bezpečnostních složek, Archiv Českého hudebního fondu, Archiv České filharmonie. To jsou pro danou problematiku klíčové pramenové zdroje a autorka z nich těžila vydatně, za což zaslouží plné uznání. Příznačně zde chybí Archiv

Syndikátu českých skladatelů a Archiv Svazu československých skladatelů: ty jsou, bohužel ztracené (Syndikát) respektive přežily několikerou živelnou skartaci v žalostných troskách. To je velká škoda, leč hořká realita, s níž se musí historiografie české hudby 2. poloviny 20. století nejspíš natrvalo smířit.

Výkladový text je vcelku logicky rozvržen do sedmi hlavních kapitol uvnitř dále členěných do subkapitol (zde by bylo dnes už docela standardní desetinné třídění jistě ku prospěchu věci, nicméně zásadní nedostatek to není).

1. Vážná hudba v komunistické totalitní politice (s. 13–53)

Konstatování, že „kultura se dostala do popředí všeobecného zájmu“ by mělo být výrazněji doplněno konstatováním „proč“? Ono to tam mezi řádky občas probleskne, ale nikterak výrazně a soustavně, přestože je to věc klíčová (kultura jako nástroj ideologického boje).

Třídění umělců do tří základních skupin: a) angažovaní, b) neutrální, c) opoziční je samozřejmě – protože nutně – schematické. Realita byla o mnoho složitější, což je nutné zohlednit při jakémkoli pokusu o podrobnější zhodnocení této situace. To ovšem není autorčin problém. Co je naopak důležité, že autorka podepírá některá už ustálená a nepochybná konstatování prvořadými pramenovými doklady úřední povahy. Určité manko zde představuje dobová publicistika – kromě prvních deseti ročníků Hudebních rozhledů (1948–1957) autorka nepřihlédla k žádnému jinému zdroji z této oblasti (Rytmus, Tempo, Kulturní politika a pod.)

V některých případech autorčin jinak vytříbený a čtivý styl činí poněkud nepřehlednými posloupnosti některých událostí a vztahy mezi nimi. Alespoň jeden příklad: První poválečná léta přinesla spoustu různých sjezdů, konferencí, pracovních zasedání etc., v nichž se laik jen obtížně vyzná, což je třeba při výkladu zohlednit. Například v květnu 1949 šlo o zakládající sjezd Svazu československých skladatelů pořádaný v rámci II. pracovního sjezdu československých skladatelů a hudebních vědců. Podotýkám, že autorka uvádí tyto reálie správně, ale nečiní zřetelný rozdíl mezi pracovním sjezdem (pořádaným ještě oběma Syndikáty) a zakládajícím sjezdem nového SČS. Mrzutější je fakt, že zde byla opomínuta dvě velmi důležitá fakta: 1) tzv. Pražský manifest neboli Provolání II. mezinárodního sjezdu skladatelů a hudebních kritiků v květnu 1948 v Praze – dokument, který měl široký mezinárodní ohlas a 2) Sjezd národní kultury v dubnu 1948, který přinesl základní body budoucí komunistické politiky v oblasti hudby.

Obdobné nepřehlednosti se méně zasvěcený čtenář dočká ve vztahu mezi tzv. „pracovními plenárkami“ a „přehlídkami nové tvorby“. Do jaké míry spolu obě tyto aktivity nového SČS souvisely a nesouvisely, to bylo v textu rovněž žádoucí náležitě objasnit. Plenárky ostatně záhy skončily, kdežto z přehlídek nové tvorby se vyvinuly pravidelné každoroční Týdny nové tvorby, které (s několika přestávkami) vydržely až do pádu totality.

Družstvo Umění lidu není charakterizováno zcela přesně (s. 24), podobně i Hudební a artistická ústředna, kde mohli být

konkrétně uvedeni alespoň někteří stipendisté, z nichž se postupně vyvinuli umělci zvučných jmen.

Z pojednání o problematice tzv. Lidovosti kultury (s. 28–35) se autorce hudba jaksi vytratila. Nepozastavuji se nad tím nijak zásadně, nicméně jde o problém právě tak dobově důležitý, jako nadčasově těžko uchopitelný. Rád bych ovšem poopravil mylné tvrzení na s. 29, že totiž společenská třída zvaná „pracující inteligence“ neměla velké zkušenosti s kulturou. Samozřejmě, že je měla, jako je má inteligence ve všech společenských strukturách bez rozdílu. Tady je z dnešního hlediska spíše problém se slovem „pracující“, leč to nebyl dobový problém, neboť ono slovo patřilo k „zaklínadlům“ totalitního jazyka.

Pokus o definici masové písně je v hlavním výkladovém textu dost diskutabilní. Autorka to sice v zápětí poopraví v poznámce č. 39 na s. 30, nicméně první konstatování přímo v textu „boduje“, tentokrát ne zcela plnohodnotně. V této souvislosti upozorňuji – autorku i čtenáře – na mylný údaj na s. 31: první veřejná soutěž na masovou píseň nebyla v roce 1947, nýbrž už o rok dříve: v roce 1946 vypsal nakladatelství Melantrich soutěž na budovatelskou píseň pod heslem „Se zpěvem na barikády práce.“

Co se tzv. prorežimních skladatelů týče (s. 47–49), jsou uvedeni Dobiáš, Seidel a Kapr jako ti hlavní a vedle nich ještě Barvík a Cikker. To je opravdu velmi zredukovaná množina – hlavním měřítkem byly autorce, zdá se, skladby o Stalinovi a informace o nich získané dosti nesoustavně z různých zdrojů.

2. Česká filharmonie první poloviny dvacátého století (s. 54–66)

Tato kapitola je stručnou, přehlednou synopsí dějin České filharmonie od jejího založení. Nepřináší samozřejmě nic nového, neboť tato látka je dnes odbornou literaturou dostatečně pokryta. Tato kapitola se tudíž úspěšně vyhnula případným problematickým momentům.

3. Osobnost Karla Ančerla (s. 67–91)

Stručný medailónek jistě nejvýznamnější osobnosti České filharmonie v první fázi jejího poválečného vývoje. Autorka se zcela správně příliš nerozepisovala o uměleckých parametrech Ančerlovy osobnosti a zaměřila se hlavně na ty reálie, k nimž mohla přispět řadou nových, autentických a pozoruhodných fakt, tj. především na politické pozadí Ančerlových aktivit v době jeho pozice v čele České filharmonie, na sledování Ančerla ze strany StB, k čemuž získala řadu pozoruhodných archivních dokumentů v dřívějších dobách zcela nedostupných. Tento pohled velmi dobře doplňuje Ančerlův stávající osobnostní i umělecký profil. Například jeho suverénní sebevědomé občanské postoje, které StB evidovala, leč vůči nimž si režim nikdy příliš mnoho nedovolil – Ančerl byl zkrátka celebrita, kterou bylo třeba tolerovat, i když zároveň současně ustavičně a bedlivě sledovat.

4. kapitola: Dramaturgie a koncertní činnost České filharmonie na konci čtyřicátých a v první polovině padesátých let (s. 92–135)

Pro tuto kapitolu měla autorka, zdá se, k dispozici dostatek vcelku spolehlivých

pramenných zdrojů (archiv ČF). Probírá postupně standardní i nestandardní druhy koncertů, kulturních brigád atp. České filharmonie v tomto nejagresivnějším období nástupu k socialismu u nás. Autorka si postupně všímá dramaturgie abonentních koncertů z hlediska uskutečňování komunistické kulturní politiky. Občas se zde projeví autorčina manka ve znalostech specificky hudebních reálií: pozn. č. 10 na s. 95, v níž se uvádí, že se hrála m.j. Hábova symfonie – zde je třeba uvést, že šlo nikoli o slavného Aloise Hábu, nýbrž o jeho mladšího bratra Karla Hábu, dále „Dobiášova Sonáta pro malý orchestr“ se také ve skutečnosti jmenuje zcela jinak a údaje je tudíž mylný. A hned následující poznámka č. 13 o Janu Seidelovi a Vladimíru Sommerovi, kteří byli na přelomu 40. a 50 let údajně velmi mladí a teprve vstupovali na hudební scénu – toto platí pouze pro Sommera, v této době skutečně čerstvého absolventa konzervatoře (ročník 1921) ale ne pro Seidela (ročník 1908!), který už v té době nebyl žádný začátečník, ale zralý a vlivný čtyřicátník! Toto samozřejmě uhlídat šlo, neboť údaje o obou jsou běžně dostupné.

Koncerty pro pracující a umělecké brigády (s. 98–103) – nestandardní a přesto pro tu dobu charakteristická položka dramaturgie, která se zdaleka netýkala pouze České filharmonie. Problém „přehodnocování kulturního dědictví“ je zde jen letmo připomenut (s. 102), ač šlo o jednu ze strategických linií komunistické kulturní politiky.

Přehlídky nové tvorby a plenární zasedání SČS (s. 104–105) by chtěly hlouběji propracovat, byly to spojité nádoby (už jsem

se o tom zmínil výše) – i v jejich označování a rozměrech panoval dost velký zmatek (někdy celostátní, někdy jen „pražské“ s rozvojem tvůrčích center SČS i oblastní).

Chválu zaslouží modelová analýza sezóny 1952/53 (s. 113–118), což byla zlá doba „zostřeného třídního boje“ a politických procesů. Manipulace s již hohovými dramaturgickými plány ze strany mocenských orgánů autorka výmluvně podpořila pramennými argumenty.

Obdobným způsobem jsou pojednány i zahraniční zájezdy České filharmonie v padesátých letech s vrcholem v proslulém, dodnes nepřekonaném „turné tří kontinentů“ v roce 1959. I zde autorka účelně využívá svou nejsilnější zbraň – nové a autentické pramenné materiály.

Poměrně rozsáhlou subkapitolu představuje oddíl Česká filharmonie a Pražské jaro (s. 121–135), která sice nic zásadně nového nepřináší, nicméně doplňuje známá fakta z historie i „prehistorie“ Pražského jara (Talichovy protektorátní „hudební máje“) novými údaji. Je dobře, že se autorka podrobněji zastavila u zahajovacího koncertu 1. ročníku PJ – 11. května 46. Ne každý ví, že se nezahajovalo Mou vlastí (pravidelně až od roku 1954), nýbrž speciálním programem (slavnostním a pietním – též na přípomínku 1. výročí konce 2. světové války). Z hlediska dokumentace organizačního pozadí festivalu jde i v tomto případě o poměrně zdařilou subkapitolu!

5. Organizační struktura České filharmonie (s. 136–148) představuje rovněž dobrou sondu do organizační struktury České filharmonie od jejího zestátnění, v níž

autorka opět s výhodou zužitkovala data ze svých pramenných zdrojů.

6. Politická a státněbezpečnostní kontrola a řízení (s. 149–205) je závěrečnou kapitolou výkladové partie spisu, kapitolou nejrozsáhlejší a poznatkově nejpřínosnější.

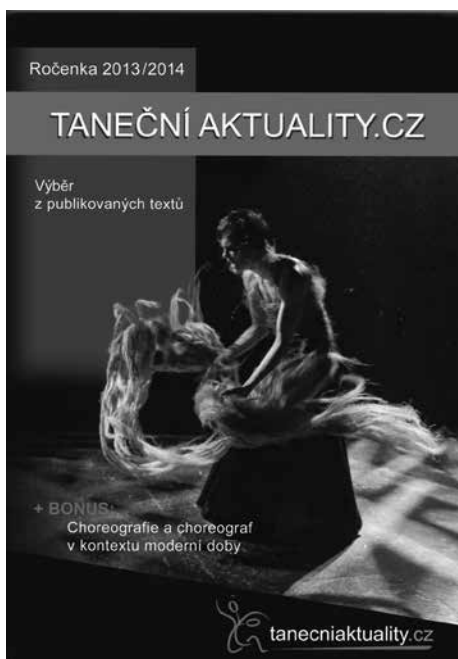
Vychází z dlouho nepřístupných archivních zdrojů (ÚV KSČ, MŠO, MŠK, StB) a zabývá se postupně metodami úřadování, náborů do strany, politickými školeními, strukturou a personáliemi Závodní organizace KSČ v České filharmonii a konečně i personáliemi spolupracovníků StB v řadách orchestru. Stranou nezůstává ani pohled na kádrovou politiku orchestru a rozbor některých kádrových materiálů. Zde všude se objevují informace zcela nové, mnohdy dokonce překvapivé.

Na většině svého spisu se autorka spokojila s pouhým konstatováním fakt a jejich v zásadě logickým seřazením do celkové linie výkladového textu. Hodnotící aspekt není v knížce výrazně exponován. Ani to však není málo. Publikace umožňuje čtenáři hlouběji porozumět, jak Česká filharmonie žila a pracovala a jakou roli zaujímal toto umělecké těleso na československé hudební scéně v kritické době padesátých let. Je to mimo jiné i dobré východisko jednak pro eventuální autorčinu další badatelskou práci, jednak i dobrá faktografická základna pro jiné badatele.

Vyšla nová ročenka
Tanečních aktualit

{ }

Helena Kazárová



Ročenka 2013/2014, tanecniaktuality.cz
Výběr z publikovaných textů různých autorů.

Taneční aktuality jsou internetovým portálem o tanečním umění, který v příštím roce oslaví již deset let svého trvání. Redakce sestavená převážně z absolventů oboru taneční věda HAMU informuje své čtenáře o nejaktuálnějším dění v oblasti tance, o pořádání konkurzů, kurzů, workshopů a seminářů. Kromě toho však přináší i recenze a kritiky premiér baletních děl i projektů ve sféře tzv. současného tance a pohybového divadla v metropolích Čech a Moravy, ale i v menších městech. Prostřednictvím rozhovorů představuje také tvůrce a interprety, jejich názory a úvahy o tvorbě. O celostátním, ale i mezinárodním významu Tanečních aktualit nelze pochybovat.

Letos se redakci již posedmé podařilo uveřejnit výběr z recenzí a rozhovorů též v tištěné podobě jako ročenku, a to je nepochybně velmi pozitivní zpráva. Ačkoli internetové médium má řadu výhod, které zde není třeba vyjmenovávat, přece jen jde z hlediska dlouhodobé perspektivy o nestabilní prostředí a pokud chceme dalším generacím zanechat trvanlivější svědectví o našich kulturních a uměleckých aktivitách, je tištěná publikace nenahraditelná.

V ročence ze sezóny 2013/2014 najdete 109 článků od třiceti autorů, popisujících dění ve třinácti lokalitách, což je rozhodně

široká retrospektiva nejen čistě tanečních představení – do okruhu zájmu portálu Tanečních aktualit totiž patří i další druhy pohybového divadla (včetně pantomimy) a tzv. nový cirkus. Při tak širokém záběru je samozřejmě již obtížnější udržet vyrovnanou úroveň, a to jak stylistickou, tak odbornou. Redakci je ovšem třeba vyslovit uznání, že texty z internetového prostředí (které na kvalitu mnohdy nedbá vůbec či jen málo) připravila k vydání v uspokojivém stavu, což při jejich počtu nebyla jistě snadná práce.

Současným i budoucím čtenářům by pomohlo v hodnotové orientaci, kdyby se dozvěděli též něco více o autorech samých, tj. jaké mají vzdělání, v jakých institucích a na jakých pracovních pozicích působí atd. To je v ročence splněno pouze v několika případech (např. u studentů taneční vědy HAMU), u mnoha dalších to chybí zcela, nebo je nahrazeno nic neříkající větou: „*Autor(ka) je taneční kritik(čka) a publicista(stka).*“

Recenzentská činnost je totiž z podstaty věci subjektivní záležitostí, a proto je mnohdy velmi určující, z jakého vzdělanostního prostředí autor pochází. Pokud například studoval divadelní vědu a pak teprve druhotně, na základě svého zájmu, ale bez odborného vzdělání v této oblasti (tj. jako autodidakt), se začne veřejně o tanci vyjadřovat, bude jeho soud chtě nechtě podmíněn touto skutečností, což je třeba brát v úvahu. Tím nechci *a priori* tvrdit, že jeho recenze bude nutně nehodnotná.

V této ročence najdete kromě článků zveřejněných na internetu též pokračování zamyšlení o vývoji profese choreografa a choreografie, tentokrát v moderní době.

Autorkou je profesorka Dorota Gremlicová, která působí na HAMU. Vítanou částí ročenky je představení některých „jubilujících“ osobností i vzpomínka na ty zemřelé (Joe Jenčík či Naděžda Sobotková, která zesnula v tomto roce). K vzpomínkovým zastavením patří pietní návštěva míst posledního odpočinku baletních osobností v Paříži a Praze. Žijící představitelé naší baletní tradice jsou neformálně a velmi mile představeni v dalších článcích a rozhovorech – tentokrát jde o devadesátníka Miroslava Kůru, vynikajícího sólistu baletu a ceněného choreografa, a sedmdesátníka Petra Vondrušku, který působil jako sólista Baletu Praha, Národního divadla a následně od roku 1969 jako první sólista v Düsseldorfu.

Jako novinku zařadila redakce Tanečních aktualit do úvodu své Ročenky 2013/2014 jakési zhodnocení uplynulé sezóny v oblasti baletu a současného tance, které ale nenapsali její redaktori, nýbrž dva pracovníci Institutu umění – Divadelního ústavu Roman Vašek (balet) a Jana Návrátová (současný tanec), oba vystudovaní teatrologové, kteří si scénický tanec druhotně zvolili jako objekt svého zájmu a nacházejí v něm i zdroj svého profesního uplatnění; dále Ladislava Petišková (pohybové divadlo) a Veronika Štefanová (nový cirkus).

Napsat hodnocení jakéhokoliv úseku vývoje nějakého uměleckého oboru je velmi náročná záležitost a je k ní potřeba nejen skvělá kvalifikace, která se v humanitním oboru umocňuje dlouhodobým sebevzděláváním, ale také vůle a schopnost objektivizace jevů, což je obtížné a dokáže to jen málokdo. Upřímně řečeno, myslím, že tento „bonus“, který letošní ročenka přináší, je

spíše zbytečný a v několika případech i zavádějící. Vždyť čtenář je po přečtení tolika svědectví o tanečních a dalších pohybových aktivitách schopen udělat si svůj názor sám a propojit ho se svou vlastní diváckou zkušeností.

Jako jediná ze jmenovaných autorů dosáhla relevantního výsledku Ladislava Petišková, a to proto, že si zvolila menší geografický záběr a díky svému rozhledu a nadhledu dokázala najít obecné tendence

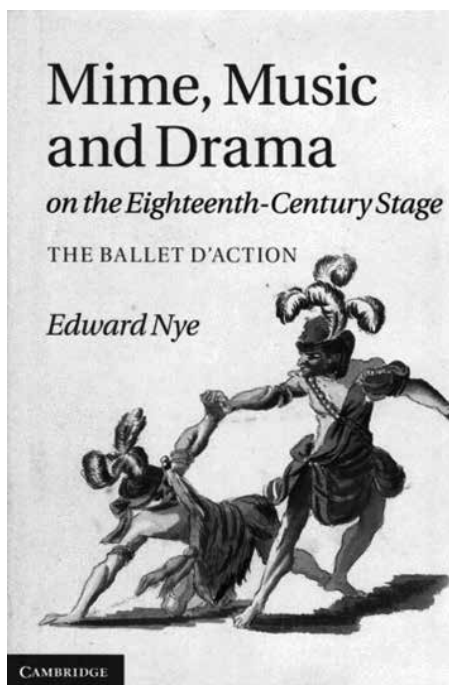
a nepodlehla úzce subjektivnímu pohledu na věc.

Již je v proudu další sezóna bohatá na nová představení a já přeji redakci Tanečních aktualit mnoho sil a samozřejmě i finančních prostředků k dalšímu komentování a následně i dokumentování našeho i mezinárodního tanečního dění. Jejich práce je v situaci neexistence odborného tanečního časopisu naprosto klíčová.

Edward Nye: Mime, Music
and Drama on the Eighteenth-Century
Stage The Ballet d'action



Petra Dotlačilová



Edward Nye:
Mime, Music and Drama on the Eighteenth-
-Century Stage: The Ballet d'action

Cambridge, Cambridge University Press,
1. vydání 2011, 2. vydání 2012, 326 stran,
ISBN 978-1-107-00549-5

Od prvního vydání knihy *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage* sice uplynuly již tři roky, povědomí o ní v choreologických kruzích přesto ještě není příliš rozšířené. Jedná se přitom o vůbec první publikaci, která se zabývá fenoménem *ballet d'action*, tanečně divadelním žánrem 18. století z čistě teoretického hlediska. Po několika životopisech nejvýznamnějších choreografů a historických publikacích popisujících vývoj žánru v jednotlivých zemích konečně vznikla studie, zkoumající, co vlastně byl *ballet d'action*.

Paradoxně autorem této knihy není choreolog, teatrolog ani muzikolog, ale lingvista a romanista působící na Oxfordské univerzitě, Edward Nye. Tento badatel se dlouhodobě zabývá francouzskou literaturou a lingvistickými teoriemi 18. století, podílel se ale také na vydání literárních reflexí tanečního umění z toho období – odtud pramení jeho zájem o *ballet d'action*, který byl ve své době často diskutovaným až kontroverzním tématem. Autorova lingvistická specializace ovlivňuje jeho přístup ke zkoumané látce, pohlíží na tanec z úhlu teorií o komunikaci s množstvím literárně estetických odkazů. Snaží se hledat paralely s příbuznými divadelními žánry a zároveň definovat, v čem je *ballet d'action* jiný a specifický. Již ze samotného názvu tohoto žánru vyplývá, že se

jedná o hybridní tvar kombinující v sobě tanec (*ballet*) s gestem, pantomimou (*action*) – v ostatních evropských zemích se stejný fenomén nazýval *pantomime ballet*, *ballo pantomimo* či *Ballettpantomime*.¹ Analýzou tohoto spojení a hledáním historických i formálních vazeb se Nye snaží dokázat, že *ballet d'action* má své místo nejen v dějinách baletu, ale i v dějinách pantomimy. Pomocí velkého množství pramenů rozličného charakteru se snaží přijít na to, jak mohl nebo nemohl tento baletní žánr vypadat, a také na to, jak na něj nahlíželi diváci v 18. století.

Problematiku pramenů řeší Nye hned v úvodu, díky kterému si čtenář uvědomí složitou pozici badatele zabývajícího se baletem 18. století. Zápisy tance téměř neexistují, hudebních partitur se dochovalo velmi málo a programy jsou značně problematickým zdrojem informací, stejně jako ikonografické prameny. Na druhou stranu se o *ballet d'action* hodně psalo, dokonce vznikaly na toto téma první skutečné polemiky. Informace z dopisů, kritik, statí a pamfletů ovšem musí být brány s rezervou vždy vzhledem k jejich autorům.

Kniha je rozdělena do dvou částí přibližně stejného rozsahu: v první půli nazvané *The Ballet d'Action in Historical Context* se autor zabývá dobovými filozofickými a literárními myšlenkami a také možnými i nemožnými inspirátory nového baletního žánru; v druhé polovině s názvem *The Ballet d'Action in Close-up* pak probírá všechny známé

aspekty tohoto žánru a snaží se dobrat jeho skutečné podoby a toho, jak ve své době působil na diváky. Ve zkoumání své látky tedy postupuje od periferie k jádru, až v posledních kapitolách se dostává ke zkoumání žánru jako takového. Ovšem jak Nye v závěru své knihy konstatuje slovy literárního teoretika Gérarda Genetta – periferie je pro existenci díla stejně důležitá jako dílo samo.

Ballet d'action v historickém kontextu

Název první části knihy sice napovídá, že bude pojednávat o širším dobovém kontextu, autor z něj ovšem vybírá pouze několik témat relevantních pro svá studia. Vůbec se zde nezabývá politickými dějinami, zato nastiňuje určité filozofické problémy, které se řešily v době klasicismu a osvětenství a nějakým způsobem mohly ovlivnit *ballet d'action* a pohlížení na něj.

V první kapitole *The voice and the body in the Enlightenment* mluví Nye především o výsadním postavení slova a jazyka v evropské kultuře, což podle něj negativně ovlivnilo rozvoj němeého umění, jakým je balet. Tyto předsudky jsou zakořeněné v evropské kultuře postavené na základech starořecké filozofie, jejímž klíčovým výrazem je logos – slovo. Autor ilustruje nadřazenost mluveného slova ve společnosti například tím, jak byli v této společnosti diskriminováni hluchoněmí. Jejich přirozená znaková řeč byla potlačována, místo aby se rozvíjela, doktoři se je snažili naučit artikulovat a odezírat ze rtů. S revolučním systémem učení hluchoněmých přišel Abbé de l'Épée², který začal rozvíjet systém

¹ Nye tyto různé termíny uznává, pro svou studii si ale z důvodu jednoty textu vybírá francouzský termín. Proto se budu v tomto textu držet stejného termínu, přestože v češtině by se mohl použít překlad balet-pantomima.

² Épée, Charles-Michel de L'. *Institution des Sourds et Muets*. Paris: Nyon l'Ainé, 1776.

znakové řeči na základě přirozených gest, pomocí nichž se hluchoněmí dorozumívali. Jeho systém se ovšem nesetkal s pochopením veřejnosti ani mnoha intelektuálů „fonocentriků“. Immanuel Kant i Johann Gottfried Herder (pro něj byl jazyk základním pilířem národní kultury) odmítli možnost, že by znaková řeč dokázala vyjádřit všechna hnutí mysli tak, jako to dokáže jazyk. Teorie o vzniku jazyka, které se v době osvícenství začaly rozvíjet, sice počítaly s možností, že gesta mohla být prvotním dorozumivacím prostředkem, v moderní době už ale byla tato forma z jejich hlediska dávno překonána a nebylo nutné se k ní vracet. Nye zde cituje především filozofy Étiennea Bonnota de Condillaca³ a Jeana-Jacquesa Rousseaua, který ve své *Essai sur l'Origine des Langues* nejprve uznává jazyk těla jako prvotní komunikační prostředek zcela schopný vyjádřit potřeby i vášně, nakonec ale také dává přednost mluvené řeči. Druhá kapitola této části – *A revival of ancient pantomime?* – se naopak věnuje faktorům, které mohly ve své době existenci *ballet d'action* ospravedlnit. Jedním z nejvýraznějších motivů téměř všech dostupných textů o tanci a baletu ze 17. a 18. století je odvolávání se k antickým vzorům, především k římskému pantomimu. A přestože již na přelomu těchto století začali klasicisté nadřazenost antické kultury a umění zpochybňovat (viz slavné polemiky známé jako „bitva knih“ v Anglii a „spor starých s modernisty“ ve Francii), první historiografové baletu viděli v římském pantomimu dokonalý

³ Condillac, Étienne Bonnot de. *Essai sur l'Origine des Connaissances Humaines*. Paris, 1746.

vzor, který by současníci měli napodobovat. Edward Nye zkoumá tyto historiografie (autorů Michel de Pure, Ménestrier, Cahusac a dalších), odkrývá rozdíly antického pantomimu a baletu, poukazuje na nedorozumění, jichž se při srovnávání autoři dopouštěli. Do očí bijící je například prosťá skutečnost, že římský pantomimus byl záležitostí jednoho herce, kdežto v *ballet d'action* vystupovalo množství postav. Touto odlišností se ovšem autoři dějin vůbec nezabývají; odvolávají se na antické prameny, především na Lukiánův spis *O tanci* a Libaniovu *Odpověď Aristidovi ohledně tanečnicků*, které nečtou kriticky, ale citují je jako přirozené autority. Velký otazník stojí i nad samotnou povahou římského pantomimu – zda se v něm pouze mimovalo, nebo i tančilo. Nye došel spolu s autory 18. století k názoru, že i v antice šlo o spojení tance a gesta, i když není jasné, jakým způsobem. Jisté ale je, že toto spojení muselo být vyvážené – a stejně tomu tak má být v *ballet d'action*, který má tyto druhy pohybu přímo v názvu. Ovšem nejdůležitější podobnost těchto dvou umění, tak vzdálených v čase, byla schopnost apelovat na srdce i rozum zároveň zcela bez pomoci slov. Aby bylo toto možné, pantomimus i *ballet d'action* musely znázorňovat známá témata z historie, mytologie a básnictví. V dalších dvou kapitolách, *No place for Harlequin* a *Decroux and Noverre*, Nye porovnává *ballet d'action* s komedií dell'arte a s uměním slavného mima Étiennea Decrouxe, hledá zde možné podobnosti a odlišnosti. Pro čtenáře zcela nezalého dějin divadla jde o čtení zajímavé, ovšem výsledky těchto srovnání jsou neurčité. Komédie

dell'arte měla jistě obrovský vliv na evropské moderní divadlo, sám Nye ale dochází k názoru, že *ballet d'action* vychází ze zcela jiných inspiračních zdrojů. Naopak pařížská reformovaná komedie Goldoniho a Riccoboniho by již mohla mít vliv na rozvoj *ballet d'action* v jeho raných podobách. Tyto komedie požadovaly větší expresivitu obličejů, psychologický rozvoj postavy, věrohodnost emocí a jejich dramatickou koherentnost, což jsou požadavky, které choreografové kladli i na své tanečníky. Srovnání s Étienneem Decrouxem, který záměrně popíral výraz obličejů ve prospěch hry rukou a těla a který striktně odděloval pantomimu od tance, se zdá být zcela irrelevantní. Přesto se Decroux zajímal o choreografa Jeana-Georgese Noverra a psal obdivně o jeho práci, což naznačuje, že některé aspekty *ballet d'action* uznával a viděl v nich podobnost se svým vlastním uměním. Šlo především o vyjádření emocí a vášní beze slov, v decrouxovské terminologii nazvané subjektivní pantomimou.

Ballet d'action zblízka: dramatické principy

Ve druhé polovině své knihy se Edward Nye konečně věnuje žánru *ballet d'action* jako takovému. V pěti kapitolách nahlíží na baletní umění 18. století z několika úhlů: *Character and action*, *Dialogues in mime*, *Choreography is painterly drama*, *The admirable consent between music and action*, *Putting performance into words*.

Jak napovídá název první kapitoly, Nye považuje za hlavní a nejdůležitější rys *ballet d'action* živé herectví. Základním mottem je, že tento žánr byl spíše „tančené drama“ než

„dramatický tanec“. Autor se zde poprvé pouští do tradičnějšího chronologického výkladu a zkoumá, jakým způsobem se v baletu na počátku 18. století pracovalo s vykreslením postav a jejich emocí. Zmiňuje vystoupení Jeana Ballona a Francoise Prévostové na zámku v Seaux (1714), jejího sóla s názvem *Les caractères de la danse* (dokonce existuje přepis jejího tance do básně), a hlavně anglického choreografa Johna Weavera, největšího raného propagátora dramatického herectví v tanci, skutečného otce *ballet pantomime*. Zmiňuje se o různých dobových hereckých manuálech (tzv. chironomie a chiologie) – například od Johna Bulwera (1644), Johann Jacob Engela (1785) a Gilberta Austina (1806) –, které bývají nápomocny při rekonstrukcích *ballet d'action*; zároveň ale zpochybňuje jejich použitelnost, jelikož tento žánr byl ve své době revoluční, a proto podle něj není pravděpodobné, že by používal zažitých gest. Nye tuto kapitolu uzavírá tvrzením, že tehdejší choreografové a tanečníci zastávali názor, podle kterého je tanec schopen vyjadřovat postavy a charaktery, pokud je ovšem interpret/tanečník také dobrým hercem. V druhé kapitole druhé části se autor zabývá problémem, který zřetelně vyvstává při četbě dobových baletních programů: programy často převyprávěly celý děj představení, a to včetně dialogů – přímých řečí. Jak bylo možné tyto dialogy uvést na scéně, když byl *ballet d'action* uměním němým? Hlavními příklady složitého převádění textu do pantomimy byly balety *Telemach* Antoina Pitrota, *Semiramis* Gaspara Angioliniho a Noverrův *Pomstěný Agamemnón*. Nye cituje nejhlasitější kritiky *ballet d'action*,

především francouzského cestovatele Ange Goudara. Při bližším čtení baletních programů dochází Nye k závěru, že *ballet d'action* zobrazuje především situace, akce a reakce, zobrazuje emoce, takže doslovné dialogy nejsou prioritou, jako je tomu v dramatu. Na rozdíl od dramatu má ale balet hudbu, která diváka dokáže provázet dějem i beze slov.

V části s názvem *Choreography as painterly drama* se Edward Nye zabývá pojmem choreografie, který v průběhu staletí značně změnil význam: původně označoval zápis tance, později se ale začal užívat ve smyslu fyzického vytváření tanců/choreografií. Nyeovo důkladné studium mnoha dobových pramenů (mezi jinými deníky J. J. Khevenhüllera a L. P. de Bachaumota) dokazuje, že právě v druhé polovině 18. století se slovo *chorégraphie* (fr.) nebo *Corographie* (něm.) začalo používat v jiných významech než jako pouhý zápis tance. Mohlo označovat dramaturgii, způsob hraní, umění psaní programů a znázornění děje. Choreograf byl považován za něco víc, než byl pouhý *maitre de ballet*, jelikož uměl nejen stavět tance, ale také dramatické situace. V této kapitole také Nye velmi detailně popisuje známý spor Gaspara Angioliniho a Jeana-Georgese Noverra na téma vzniku, podoby a základních principů *ballet d'action*. Jedná se o cennou pasáž, kde cituje známé i méně známé prameny na toto téma, včetně dopisů a článků různých autorů a publikace *Saggio filosofico sui balli pantomimi* Mattea Borsiho. Hudbou k *ballet d'action* se zabývá následující kapitola *The admirable consent between music and action*, jedna z nejzajímavějších pasáží knihy vůbec. Edward Nye ji

vytvořil v tandemu s muzikoložkou Ruth D. Eldregdeovou. Nacházejí se zde detailní muzikologické analýzy baletních partitur, které potvrzují, jak velkou roli hrála hudba v představeních *ballet d'action*. V úvodu zmiňují autoři zajímavý postřeh, že na rozdíl od tance a pantomimy, okolo kterých se strhla bouřlivá debata, si hudby doprovázející tento žánr všiml málokdo. Z jejich hlediska jde o jev pozitivní: hudba musela být natolik spjatá s děním na scéně a dokreslovat je, že na sebe nepřitahovala žádnou zvláštní pozornost. Autoři ji přirovnávají k hudbě filmové, která má podobnou funkci: není v hlavní roli, ale její úloha je značná; a diváci ji zaznamenají, až když je špatná nebo když není vůbec. Pro analýzu si autoři vybrali hudbu k Noverrově baletu *Médea a Jáson* – nejedná se ovšem o původní Rodolphovu partituru, ale o upravenou (zkrácenou) verzi Jeana-Benjamina de la Bordeho pro pařížské uvedení Gaetanem Vestrisem. V tištěné partituře se zachovaly i scénické poznámky, které označují klíčové momenty v ději; lze tedy dobře popsat, v jakém vztahu byla hudba k akci. Z analýzy vyplývá, že tento vztah byl velice úzký: objevují se zde charakteristické hudební motivy pro každou z postav, hudba odlišuje dialog, monolog, je schopná podkreslit celou škálu emocí a vytvořit dramatickou atmosféru. Zásadní roli má například ve scéně spánku, kdy se spící postava tváří neutrálně, ale dramatická hudba naznačuje hrůzostrašný sen. Tuto partituru pak autoři srovnávají s díly Christiana Cannabicha, Josefa Starzera a Christophera Willibalda Glucka. V poslední kapitole nazvané *Putting performances into words* se Nye konečně

dostává k tématu, které ho při výzkumu evidentně nejvíce přitahovalo a zajímalo – k baletnímu programu. Programy patří k nejpočetnější skupině pramenů pro studium baletu 18. století, jejich funkce byla ale mnohohozačná a těžko se určuje, v jakém vztahu byl obsah programu ke scénické podobě baletu. Většinou jde o převyprávění děje, který balet znázorňuje, málokdy zde ale nalezneme scénické poznámky či technické informace o choreografii. Jejich využití při studiu a rekonstrukci dobových baletů je tedy složité. Nejen dnes, ale i v době svého vzniku vzbuzovaly programy k baletům mnohé kontroverze, často se o nich zmiňují divadelní komentátoři ve svých spisech: používání programů bylo mnohokrát kritizováno, jelikož svým literárním slohem mohly diváka nalákat na představení, které samo o sobě bylo zcela nesrozumitelné. Největšími kritiky tohoto fenoménu byli opět Ange Goudar a Matteo Borsa. V Itálii se údajně dokonce ujalo úsloví „lhát jako program“ („buggiardo come un programma“). Edward Nye přebírá terminologii Gérarda Genetta a označuje baletní programy za paratexty, které obklopují a doplňují text – tedy baletní představení. Jejich funkce je podle této teorie stejně důležitá jako text samotný. U programů definuje Nye hned tři paratextuální funkce, které podle něj měly plnit: informovat diváka o ději představení, ale také ho vzdělávat (programy jednoho autora byly vydávány v několika jazycích a cirkulovaly po Evropě); zároveň fungovaly jako určitý druh reklamy, který měl diváky na představení nalákat – byly distribuovány několik dní před uvedením. Třetí funkcí je zajištění správné interpretace baletu – programy tedy

nebyly určeny jen divákům, ale také cenzorům: před uvedením baletu byl program spolu s partiturou jediným zdrojem informací o chystaném představení a na základě těchto dokumentů choreograf dostal či nedostal svolení k produkci. Programy někdy také fungovaly jako upomínkové předměty k významné události, během které byl balet uveden (typicky královská korunovace nebo svatba). Paratextuální funkce programů a jejich rozličné účely způsobovaly nutně kontroverze, především proto, že vzhledem ke svému zdánlivě druhotnému postavení měl program až příliš velký vliv na výsledný efekt baletu.

V závěru pokládá Nye dvě zásadní otázky, které vzbuzuje *ballet d'action* v každém, kdo se studiem tohoto žánru zabýval: Co je tanec? Co je pantomima? Autor konstatuje, že na první otázku by tvůrci baletu 18. století nejspíše odpověděli, že je to evoluce (vývoj), ne revoluce. Měl být reprezentativní stejně jako expresivní, na rozdíl od barokního tance nebyl tolik spjat se společenským chováním – naopak mohl se stát téměř neslušným, byl přehnaný a často nepřirozený, protože měl znázorňovat psychologii a realitu postavy. Také pantomima měla imitovat přírodu, znázorňovat lidské konání, emoce a vášně. Pantomima byla druhem jazyka, kterému se diváci museli naučit rozumět: byl to totiž jazyk založený na jiném principu než artikulovaná řeč. Měl ale quasi-gramatickou a quasi-syntaktickou strukturu, která tvořila sémantické jednotky, vytvořila si vlastní slovník. Na rozdíl od tance však pantomima nebyla zaznamenána v žádných manuálech, podle kterých bychom mohli tento „jazyk“ rekonstruovat, zřejmě proto, že

nebyla tak silně standardizovaná a znalosti byly předávány spíše v přímém kontaktu učitele a žáka.

Velice cennou část publikace tvoří obsáhlé přílohy, nacházejí se zde v originálním znění přetištěné programy baletů Franze Hiverdinga (*Les Amants protégés par Amour*), Jeana-Georgese Noverra (*Agamemnon Vengé*), Jeana Daubervalova (*La fille mal gardée*), Gaspara Angioliniho (*Le Roi et le Fermier*) a Charlese Le Picqa (*Il Ratto delle Sabine*); zajímavá parodie Angioliniho baletu *Semiramis* z pera cestovatele a spisovatele Ange Goudara; báseň *Parodie sur les Caractères de la Danse* publikovaná roku 1721 v časopise *Le Mercure* a také zde najdeme celou partituru k Noverrově baletu *Médeia a Jáson* Jeana-Benjamína de La Bordeho.

Význam publikace *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-century stage* spočívá především v novém úhlu pohledu, kterým se její autor Edward Nye dívá na problematiku *ballet d'action*. Jeho analytický

přístup zkoumá různé aspekty tohoto žánru, které se při historickém studiu často ztrácejí kvůli velkému množství materiálu, o němž dějepisec pojednává. V první polovině knihy poskytuje autor zajímavý filozoficko-historicko-literární kontext, velmi obohacující pohled na intelektuální prostředí, v němž *ballet d'action* vznikl. O dramatu a o opeře, žánrech, na nichž podle Nye „parazitoval“ *ballet d'action* nejvíce, se zmiňuje spíše okrajově a odvolává se na dřívější publikace na toto téma. Tato část není opakováním známých faktů, ale poskytuje skutečně nové a podnětné myšlenky a fakta. V druhé části se zabývá zásadními otázkami, například co umělci a publikum v 18. století rozuměli pod slovem choreografie, jaký byl vztah hudby a tance, jak mohlo působit němé herectví na diváky, věnuje se problematice programů. O těchto tématech bylo doposud vydáno několik dílčích studií, Nye ovšem jako první shrnuje všechny tyto problémy v jedné publikaci.

Za ikonografií tanečnicků
coby celebrit 18. století
do Oxfordu



Helena Kazárová

Ve dnech 15. a 16. dubna 2014 se v univerzitním komplexu v Oxfordu (Wolfson College) konal již šestnáctý ročník Oxfordského tanečního sympózia, jehož tématem byl tanečník coby celebrita 18. století – jeho pověst, portréty a vyobrazení spojená s jeho osobností (*The dancer in celebrity culture in the long 18th-century: reputations, images, portraits*). Každoroční mezinárodní sympózia organizuje historička tance **Jennifer Thorpová** s operním historikem profesorem **Michaelem Burdenem**, děkanem New College, University of Oxford.

Mezi devatenácti přednášejícími z celého světa byly i dvě odbornice z katedry tance Hudební a taneční fakulty AMU: profesorka **Helena Kazárová**, Ph.D. a doktorka MgA. **Petra Dotlačilová**. Fakt, že pro tak prestižní sympóziu byly vybrány dokonce dva příspěvky z jedné instituce (AMU Praha), lze považovat za nesporný úspěch zde vyučovaného oboru Taneční věda. Profesorka Kazárová seznámila mezinárodní fórum odborníků s dosud nepublikovanou ikonografií slavného italského tanečníka a hudebního skladatele Salvatora Viganò (1769–1821), dochovaných na českých zámcích (Litomyšl a Český Krumlov) a s hostováním tohoto umělce v pražském Nosticově divadle v letech 1795 a 1796. Magistra Dotlačilová představila svou část

výzkumu, která se týká zajímavého rukopisného pramene – jedenáctisvazkového díla, které poslal v roce 1766 slavný choreograf Jean-Georges Noverre polskému králi Stanislavu Augustu Poniatovskému, když se u něj ucházel o zaměstnání. Mezi svazky je i jeden věnovaný kostýmním návrhům Louise-René Boqueta a má tedy pro dějiny tance i dějiny divadla velký význam. Příspěvky obou badatelek vzbudily velký zájem.

Sympóziu, které bylo zaměřeno zejména na ikonografii, přineslo řadu neobvyklých a velice obohacujících pohledů jednak na osobnosti tanečních umělců jako takových, jednak na jejich postavení ve společnosti 18. století, kdy se zrodil kult tanečnicků coby celebrit. **Olive Baldwinová** a **Thelma Wilsonová** (nezávislé hudební a taneční publicistky z Essexu) představily osud Miss Nancy Dawsonové, která se proslavila svým *hornpipem*, který tančila s obrovským úspěchem v *Žebrácké opeře* (*Beggar's Opera*) od října 1759 v Londýně. **Iris Julia Bühroleová** (Sorbonne-Nouvelle Paris/Stuttgart Universität) se zabývala vyobrazení Marie Taglioni, nejslavnější tanečnice doby romantismu, a tím, jak tato ikonografie pomáhala šířit její slávu a proslulost. Profesor **Michael Burden** (New College, University of Oxford) představil italského tanečníka Carla Antonia Delphinioho, všestranného umělce, který

byl též zpěvákem, hercem a choreografem. Velká část jeho divadelní kariéry se odehrávala v poslední třetině 18. století v londýnských divadlech Drury Lane, Covent Garden a Haymarket (zemřel roku 1828) a byl mnohokrát zobrazován v rozličných rolích, často jako Pierot. Zajímavý byl příspěvek sběratele taneční ikonografie **Keitha Carverse**, který dokazoval, jak je nedobrá a zavádějící praxe přetiskovat v různých publikacích stále tu samou ikonografii, místo aby se vyvíjelo úsilí objevovat, publikovat a kriticky analyzovat nové nálezy a dokumentoval to na příkladu scény z londýnského uvedení Noverrova baletu *Jason et Medee*. **Mary Collinsová** (Royal Academy of Music and Royal College of Music) se zabývala divadelním životem v irském Dublinu a tím, jak toto město přijímalo cestující umělce, kteří do něj v 18. století zavítali a vystupovali zde (zejména v Smock Alley Theatre). **Ann Dayová** (Trinity Laban, London/Dolmetsch Historical Dance Society) si zvolila jako téma svého referátu vévody z Yorku a jejich taneční výstupy v rámci anglických *masque* i (v případě vévody Jamese z Yorku, pozdějšího krále Jamese II.) ve francouzských dvorských baletech a sledovala také rozvoj popularity anglických a skotských *country dances* ve Francii i v Anglii samé. **Raf Geenens** (Univerzita v Leuven) se zabýval specifickým pohledem na tanec a na jeho vnímání v díle Adama Smithe (1723–1790), a to v souvislosti s jeho morální filosofií. Prokázal, že mnoho Smithových úsudků je platných i dnes. **Moira Goffová**, která je kurátorkou vzácných tisků Britské knihovny v Londýně se podělila o své názory na portréty známé anglické profesionální tanečnice

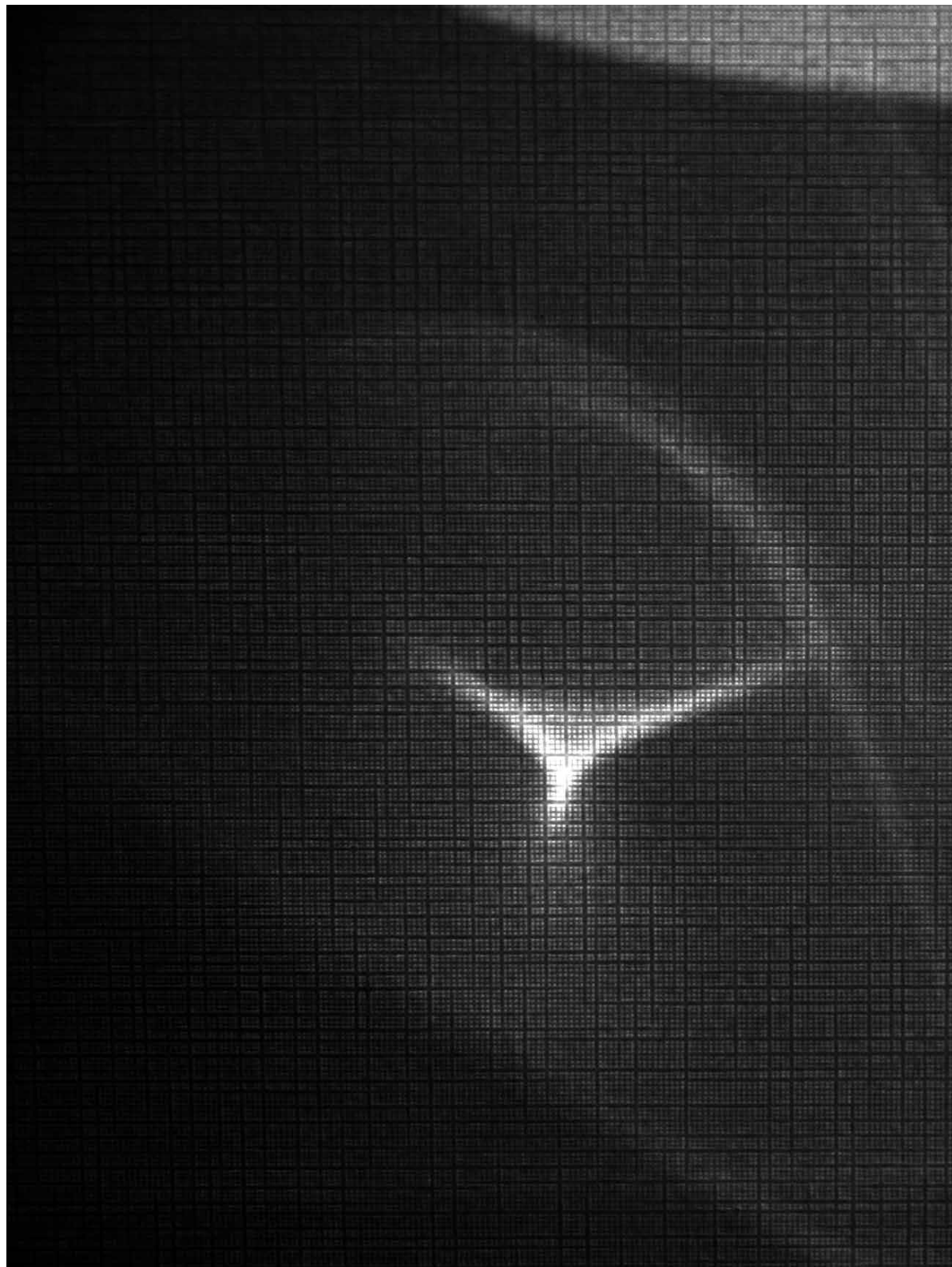
z počátku 18. století Hester Santlowové (c. 1693–1773), o které vydala v roce 2007 svou monografii. **Jaonna Jarvisová** (Birmingham City University) si vzala jako téma portrét tanečnice Giovanni Baccelli od slavného anglického malíře Thomase Gainsborougha z roku 1782. Baccelli byla sólistkou King's Theatre v Londýně, portrét byl objednan jejím milencem Johnem Frederickem Sackvillem, třetím vévodou z Dorsetu, nyní je součástí sbírky Tate Gallery. Poutavý byl také příspěvek **Caitlyn Lehmannové** z Austrálie, který kladl vedle sebe dva fenomény Londýna v 80. letech 18. století – balet a létání v horkovzdušných balónech. Na základě ikonografie a dalších pramenů badatelka představila nové poznatky na tomto poli, například to, jak se spojovala proslulost tanečnicků a tanečnic s novými technickými pokusy při létání balónem. **Monica Mattfieldová** z Univerzity v Kentu (Canterbury) se zabývala další zajímavou disciplínou: krasojízdou na koni, která se v případě akrobatického tanečníka a krasojedzce Johna Astleyho spojovala s osudem „slavného“ koně Chagera, který se stal před tím „hrdinou od Gibraltaru“, neboť pomohl generálovi generálovi G. A. Elliotovi. Portrét obou – tanečníka Astleyho a koně Chagera, kteří pak spolu vystupovali v londýnském Amphiteatru – namaloval v roce 1789 William Hincks. Bohatý program referátů pokračoval studií o baletu Serraglio (Miláno, 1772), který vznikl přepracováním Noverrova baletu. **Adeline Muellerová** z Oxfordu se zamýšlela nad cestami námětu až k dosud přehlížené verzi s hudbou Wolfganga Amadea Mozarta a choreografií Charlese Le Picqa. Mezi další zajímavé referáty patřila studie

Jennifer Thorpové (New College, Oxford) na téma mecenášství baletu rodinou Mantagu. Velice cenným byl i souhrnný pohled na otázku „celebrit“ v kontextu tanečních profesionálních umělců a prostředí Anglie 18. století **Shearer Westové** (Humanities

Division, Oxfordská univerzita). Přinesl mnoho zajímavých postřehů k otázce formování „mediálního obchodu s kulturními celebritami“, jehož jsme svědky i dnes, a to stále se zvyšující měrou.

Účast prof. Heleny Kazárové, Ph.D. a MgA. Petry Dotlačilové na konferenci byla podpořena z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, SGS Dotlačilová NS 135 TA 13-14-006.

Fotodokumentaci konference najdete na www.ziva-hudba.info





Konference společnosti Early Dance Circle



Petra Dotlačilová

Ve dnech 11. až 13. dubna 2014 proběhla v malebném městečku Bath ve Velké Británii konference anglické společnosti pro staré tance – Early Dance Circle. Toto setkání je pořádáno jednou za dva roky a pokaždé má dané téma, které spojuje všechny příspěvky pojednávající o různých obdobích z historie tance. Letošním tématem konference byl prostor jako kontext pro tanec: *Ballroom, Stage and Village Green: Contexts for Early Dance*. V klasicistním sále Prior Park College probíhaly po dva dny nejen přednášky, ale také praktické workshopy a ukázky rekonstrukcí tanců. Early Dance Circle si tradičně zakládá na propojování teorie s praxí, mnoho jeho členů tančí ve skupinách historických tanců a vytváří rekonstrukce choreografií. Na konferenci se sjelo přes čtyřicet badatelů z Evropy i Ameriky, byli zde choreologové, teatrologové, muzikologové i nadšenci pro starý tanec.

V předvečer konference, když už byla většina účastníků na místě, se po společné večeři promítalo představení francouzské tanečnice a choreografky **Christine Boyleové**. Bývalá spolupracovnice známé tanečnické vědkyně Francine Lancelotové má dnes vlastní skupinu *L'éclat des Muses*, se kterou uvedla na scénu divadla Theatre Imperial Compiègne balet z období Ludvíka XIII.

Le Ballet de la Merlaison (1635), velice zajímavé dílo, v němž sám král vystupoval a dokonce k němu složil hudbu. Na rekonstrukci původní partitury se nyní podílel skladatel Patric Blanc.

Sobotní program zahájil britský badatel **Matthew Spring** příspěvkem vztahujícím se přímo k místu konání konference: ***The Fleming Family's Dance School at Bath 1750–1800***. Spring čerpal mnoho informací z dobových periodik, v nichž se často psalo o Flemingově taneční škole – jednak si tam Flemingovi nechávali tisknout inzerci, jednak patřili k významným občanům města, o jejichž život a tvorbu se místní společnost zajímala. Hlavou rodiny byl irský houslista Francis Fleming (nar. 1721), který v Bathu působil od roku 1742, jeho manželka Anne pocházela z Francie a byla tanečnicí. Oba vyučovali na místních školách tanec, Francis také hru na kytaru a housle, Anne francouzštinu. Spolu později založili taneční školu a vychovali tři dcery, které rodinný podnik převzaly. Ze Springova příspěvku vyplývá, že tanec hrál ve společnosti skutečně významnou roli, vrcholem roku byly plesy v prosinci a dubnu, jichž se účastnily stovky mladých lidí, a proto neměla Flemingova rodinná taneční škola nikdy nouzi o studenty, naopak, Flemingovi se stali v Bathu bez nadsázky celebritymi.

Následující příspěvek *Dancing Spies: Nazi attempts to infiltrate the English Folk Revival* autorky **Georginy Boyesové** přenesl posluchače do zcela jiné doby: pojednával o události z období před druhou světovou válkou, kdy německý důstojník SS infiltroval do skupiny spolku rekonstruujícího lidové tance. Boyesová popisovala metody, jimiž se nacisté snažili podpořit progermánské nacionalistické hnutí odbornou cestou: vytvořili skupiny profesionálních etnologů, kteří měli studovat mečové tance rozšířené v severských zemích, a na jejich původu a podobě ilustrovat nadřazenost germánské rasy. Ve své době na tento fakt upozornil již švédský folklorista Svensen, který varoval, že nacisté zneužívají lidové tance pro ideologii. Britská verze mečových tanců – Morris dancing – zažívala v tomto období také svůj „revival“, a tak se stalo, že Němci nasazovali do těchto spolků své „špiony“. Boyesová má důkaz alespoň o jednom takovém tančícím špionovi, který se připojil k folklórnímu sdružení ve Stradfordu nad Avonem: tančil s nimi několik let, dokonce se zde oženil, dokonale zapadl do místní komunity, aniž by ho někdo podezříval. Pravda vyšla najevo až po jeho smrti ve víru 2. světové války.

Barbara Segalová, zodpovědná za pořádání celé letošní konference, přednesla prezentaci poněkud obecnějšího rázu s názvem: *„Every savage can dance“ or Dance as a class identifier*. Citát „Každý divoch tančí“ si vypůjčila od pyšného pana Darcyho Jane Austenové a ilustrovala tím myšlenku o tanci v průběhu staletí. Hned v úvodu podle toho rozdělila taneční umění na dva póly: vznešený tanec a nízký tanec.

Na základě různých pramenů zkoumala, co považovali lidé ve své době za vznešené a co naopak za nízké. Charakteristikou vznešeného – dvorského – tance byly například v 15. století podle Guglielma Ebrea umírněné pohyby bez prudkých změn, lehkost, práce s dynamikou, opozice a symetrie. Lidový tanec byl oproti tomu rychlý, těžký a lascivní – a tedy nízký. Ve společenských tancích v 17. a 18. století a dále byl vznešeného charakteru umírněný menuet, který mohl být velice sofistikovaný a složitý, tanečníci se učili figury několik měsíců za pomoci tanečního mistra. Naproti tomu jednoduché *country dances* mohl tančit každý a byly oblíbenou zábavou mezi nižšími vrstvami. Divadelní tanec 18. století kombinoval vysoké a nízké; balet pantomima byl spíše komickým, nižším žánrem a jeho reformátoři chtěli toto umění povznést na úroveň vážného dramatu a opery.

Dopolední blok přednášek uzavřel praktický seminář Švýcarky **Isabel Suriové**, jež ho nazvala: *Arches and Arcades*. Jednalo se o společenské tance z roku 1735 podle publikace německého tanečního mistra J. F. Häckera (*quadrilly* a *cotilliony*). Jeho choreografie byly pro čtyři až deset párů a byly relativně složité: rychlé změny figur, průplety párů, krokové variace, byla zde určitá divadelnost – u běžného publika se to ale údajně neujalo.

K nejzajímavějším a také vizuálně nejatraktivnějším příspěvkům konference patřila prezentace *The Dance Card Collection in the Vienna Museum* rakouské muzikoložky **Andrey Strassbergerové**. Jednalo se o představení sbírky tanečních pořádků Muzea města Vídně (Historisches Museum der

Stadt Wien), jejíž mapování a analýza je tématem disertační práce Strassbergerové. Taneční pořádky byly malé kartičky (často různě dekorované) vydávané u příležitosti plesů, aby si do nich dívky mohly zapisovat partnery pro jednotlivé tance. Vydávali je tedy pořadatelé plesů – většinou spolky, cechy a kluby – a jejich výroba se stala ve Vídni výnosnou živností. V muzeu je uloženo přes 3500 pořádků z 19. a 20. století. Kromě ukázky těch nejzajímavějších a nejkrásnějších tanečních pořádků (např. z plesu právníků, pošťáků, pekařů nebo cyklistů) přiblížila badatelka publiku okolnosti vzniku pořádků, průběh plesů a tance, které se na nich tančily. Zajímavostí například bylo, že nejvíce tanců si zatančili návštěvníci plesu pošťáků, kde bylo na programu sedmnáct tanců před přestávkou a osmnáct po přestávce.

Belgický badatel **Cornelius Vanis-tendael** vystoupil s tématem propojujícím dějiny tance, sociologii a hudební vědu: *Napoleon's Grand Armée: a Driving Force Behind the Distribution of Dance Repertoires in Continental Europe (1803–1815)*. Stěžejním tématem bylo bleskové šíření nového společenského tance *quadrilla* z Paříže do celé Evropy. Přirovnával to k podobným „tanečním šílenstvím“, jako byl například „boom“ polky nebo *schottish*. V tomto případě ale podle jeho teorie hrála v šíření tance roli nejen móda a všeobecné nadšení, ale také Napoleonova armáda, která bleskově postupovala Evropou. Armáda měla ve službě mnoho hudebníků (cca 10 000) obeznámených s nejnovějším repertoárem, přičemž především důstojníci pocházeli

z vyšší společnosti, kde stále fungovala systematická taneční výchova a oblíbenou kratochvílí byly plesy. Dochovalo se také mnoho slovních popisů s obrázky *quadrilových* formací, které s sebou vozili důstojníci po Evropě. Bohatým zdrojem informací o hudebním a tanečním životě armády jsou především Memoáry Phillipa Reného Giraulta, hudebníka Napoleonovy armády v letech 1791–1810.

Historička Jennifer Thorpová představila další ze své série téměř archeologických pátrání po osudech britských tanečniců 18. století: *Mrs Elford: stage dancer and teacher in London, 1700–1730*. Tanečnice Elfordová byla známá z baletních programů a plakátů londýnských divadel na počátku 18. století: v letech 1700 až 1706 byla sólistkou Lincoln's Inn Fields Theater a Queen's Theatre Haymarket, kde tančila po boku hostujících sólistů z pařížské Opery. Dohromady vystoupila minimálně sedmašedesátkrát. Po roce 1706 zmizela ze scény, ale Thorpová dohledala úcty Elfordové za pronájem domečku v Soho. Výplatní kniha hraběte Montagu dokládá, že Mrs Elfordová učila jeho dceru Mary tanci mezi lety 1719–1729. Thorpová možná dokonce našla i křestní list této tanečnice: to by znamenalo, že byla pokřtěna jako Ann roku 1675 v kostele St. Margaret in the Close v Lincolnu, jejím otcem byl Richard Elford a její bratři byly zpěváci a hudebníci.

Muzikolog a taneční nadšenec **Bill Tuck** mluvil o tancích v Purcellově opeře *The Prophetess or the History of Diocletian* a zároveň o divadelním prostoru, v němž se tato opera hrála: *The Dances*

in Diocletian – The Dorset Garden Theater as performance space. Zadavatelem inscenace z roku 1690 byl herec a manažer Thomas Betterton. Ten si vybral libreto Johna Fletchera, který již byl po smrti a nemohl si tedy nárokovat honorář; jeho text měl zhudebnit Henry Purcell a tance vytvořit Josias Priest. Tanců bylo v opeře celkem devět, více podrobností jsme se ale o nich nedozvěděli. Betterton si údajně vybral Diokleciánovo téma z důvodů, že poskytovalo mnoho příležitostí k divadelním proměnám a kouzlům mašinerie. K tomu bylo Dorset Garden Theater jako stvořené. Toto londýnské divadlo fungovalo v letech 1671–1709 a bylo vybaveno spoustou technických vymožeností, které umožňovaly úžasné divadelní efekty. Hluboké jeviště bylo rozděleno do tří úrovní – nad scénou byly po stranách dva balkóny a uprostřed vysoko nad předscénou byl balkón pro hudebníky, což byla obvyklá praxe v dřívějších dobách, než se počet členů orchestru rozrostl. Divadlo bylo vyzdobeno dřevoryty Gringlinga Gibbonse a na zadní scéně se vyskytovala proměnlivá dekorace. Všechny tyto detaily se nám dochovaly díky několika rytinám, které zobrazují tento jedinečný divadelní prostor.

Sobotní cyklus přednášek uzavřel další taneční workshop, pro nás, české choreology, výjimečně zajímavý. Jednalo se o rekonstrukci quadrilly s názvem **L'Alliance** českého tanečního mistra Johana Raaba. Rakouská taneční pedagožka **Hannelore Unfriedová** z vídeňské Akademie múzických umění představila nejen záznam tance, obsahující slovní popis a nákres figur, ale také skladbu Philippa Fährbacha

z roku 1856, na kterou se quadrilla tančila. Tančilo se ve dvou řadách párů proti sobě a hlavním krokem byla tzv. polka-mazurka-pas. Figur bylo celkem šest a svými názvy (La Reine, L'Empereur, L'Attaque, Le Congrès, La Victoire a Sebastopol) se přímo odvolávaly k událostem Krymské války – oslavovalo se spojení Anglie s Francií, královna Viktorie a porážka Ruska.

Součástí konferencí Early Dance Circle je tradičně i historický ples. Letos bylo tématem anglické období tzv. Regency – tedy první třetiny 19. století, česky nejčastěji označované jako empír. Společenské tance i móda této doby jsou v Anglii stále velmi oblíbené – existují početné kluby, které pořádají plesy, šijí si kostýmy atd. To bylo znát i na sobotním plesu v Bathu, kam přišlo mnoho místních návštěvníků. Dámy na sobě měly nádherné empírové róby, některé i paruky s naaranžovanými dobovými účesy, pánové byli v dobových společenských úborech či uniformách. Tančily se především cotillions v řadách, quadrilly a historické country dances ve čtvercových formacích.

Nedělní sekvenci příspěvků zahájila italská badatelka **Tiziana Leucciová** působící v Centru jihoasijských a indických studií v Paříži. Zabývá se především indickými tanci a také zobrazováním orientu v ballet de cour: ***The Apotheosis of Louis XIV. As Bacchus Winning India in the Court Ballet „Le Triomphe de l'Amour“ (1681): an example of politics at play, in a play within a play.*** Hudbu ke zmíněnému baletu složil Jean-Baptiste Lully a libreto napsali Isaac de Benserade a Philippe Quinault – podle Leucciové se jednalo o jeden

z prvních opera-baletů. Děj baletu se odehrával v Indii, dochovaly se dokonce obrázky lehce orientalizujících kostýmů k tomuto představení. Umístění děje do exotické země ovšem nemělo pouze estetickou funkci, ale dost explicitně politickou. Král Ludvík XIV. zde vystupoval v roli boha Bakcha, který dobyl Indii, což byla jasná zpráva anglickému králi, že i ve skutečnosti Francouzi válku o jihovýchodní Asii vyhrají.

Díky příspěvku **Anne Dayové**, dlouholeté členky Early Dance Circle, jsme se opět vrátili k hlavnímu tématu konference, k tanečním prostorům: **Seventeenth century dance spaces: the infrastructure**. Dayová představila Whitehall Palace, sídlo britského soudu, ve kterém se v 17. století pořádaly plesy. Z pramenů lze vyčíst, jak tyto slavnosti probíhaly, kdo je organizoval a kdo je navštěvoval, jaký byl protokol, program a dokonce dekorace v sále. Z příspěvku jasně vyplývalo, že tanec hrál v systému hierarchie a diplomacie významnou roli.

Další dopolední příspěvek patřil **Charlotte Ewartové**, člence Dolmetsch Historical Dance Society. Autorka přiblížila posluchačům obtíže, které potkávají tanečnice historických tanců, když chtějí tančit v prostorách kulturního dědictví: **Stones in our shoes – The fight that Early Dancers today have to face when performing at Heritage sites**. Christine Bayleová pak roztančila účastníky konference výběrem tanců z doby Ludvíka XIII.: **A few steps, a new dance, as you like it**.

V neděli odpoledne se konference blížila ke svému závěru, na který si pořadatelé připravili několik zlatých hřebů. Prvním

z nich bylo předání Peggy Dixon Trophy – ceny za dlouholetý přínos společnosti Early Dance Circle a britským dějinám tance – která byla letos udělena poprvé a získala ji Anne Dayeová.

Poté následoval poslední společný workshop, během něhož nás **Hazel Denisonová** seznámila s italskými renesančními tanci a s prostorem, v němž se mohly tančit, ferrarským palácem Nicoly III. postaveným architektem Lionellem.

Na samý závěr konference si připravila taneční historička a pedagožka **Jadwiga Nowaczeková** se svojí skupinou historických tanců *La Danza* z Mnichova přednášku a krátké představení: **Story-telling through Dance**. Cílem Nowaczekové bylo inscenovat plesovou scénu z Goethova *Utrpení mladého Werthera* a s pomocí dobových tanečních manuálů a hudby zrekonstruovat její průběh. Ze sedmi různých manuálů z konce 18. a začátku 19. století vybrala tance, které se mohly na Wertherově plese tančit. Goethe popisuje dost detailně jednotlivé tance: nejprve se tančily „anglické tance“, tzv. country dances, poté přišel na řadu tanec německý – valčík –, který byl v té době novinkou a málokdo ho uměl tančit dobře. Goethe píše, že tento tanec měl dvě části, první na místě, kdy tanečníci dělali z propletených rukou „okýnko“, a druhou v otáčení. Valčík rekonstruovala Nowaczeková z manuálu Simona Guillaumea: *Positions et Attitudes de l'Allemande*. Výsledek v podání tanečnicků skupiny *La Danza* byl skutečně působivý, Nowaczeková četla příslušnou pasáž z Goetha, která vzápětí díky tanečnickům ožívala před očima diváků. Dojem podpořily nádherné dobové kostýmy ušité přesně

podle návrhů z 18. století. Tanečníci sice nebyli profesionální herci, takže jejich výraz nebyl zcela přesvědčivý, účelem této rekonstrukce ale nebylo hrát divadlo. Byl to krásný příklad, jak lze propojovat historický výzkum s praxí a zažít tance minulosti na vlastní kůži. A právě to je hlavní snahou Early Dance Circle.

Účast prof. Heleny Kazárové, Ph.D. a MgA. Petry Dotlačilové na konferenci byla podpořena z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, SGS Dotlačilová NS 135 TA 13-14-006.

Videoukázky z konference najdete na www.ziva-hudba.info

28. symposium Study Group on Ethnochoreology při ICTM

(International Council for Traditional Music),

7.–17. července 2014



Kateřina Černíčková

V pořadí dvacáté osmé symposium Ethnochoreologické studijní skupiny při Mezinárodní společnosti pro tradiční hudbu se konalo na ostrově Korčula letos podruhé. Tato událost pořádaná vždy jednou za dva roky přivedla do téhož konferenčního centra jako před čtrnácti lety badatele z celého světa, zabývající se studiem tradičních tanečních projevů a jejich proměnami a interakcemi v dnešním světě. Letošní symposium bylo v dosavadní historii nejdelší: program probíhal po dobu deseti dnů, své příspěvky zde přednesla více než stovka odborníků pocházejících z přibližně třiceti zemí světa.

Organizačně symposium zaštil chorvatský Institute of Ethnology and Folklore Research ve spolupráci s místním Korčula Tourist Board. Domácími organizátorkami byly Elsie Ivanich Dunun a Iva Niemčić, jejichž odborné zázemí i letité organizační zkušenosti zajistily hladký průběh hlavního programu i doprovodných akcí.

Symposium bylo věnováno dvěma hlavními tématům *Dance and Narrative* a *Dance as Intangible and Tangible Cultural Heritage*. Obě tato témata mají úzký vztah k ostrovu Korčula a jeho jedinečnému kulturnímu dědictví v podobě místních mečových tanců, které jsou také součástí Seznamu nehmotného kulturního dědictví lidstva UNESCO. Většina příspěvků se vztahovala

k tématu *Dance and Narrative*. Byly předneseny v průběhu prvního týdne symposia. Rozděleny byly do jedenadvaceti bloků – obsahujících padesát dva prezentací – a jednoho panelu. Hned první den přednesla svůj příspěvek nazvaný *Narratives as understanding the inner site of dance in a particular socio-cultural and political context* také česká etnochoreoložka Daniela Stavělová. Sledovala v něm možnosti studia fenoménu českého folklorního hnutí druhé poloviny dvacátého století prostřednictvím životních příběhů vybraných informátorů a jeho zasazení do specifického společensko-kulturního a politického kontextu. Do oblasti prvního tématu patřil také příspěvek doktorandky taneční katedry HAMU Lucie Burešové *Dancing poetry in japanese Nô theatre: the close relation between movement and narratives in Hagoromo* představující výzkum založený na sémantické analýze japonského tance „kuse“. Druhému tématu byla věnována pozdější část symposia, předneseno bylo třicet příspěvků včetně dvou panelů, a také prezentace Kateřiny Černíčkové věnující se proměnám tance verbuňk po jeho zapsání na Seznam nehmotného kulturního dědictví v roce 2005. Příspěvek *Nine years of distinction: Verbuňk and folk dance heritage* sledoval především roli verbířské

soutěže na Mezinárodním folklorním festivalu ve Strážnici v procesu vědomé ochrany kulturního dědictví. Kromě prezentací věnovaných hlavním tématům zde byly prezentovány také výsledky současného terénního výzkumu, v premiéře byly promítnuty dva etnografické filmy a výsledky své práce přednesli i studenti mezinárodního studijního programu Choreomundus.

Symposium doprovázel bohatý program zaměřený na poznávání ojedinělého kulturního fenoménu mečových tanců na ostrově Korčula. Účastníci měli možnost zhlédnout představení mečového tance „moreška“

přímo v historickém centru města Korčula, neboť u příležitosti symposia se zde konal festival mečových tanců. Proběhly rovněž exkurze za mečovými tanci do vesnic Smokovica, Blato a Pupnat a jednodenní exkurze na ostrov Lastovo, jež byla doprovázena ukázkou místních mečových tanců a v rámci které byl promítnut dokument Františka Pospíšila z roku 1924 zachycující místní masopustní taneční tradici. Účastníci symposia měli také možnost zapojit se do tanečního workshopu zaměřeného na tance z vesnice Čara.

Foto a video z konference najdete na www.ziva-hudba.info

