

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy



Diplomová práce

Autor: Bc. Barbora Vacková, DiS.

# Hudba Geraldiny Muchové: Analýza kompozičního stylu z pohledu feministické muzikologie

Geraldine Mucha's Music: Analysis of the Compositional Style from the Point of View of  
Feminist Musicology

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Havelková, Ph.D.

Konzultant: Mgr. Vít Zdrálek, Ph.D.

Praha 2019

## **Poděkování**

Děkuji Mgr. Tereze Havelkové, Ph.D. a Mgr. Vítu Zdráčkovi, Ph.D. za jejich skvělé vedení a neutuchající podporu. Hluboce si vážím všech jejich podnětů, rad a připomínek.

Tato práce by nikdy nevznikla bez pomoci Johna Muchy, Chrise Vinze, Thea Carnegyho-Tan a Patricie Goodson, kterým srdečně děkuji za vytvoření vhodných podmínek pro bádání, poskytnuté materiály a trpělivé zodpovídání všech mých dotazů. Velký dík patří také Miss Jill Gomez a Dr Patricku Carnegymu, Lady a Lordu Northesk, za ochotu podělit se se mnou o vzpomínky na spolupráci a čas strávený s jejich drahou přítelkyní Geraldine.

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 17. května 2019

.....

Barbora Vacková

## **Abstrakt**

Předkládaná diplomová práce je první sondou do odbornou literaturou dosud zcela nereflektované hudby skotsko-české skladatelky Geraldine Muchové (1917-2012). Její kompoziční styl a hudební řeč, stejně jako jejich vývoj v průběhu let, charakterizují na základě hudební analýzy čtyř jejích orchestrálních kompozic, které vznikly v rozmezí od 40. do 80. let 20. století – *Přede hry k Bouři*, *Klavírního koncertu*, *Suity z baletu Macbeth* a *Písni Johna Webstera*. V práci zároveň představuji v kontextu české muzikologie zcela neznámý diskurs o problematice hudební analýzy kompozic skladatelek-žen a kriticky zkoumám jeho jednotlivé myšlenkové proudy. U vybraných děl, je-li to možné, pak aplikuji teoretický model Ellie M. Hisama, který tvrdí, že v hudbě skladatelek lze nalézt doklady o jejich specifické ženské zkušenosti uprostřed patriarchálního světa.

**Klíčová slova:** Geraldine Mucha, skladatelka, orchestrální hudba 20. století, hudební analýza, feministická hudební analýza, gender

## **Abstract**

This Master's thesis presents the first look into the music of Scottish-Czech composer Geraldine Mucha (1917-2012) which has never been subject to academic study before. I characterize her compositional style and musical language, as well as their development over time, by analyzing four orchestral compositions written between the 1940s and 1980s – *Overture to Tempest*, *Piano Concerto*, *Suite from the ballet Macbeth* and *John Webster Songs*. In the thesis, I am also introducing the – in Czech musicological context entirely unknown – discourse on the issue of musical analysis of pieces written by women composers and I critically explore its different strands of thought. When possible, I examine the selected pieces by using Ellie M. Hisama's theoretical model which claims that in women's music, evidence may be found that provides information about their specific female experience in the patriarchal world.

**Key words:** Geraldine Mucha, woman composer, 20th century orchestral music, musical analysis, feminist musical analysis, gender

# Obsah

Úvod .....	7
Struktura práce .....	9
Prameny a literatura .....	10
<b>1 Analýza hudby skladatelek-žen: Metodologické přístupy a teoretická východiska..</b>	<b>13</b>
1.1 Úvod.....	13
1.2 <i>Analytical Essays on Music by Women Composers</i> : Model „add and stir“ .....	15
1.3 <i>Feminist Aesthetics in Music</i> : Ženské tělo, cykličnost a sexualita.....	18
1.4 <i>Gendering Musical Modernism</i> : Jak se v hudbě odráží ženská životní zkušenost ....	21
<b>2 Předehra k Bouři .....</b>	<b>24</b>
2.1 Historie a okolnosti vzniku .....	24
2.2 Muchová versus Vivaldi: Hudební výpůjčka jako demonstrace moci.....	27
2.3 Části <i>b</i> a <i>c</i> : Intriky a Arielova šibalství .....	32
2.4 Milostná část B a návrat bouře.....	36
2.5 Závěr .....	38
<b>3 Klavírní koncert.....</b>	<b>39</b>
3.1 Historie a okolnosti vzniku .....	39
3.2 I. věta, Allegro.....	41
3.3 Muchová jako vedlejší téma: K genderovanému narativu sonátové formy.....	44
3.4 II. věta, Andante: Hudba jako prostředek úniku z reality .....	48
3.5 III. věta, Molto allegro .....	53
3.6 Závěr .....	55
<b>4 Suita z baletu Macbeth.....</b>	<b>57</b>
4.1 Geneze skladby .....	57
4.2 <i>Introduction</i> .....	58
4.3 <i>Witches</i> .....	61
4.4 <i>Banquet</i> .....	63
4.5 <i>Lady Macbeth Sleep-Walking</i> .....	65
4.6 <i>Death of Macbeth and Conclusion</i> .....	67
4.7 Závěr: O skladatelčině hudební řeči a limitech feministické analýzy.....	68
<b>5 John Webster Songs .....</b>	<b>72</b>

5.1	Historie a okolnosti vzniku .....	72
5.2	„Hark, now every thing is still“ .....	75
5.3	„Call for the robin-red-breast and the wren“ .....	81
5.4	„All the flowers of the spring“ .....	85
5.5	„...we are set, we grow, we turn to earth...“ Skladatelčin narativ o smrti a odhození duchovních berliček .....	90
	<b>Závěr .....</b>	<b>95</b>
	<b>Seznam literatury a pramenů .....</b>	<b>100</b>

## Úvod

Předkládaná diplomová práce do značné míry navazuje na mou bakalářskou práci *Geraldine Mucha. Sonda do života a díla skladatelky* obhájenou na Ústavu hudební vědy FFUK v září roku 2016. V této práci jsem pojednávala o životě poněkud tajemné, českou i zahraniční odbornou muzikologickou literaturou do té doby zcela nereflektované skotsko-české hudební skladatelky Geraldine Muchové (1917, Londýn – 2012, Praha), absolventky Královské hudební akademie v Londýně, která po sňatku se spisovatelem Jiřím Muchou prožila polovinu svého života v komunistické i porevoluční Praze. Kromě vytvoření biografie skladatelky se práce věnovala i jejímu mediálnímu obrazu a analýze rozličných strukturálních společenských jevů, které jí jako ženě v mužském světě kompozice neumožňovaly zcela naplnit její kariérní potenciál. Práce nabídla mnohovrstevnaté vysvětlení toho, proč skvěle vyškolená profesionálka, která komponovala po téměř devadesát let svého dlouhého života, byla do té doby v očích odborné i široké české veřejnosti považována především za členku slavné umělecké rodiny Muchových, která hudbu psala prosta jakýchkoliv ambic a téměř výhradně jen sama pro sebe.

V této diplomové práci pak svou pozornost obracím od skladatelčina života a společenských faktorů, které ho ovlivňovaly, přímo k jejímu hudebnímu dílu. Dílu, které, jak jednoznačně dokládají nově nalezené prameny ve skladatelčině pozůstalosti, Muchová rozhodně neměla v úmyslu nějak úzkostlivě sčejit před světem. Dopisy hudebním souborům a institucím, ve kterých Muchová nabízí své skladby k provedení, svědčí o jasném zájmu proniknout se svou hudbou mimo stěny jejího hradčanského bytu či skotského venkovského domu na koncertní pódia. Skladby, o kterých v práci píšu, je tak nutné chápat nikoliv jako výsledky komponování coby terapeutické volnočasové aktivity skromné a neprůbojně ženy, které kompoziční kvalita či umělecké uznání okolí na srdci příliš neležela, ale jako svébytná, hotová umělecká díla, která, ať už si o nich se svou hudbou věčně nespokojená skladatelka myslela ledacos, se navíc až na jedinou výjimku dočkaly za jejího života koncertního provedení.

Stejně jako se přede mnou nikdo odborně nezabýval biografií skladatelky, i její hudební dílo zatím zcela unikalo muzikologické pozornosti. To je způsobeno i tím, že Muchové dílo není známé, většina ho není nahrána ani vydána a na koncertní pódia si nachází cestu jen zřídka, obvykle na organizační popud skladatelčiných přátel a známých. Diplomová práce *Hudba Geraldiny Muchové. Analýza kompozičního stylu z pohledu feministické*

*muzikologie* je pak prvním odborným textem věnujícím se dílu autorky; dílu, z nějž odborná muzikologická i širší hudbymilovná veřejnost v obvyklém případě nikdy nic neslyšela a o kterém nemá pravděpodobně ani představu, kam ho stylově či žánrově zařadit. Mým cílem je tak popsat zvuk a kompoziční styl skladatelky, což činím na základě hudební analýzy čtyř vybraných kompozic: *Předehry k Bouři*, *Klavírního koncertu*, *Suity z baletu Macbeth* a *Písni Johna Webstera*. Výběr těchto konkrétních skladeb byl motivován pragmaticky – dostupností nahrávky. Jedná se o kompozice z CD *Macbeth and Other Orchestral Works by Geraldine Mucha* Filharmonie Hradec Králové z roku 2017, prvního a doposud jediného nosiče s reprezentativnějším vzorkem skladatelčiny tvorby. Jak uvádí skladatelčini přátelé Patricia Goodson a Chris Vinz, i při výběru kompozic na CD sehrála největší roli praktičnost. Sáhlo se jednoduše po těch, u kterých byla k dispozici jak partitura, tak jednotlivé party.<sup>1</sup> Je třeba poznamenat, že na CD se nachází ještě klavírní *Variace na skotskou lidovou píseň*. Ty jsem se ovšem rozhodla vynechat, abych zachovala zaměření na jeden typ hudby – orchestrální.

Vybrané kompozice vznikaly v širokém časovém období od čtyřicátých do osmdesátých let dvacátého století. To mi umožňuje pozorovat, zda ve skladatelčině díle – přinejmenším v oboru orchestrální hudby – dochází k nějakému hudebnímu vývoji a stylovým změnám. Uvědomuji si nicméně, že čtyři skladby jsou jen nepatrným zlomkem celkového množství skladatelčina díla, na jehož definitivním soupisu Nadace Alfonse Muchy v současné době stále pracuje; nedávné odhady každopádně mají za to, že čítá kolem sto dvaceti opusů.<sup>2</sup> Nečiním si tak nárok na možnost celkového zhodnocení a charakteristiky Geraldiny Muchové coby skladatelky; má práce je spíše prvním střípkem v mozaice poznání skladatelčina díla, který nabízí určitý omezený vhled do její práce v oblasti orchestrální hudby – abych pro nedostatek vhodnější terminologie použila terminologii 19. století – „absolutní“, „programní“ i písňové.

Tento čistě hudebně analytický pohled tvoří jednu z dvou rovin textu. Ta druhá, jak naznačuje název práce, se týká otázky možností analýzy hudební struktury z pozic současné feministické muzikologie a teorie. I v tomto ohledu tak diplomová práce navazuje na práci bakalářskou; stejně tak jako mi genderová perspektiva umožnila pochopit množství aspektů týkajících se skladatelčiných životních rozhodnutí, jejího vztahu ke kompozici i způsobu, jakým o něm hovořila, zde chci zjistit, zda a jak mi může pomoci k pochopení samotného jejího hudebního díla. V popředí tohoto způsobu zkoumání stojí otázka, zda se ve

---

<sup>1</sup> Patricia Goodson, "Geraldine Mucha's 95th Birthday Concert," e-mail autorce, 30. dubna 2019; Chris Vinz, "Geraldine Mucha's 95th Birthday Concert," e-mail autorce, 1. května 2019.

<sup>2</sup> Chris Vinz, rozhovor s autorkou, 16. ledna 2019.



skladatelčině díle nějak odráží skutečnost, že byla ženou, případně jestli je v něm nějakým způsobem tematizována její ženská životní zkušenost.

## **Struktura práce**

Vzhledem k tomu, že možnosti a způsoby uplatnění genderové perspektivy při zkoumání hudební struktury jsou v kontextu české hudební vědy zcela neznámým – nebo alespoň doposud nikde nereflektovaným – tématem, rozhodla jsem se první kapitolu práce věnovat představení právě tohoto, především v angloamerické muzikologii velmi rozšířeného způsobu uvažování. Objasňuji, jaké okolnosti a historické vědomí vedly západní muzikoložky a muzikology k úvahám o potřebě vyvinout nové analytické a metodologické nástroje pro hudbu skladatelek-žen. Vysvětluji, že se v žádném případě nejedná o jednoduší myšlenkový proud, ale o široké diskursivní pole mnohdy zcela neslučitelných teoretických perspektiv a východisek. Následně identifikuji tři distinktivní směry uvažování, které se objevují v současné literatuře a představuji jejich základní myšlenky a úhly nazírání. V popředí pak vždy stojí otázka, jaké jsou výhody a nevýhody těchto směrů uvažování jak obecněji, tak pro zkoumání hudby právě Geraldiny Muchové.

Další čtyři kapitoly jsou pak věnovány každá jedné z výše uvedených skladatelčiných kompozic. Řazeny jsou jednoduše – chronologicky. Každá z těchto kapitol je uvedena vždy informacemi o době a okolnostech vzniku díla a jeho zasazením do kontextu života skladatelky. Následné analýzy pak dílo charakterizují po stránce stylové a formální a všímají si, jakým způsobem skladatelka pracuje harmonicky, tematicko-motivicky, melodicky, rytmicky i výrazově. Tento hudebně-analytický pohled pak kombinuji s interpretacemi daných kompozic pomocí feministické muzikologie a teorie. Geraldine Muchová byla skladatelkou, jejíž dílo je pevně zakořeněno v tradičních západních kompozičních formách a postupech, a nenabízí tak jasné interpretační vodítko tím, že by se autorka nějak nápadně vymezovala vůči klasické mužské kanonické tradici či hudebně upozorňovala na svou ženskost či ženskou zkušenost. O své hudbě navíc zásadně nehovořila a neposkytuje tak žádný návod, jak skladbu chápat či jaké významy v ní hledat. Má čtení jsou tak spíše než sledem neměnných, jasně seřazených metodických kroků několika různými sondami, kterými se snažím odhalovat nové, na první poslech skryté vrstvy jejího díla. V *Předehře k Bouři* se zamyslím nad významem použité hudební výpůjčky. V *Klavírním koncertu* mě zajímá, jak skladatelka nakládá s nejgenderovanější z hudebních forem – formou sonátovou, a jak je

v hudební struktuře otisknuta její autobiografická situace. V *Písniích Johna Webstera* se má pozornost upírá na způsob zacházení s literární předlohou. U *Suity z baletu Macbeth* naopak narážím na limity feministické hudební analýzy, především co se týče její uplatnitelnosti v díle, které svým obsahem v tomto ohledu žádná vodítka nenabízí.

## **Prameny a literatura**

První kapitola čerpá ze současné muzikologické literatury zabývající se novými metodologickými možnostmi zkoumání hudby skladatelek-žen. Tři hlavní distinktivní přístupy pak představují pomocí tří knih – sborníku *Analytical Essays on Music by Women Composers. Concert Music, 1960-2000* editovaném Laurel Parsons a Brendou Ravenscroft (2016) a dvou monografií, *Feminist Aesthetics in Music* od Sally Macarthur (2002) a *Gendering Musical Modernism: The Music of Ruth Crawford, Marion Bauer, and Miriam Gideon* od Ellie M. Hisama (2001). Jedná se o tři nedávné publikace věnující se primárně problému hudební analýzy u ženských autorek, které výrazně zarezonovaly feministicko-muzikologickým diskursem. Společné mají to, že ani jedna neposkytuje jedinou zcela jasně vymezenou metodologii, ale spíše určitý myšlenkový rámec, ve kterém vždy trochu jinak – podle toho, co hudební materiál nabízí – přistupují k oněm několika vybraným skladbám, které následně analyzují.

V dalších kapitolách čerpám především z jednotlivých partitur. Pro žádnou ze skladeb Geraldiny Muchové neexistuje autoritativní kritická edice. Vždy proto uvádím, z jakého pramene v pozůstalosti čerpám a používám notové ukázky. V jednom případě se jedná o autografní partituru, ve třech zbývajících o její počítačový opis. Související informace týkající se analyzovaných skladeb, okolností jejich vzniku či životní situace a rozpoložení skladatelky v daném období mi poskytují mé vlastní rozhovory či korespondence se skladatelčinými blízkými. Jak jsem uváděla výše, sama skladatelka o své hudbě v podstatě vůbec nemluvila. V dostupných pramenech, kde jsou její slova zachována, což jsou jak články a rozhovory v médiích, tak téměř dvacet čtyři hodin soukromých rozhovorů, které s Muchovou pár let před její smrtí nahrál blízký přítel Chris Vinz, tak nelze o její hudbě nalézt téměř nic.<sup>3</sup> Její vlastní svědectví se tak v textu objevují jen zřídka.

---

<sup>3</sup> Podrobněji tento fenomén zkoumám ve své bakalářské práci *Geraldine Mucha. Sonda do života a díla skladatelky*, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016.

Několik informací týkajících se vybraných skladeb pak nabídla skladatelčina pozůstalost, která v době psaní této práce obsahuje kromě not a skic i několik koncertních programů, skladatelčin vlastní, ač nekompletní seznam díla s roky vzniku jednotlivých děl a také korespondenci. Tato korespondence sestává jak z dopisů, které skladatelka obdržela, tak z rukopisných skic těch, které pak sama odeslala. Jedná se bohužel jen o velmi malý vzorek celkového penza dopisů, které Muchová za svůj dlouhý život musela obdržet i napsat; celkově se všechny tyto prameny, které nejsou notové povahy, vejdou do jedné úzké složky.<sup>4</sup> Skladatelčin syn nevyklučuje, že v rodinných domech v Londýně a ve Skotsku se může „někde zahrabaného“ materiálu nalézat ještě více, ovšem v současné době skutečně více pramenů k dispozici není.

Dále čerpám z literárních děl, kterými se skladatelka nechala inspirovat – divadelních her anglických renesančních dramatiků Williama Shakespeara a Johna Webstera. V interpretaci mi pak, jak jsem zmiňovala, pomáhají texty feministické muzikologie a, v případě *Přede hry k Bouři*, literární teorie.

V neposlední řadě pak samozřejmě vycházím ze své vlastní sluchové zkušenosti a prožitku při poslechu skladatelčiných kompozic. Ta je samozřejmě ovlivněna několika faktory. Tím prvním je, že má sluchová zkušenost s vybranými skladbami je založena na jedině dostupné nahrávce; uvědomuji si, že v podání jiného orchestru, pod jiným dirigentem či s jinými sólisty by byla tato zkušenost nutně odlišná. Mou víru v to, že orchestr snad v zásadě respektuje zvukovou představu skladatelky, posiluje alespoň fakt, že s výjimkou *Přede hry k Bouři* Filharmonie Hradec Králové všechny skladby provedla na podzim roku 2012 na gratulačním koncertě ke skladatelčiným 95. narozeninám, kterému byla autorka přítomná, a se kterým, pokud víme, byla velmi spokojená.<sup>5</sup>

Dalším faktorem ovlivňujícím mé slyšení je pak samozřejmě fakt, že percepce každého posluchače/ky se nutně liší v závislosti na jeho/jejích estetických preferencích, posluchačské historii, tedy množství a charakteru dalších skladeb, které zná, povaze jeho celkové citové a tělesné reakce na hudbu a podobně. V práci se snažím vyhnout hodnocení daného díla, které by tak zákonitě postulovalo mou perspektivu jako správnou. Kromě toho v momentech, kdy si uvědomuji vysokou míru subjektivity některého pozorování, soustavně poukazují na to, že se jedná pouze o mé vlastní čtení a nikoliv o „objektivní“ pravdu, kterou

---

<sup>4</sup> Tato složka se nachází ve skladatelčině pozůstalosti na Hradčanském náměstí. K jejímu zpracování by mělo dojít v blízkých měsících.

<sup>5</sup> Režie David Vaughan, "Remembering Geraldine Mucha: A Scottish composer in Prague whose work and spirit will live on," Radio Praha, 27. října 2012.

musí všichni nutně sdílet. I přesto je mi jasné, že se do textu má osobní i sluchová perspektiva nevyhnutelně promítat.

Jak ovšem podotýká například feministická teoretička Patrice DiQuinzio, přítomnost hlasu autora v jakémkoliv textu je nevyhnutelná: „Feminist theory does not claim to be a disinterested, objective pursuit of knowledge of the truth; it argues against the possibility of such knowledge.“<sup>6</sup> Toto vědomí mi dovoluje říci, že předkládaná diplomová práce představuje jeden konkrétní pohled na čtyři skladby Geraldiny Muchové. Je to pohled osoby, které se skladatelčina hudba líbí a v několika případech, které si nechá pro sebe, se jí i emočně velmi dotýká. Je to pohled osoby, která je feministkou a která se touží dozvědět, co skladatelka, na mnoha rovinách oběť patriarchátu a zároveň žena, která se stávajícímu genderovému řádu do značné míry přizpůsobila, vtiskla do své hudby, která byla tím jediným prostorem, ve kterém se mohla vyjadřovat svobodně. Je to pohled osoby, která s velkou radostí poznávala kompoziční jazyk a hudební myšlení skladatelky, stejně tak jako její oblíbené hudební prvky a postupy. Zároveň je to pohled osoby, která si díky předchozímu výzkumu může činit snad alespoň nějaký nárok na znalost různých nuancí skladatelčina života a osobnosti. Doufám, že kombinace těchto jednotlivých složek mé subjektivity mi dovolí naplnit mé cíle v této práci – zjistit něco více o málo známé hudbě Geraldiny Muchové, prozkoumat, zda a jak se do ní nějak otiskla její zkušenost coby tvůrkyně v kontextu hudebních dějin marginalizovaného genderu, naznačit možnosti, jak její hudbu poslouchat a vnímat, a zároveň svými vhledy informovanými feministickou teorií poukázat na možné směry v uvažování o hudbě i jiných autorek a autorů.

---

<sup>6</sup> Patrice DiQuinzio, "Exclusion and Essentialism in Feminist Theory: The Problem of Mothering," *Hypatia* 8, no. 3 (1993): 3, doi:10.1111/j.1527-2001.1993.tb00033.x.

# 1 Analýza hudby skladatelek-žen: Metodologické přístupy a teoretická východiska

## 1.1 Úvod

„In both scholarly and popular discourse surrounding female creators in all the arts, the question often arises of whether the artistic creation of women exhibit common characteristics that bind them together as a group, making them in some way distinct from those of male creators,“<sup>7</sup>

uvádí Laurel Parsons a Brenda Ravenscroft v předmluvě ke sborníku *Analytical Essays on Music by Women Composers*. Naráží tak nejen na výpovědi spíše spekulativního, teoreticky nepodloženého rázu o „jinakosti“ a „ženskosti“ tvorby autorek-žen objevující se i v současném diskursu jako živé relikty způsobu uvažování rozšířeného v 19. století<sup>8</sup>, ale i na široké spektrum odborné literatury snažící se tyto dojmy a pozorování empiricky podepřít, či naopak poukázat na jejich problematičnost, faktickou nepodloženost a kritickou nereflektovanost.

Rozsáhlé bádání o životech a kariérách historií mnohdy zapomenutých hudebních skladatelek, kterému se muzikoložky a muzikologové věnují od osmdesátých let minulého století<sup>9</sup>, v plné šíři odhalilo systematickou diskriminaci živenou stereotypními představami o ženských uměleckých (ne)schopnostech a strukturální překážky, kterým byly tvůrkyně v průběhu dějin vystavovány. Tento typ literatury efektivně vyvrací mýty o kreativní inferioritě a absenci „skutečného“ talentu skladatelek-žen a dokládá, že jejich nepřítomnost v hudebních dějinách, jak jsou tradovány, je spíše důsledkem nedostatku příležitostí tento talent rozvíjet. Taktéž dokazuje, že hudba, kterou psaly, získala svou podobu na základě genderového řádu považujícího u žen za akceptovatelnou jen tvorbu určitého stylu a výrazu, v určitých hudebních druzích a pro určité nástrojové obsazení. Fakt, že pro ženy kvůli nedostupnosti různých množností vzdělání bylo až zhruba do začátku 20. století mnohdy nemožné získat hudební erudici mimo tento omezený estetický rámec<sup>10</sup>, svědčí o tom, že například jasnou převahu komorní hudby, lyrických klavírních kusů a písní v jejich tvorbě je

<sup>7</sup> Laurel Parsons a Brenda Ravenscroft, "Introduction," in *Analytical Essays on Music by Women Composers: Concert Music, 1960-2000*, ed. Laurel Parsons a Brenda Ravenscroft (New York: Oxford University Press, 2017), 6.

<sup>8</sup> Marcia J. Citron, "Gender, Professionalism and the Musical Canon," *Journal of Musicology* 8, no. 1 (1990): 109, doi:10.1525/jm.1990.8.1.03a00050.

<sup>9</sup> Susan C. Cook a Judy S. Tsou, "Introduction: "Bright Cecilia"," in *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, ed. Susan C. Cook a Judy S. Tsou (Urbana: University of Illinois Press, 1994), 4.

<sup>10</sup> Např. Citron, "Gender, Professionalism and the Musical Canon", 105

nutné považovat za zákonitý výsledek dostupného typu a stupně jejich vzdělání, než za přirozenou inklinaci psát právě takto.

Politická emancipace a rozšiřující se možnosti v oblasti vzdělání i kariéry v průběhu 20. století s sebou přinesly i společenskou akceptaci širšího množství prostředků ženského hudebního vyjadřování.<sup>11</sup> Například právě Geraldine Muchová, která nastoupila na Královskou hudební akademii v Londýně v roce 1935<sup>12</sup>, sice vzpomíná na nepříjemné momenty diskriminačního chování, ty se ale podle jejích vzpomínek týkaly spíše domnělé nesmyslnosti podporovat adeptku kompozice formou stipendií<sup>13</sup> či vydáváním jejích skladeb<sup>14</sup>, když se v souladu se společenským očekáváním její role má brzy omezit pouze na tu manželky a matky a nikoliv profesionální a vydělávající umělkyně. Nicméně o tom, že by někdo v jejím případě jakýmkoliv způsobem omezoval penzum poskytovaného vzdělání, odrazoval ji od psaní hudby určitého typu či ji vedl jiným směrem a hodnotil podle jiných kritérií než její spolužáky-muže, žádné důkazy nemáme. Na své vyučující Muchová vzpomíná s vděkem za to, co vše se od nich naučila<sup>15</sup>, a na časy na Akademii jako na období tvrdé práce a zároveň radosti z objevování nových uměleckých inspirací.

Jak tedy přistoupit ke psaní o její hudbě? Tato otázka automaticky pokládá další, obecnější – proč má pohlaví, respektive gender, oproti předchozím dobám již relativně svobodných tvůrkyň 20. a 21. století vůbec být bráno při analýze a interpretaci jejích skladeb v potaz? Jak se fakt, že skladatelka byla ženou, a nikoliv mužem, může odrážet v hudebním díle? Jako odpověď na tyto otázky v této kapitole představuji tři distinktivní směry uvažování přítomné v nejnovější muzikologické literatuře zaměřené na analýzu a interpretaci hudby skladatelek-žen v klasické západní hudební tradici a objasňuji, který z nich považuji za teoreticky nejpřesvědčivější a pro psaní o hudbě Geraldine Muchové nejvhodnější.

Ještě předtím ovšem považuji za nutné zmínit základní teoretické východisko společné všem níže rozebíraným textům. Jedná se o premisu, že klasická hudba, jak ji obvykle chápeme reprezentovanou hudebním kánonem, není „čistě autonomní konfigurací tonálně se pohybujících forem“<sup>16</sup>, jak ji v 19. století pojímal Hanslick. Feministická muzikologie

---

<sup>11</sup> Judith Tick, Margaret Ericson, a Ellen Koskoff, *Grove Music Online*, "Women in Music," poslední přístup 14. května 2019, <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052554>.

<sup>12</sup> Lesley Daniel, "Past Student Inquiry," e-mail Chrisovi Vinzovi, 17. července 2015.

<sup>13</sup> Geraldine Muchová, rozhovor s Chrisem Vinzem, 2003-2007, B1.

<sup>14</sup> Muchová, K2

<sup>15</sup> Muchová, I2

<sup>16</sup> Claire Detels, "Soft Boundaries and Relatedness: Paradigm for a Postmodern Feminist Musical Aesthetics," *Boundary 2* 19, no. 2 (1992): 188, doi:10.2307/303539.

důrazně připomíná, že kvůli systematické diskriminaci neumožňující ženám realizovat se jako skladatelky je hudební kánon ve skutečnosti hudební historií evropských mužů.<sup>17</sup> Právě muži, a výlučně oni, tak vytvořili v podstatě všechna pravidla a konvence, které historicky určovaly směřování hudebního vývoje,<sup>18</sup> a ženy tak vyrůstaly, umělecky se formovaly a tvořily v tradici, na jejíž podobě měly oproti mužům velmi malý podíl.<sup>19</sup> Tato tradice, vzhledem k genderově takto omezenému spektru subjektů, které se na jejím vytváření, rozvíjení a přenosu podílely, pak nepřítis překvapivě absorbovala a nadále reflektuje maskulinní a patriarchální hodnoty v pozadí jejího vzniku.<sup>20</sup> O patrně nejznámějším příkladu genderového řádu takto ovlivňujícího podobu zdánlivě zcela abstraktního pole klasické západní hudby, sonátové formě, budu více pojednávat v kapitole věnované Muchové *Klavírnímu koncertu*. Pro nyní snad stačí pouze připomenout, že pokud hovoříme o rozdílnosti hudební tvorby žen, nesituujeme je jako „jiné“ oproti jakémusi neutrálnímu hudebnímu univerzu, ale vůči hudební kultuře po staletí vyzdvihující ty hodnoty a vlastnosti konotované a chápané jako mužské.

## 1.2 *Analytical Essays on Music by Women Composers: Model „add and stir“*

*Analytical Essays on Women by Music Composers: Concert Music, 1960-2000* je prvním vydaným ze čtyř plánovaných dílů tetralogie sborníků esejí věnovaných hudební analýze děl výlučně ženských skladatelek od prestižního nakladatelství Oxford University Press. Hlavní motivací pro vznik této tetralogie bylo vzbudit zájem o tvorbu žen, která, jak autorky předmluvy a zároveň editorky sborníku Laurel Parsons a Brenda Ravenscroft dokládají podrobnými statistikami, zůstává i ve druhé polovině dvacátého a v jednadvacátém století stále nedostatečně – tj. nižším procentem, než jaké ženy v celkovém počtu soudobých aktivních hudebních skladatelů tvořily a tvoří – zastoupena jak v koncertním provozu, tak v akademické sféře jako předmět odborného zkoumání.<sup>21</sup> Zaměření na hudbu čistě skladatelek-žen je tak výsledkem snahy upozornit na stávající genderovou nerovnost na poli klasické hudby. Editorky doufají, že představením „vzrušujících a silných koncertních děl“<sup>22</sup>,

---

<sup>17</sup> Susan McClary, "Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism," *Perspectives of New Music* 32, no. 1 (1994): 78, doi:10.2307/833152.

<sup>18</sup> Sally Macarthur, *Feminist Aesthetics in Music* (Westport, CT: Greenwood Press, 2002), 5.

<sup>19</sup> Macarthur, *Feminist Aesthetics in Music*, 19

<sup>20</sup> Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), xv.

<sup>21</sup> Parsons a Ravenscroft, 3-4

<sup>22</sup> tamtéž, 5

která mají podle nich potenciál vyvolat novou vlnu zájmu o hudbu skladatelek-žen, se jim může podařit tuto nerovnost odstranit či alespoň zmírnit.<sup>23</sup>

Výběr děl nebyl motivován snahou ukázat, že hudba žen sdílí nějaké společné rysy odlišující je od té, jejíž autoři jsou muži. Právě naopak; analyzované skladby mají ukázat neplatnost těchto průpovědí, které charakterizují jako

„critical tropes [that] abound in historic descriptions of music by female composers, from the use of the adjectives such as ‘delicate‘ and ‘graceful‘ to assumptions that women are ‘naturally‘ better at writing in small forms like song and chamber music than they are at composing in large-scale forms such as symphony and opera.“<sup>24</sup>

Že se jedná o pouhé stereotypy, pak má být demonstrováno také hudebním charakterem i stylovou různorodostí vybraných kompozic.<sup>25</sup> Editorky se dále nechtějí podílet na chápání muže a ženy jako dvou dokonale oddělených protipólů:

„Attributing shared characteristics to a group of composers on the basis of whether they are female or male perpetuates the binary categorization that in the early twenty-first century is gradually giving way to the more flexible, finely nuanced concept of gender identity as a spectrum,“<sup>26</sup>

uvádí. Přiklání se tak ke stanovisku, že hledání společného „ženského hlasu“ v hudební struktuře jim připadá – v době dlouho po filosofickém odklonu od biologického esencialismu 19. století – pohledem již teoreticky značně překonaným. Důrazně připomínají, že ačkoliv některé „sdílené charakteristiky“ se v předkládaných skladbách nalézt dají – odmítnutí přísného formalismu, intuitivnost a komunikativnost – nelze je rozhodně přičítat na vrub genderu jejich tvůrkyň, v neposlední řadě i proto, že spousta mužů rovněž píše právě takto.<sup>27</sup>

Pozoruhodné mi ovšem připadá, že ve svém odmítnutí otázky citované na začátku této kapitoly, tedy zda ženy píší jinak než muži, editorky zase tak daleko nejdu. Přesněji řečeno odmítají na ni poskytnout odpověď, ale zároveň svůj sborník předkládají jako část mozaiky, která k jejímu zodpovězení může pomoci. „Until we know more about the music women have created, generalized claims that men and women compose differently will necessarily be

---

<sup>23</sup> Parsons a Ravenscroft, 5

<sup>24</sup> tamtéž, 7

<sup>25</sup> tamtéž, 7

<sup>26</sup> tamtéž, 8

<sup>27</sup> tamtéž, 8



based on provisional hypotheses and personal observation,<sup>28</sup> uvádí, a následně tento sborník označují jako počin určený i právě k tomuto „dozvědění se něco více“, nezbytného k jejímu konečnému rozřešení.<sup>29</sup> Otázku samotnou pak označují nejen za „složitou“<sup>30</sup> a „pravděpodobně nezodpověditelnou“<sup>31</sup>, ale i – z blíže nespecifikovaných důvodu – za „nevyhnutelnou“<sup>32</sup>.

Zájem editorek o vyšší zastoupení děl žen v hudebním životě, ale zároveň vlastní odmítnutí snahy přetvořit či problematizovat podobu stávajícího hudebního kánonu<sup>33</sup> pak sborník zasazuje do směru uvažování typického pro liberální feminismus<sup>34</sup>, ve feministické muzikologii známého jako model „add and stir“<sup>35</sup>, který Karin Pendle definuje jako přidávání nových děl marginalizovaných skupin do kánonu bez zkoumání širších principů dosavadní exkluze.<sup>36</sup> Přestože primárním zájmem tento práce není ani hudební kánon, ani způsoby jeho utváření, v otázce, která mě zajímá především, tedy jakou metodou analyzovat hudbu skladatelek coby tvůrkyň, jejichž gender je automaticky situuje v tradičně mužském světě kompozice jako odlišné<sup>37</sup>, postupují autoři a autorky jednotlivých esejí vlastně zcela stejným způsobem, který Pendle kritizuje; nabídnou poctivé „tradiční“ analýzy několika sklade skladeb a, jak správně pozoruje Sally Macarthur ve své recenzi sborníku, „assume that the addition itself will make difference“.<sup>38</sup>

Pro mé uvažování o hudbě Muchové je v každém případě velmi důležité vysvětlení autorů předmluvy, že volba klasických analytických metodologií – samozřejmě tedy vytvořených muži<sup>39</sup> – je motivována snahou nevykloučovat skladatelky-ženy z epistemologického kontextu, ve kterém byly vzdělávány.<sup>40</sup> Hudební řeč Muchové, jak se z pramenů jednoznačně jeví, byla hudebně formována z drtivé většiny tvorbou mužů; na

---

<sup>28</sup> Parsons a Ravenscroft, 9

<sup>29</sup> tamtéž, 8

<sup>30</sup> tamtéž, 8

<sup>31</sup> tamtéž, 8

<sup>32</sup> tamtéž, 8

<sup>33</sup> tamtéž, 5

<sup>34</sup> Claire Detels, "Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory, and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, no. 1 (1994): 113, doi:10.2307/431590.

<sup>35</sup> Marcia J. Citron, "Women and the Western Art Canon: Where Are We Now?" *Notes* 64, no. 2 (2007): 210, doi:10.1353/not.2007.0167.

<sup>36</sup> tamtéž, 210

<sup>37</sup> Judy Lochhead, "Sofia Gubaidulina, String Quartet No. 2 (1987)," in *Analytical Essays on Music by Women Composers: Concert Music, 1960-2000*, ed. Laurel Parsons a Brenda Ravenscroft (New York: Oxford University Press, 2017), 105.

<sup>38</sup> Sally Macarthur, "Renovating Music Analysis," *Musicology Australia* 38, no. 2 (2016): 191, doi:10.1080/08145857.2016.1239240.

<sup>39</sup> Macarthur, *Feminist Aesthetics in Music*, 88

<sup>40</sup> Parsons a Ravenscroft, 8

Akademii ji učili pouze muži<sup>41</sup>, muži byla obklopena i ve Svazu československých skladatelů<sup>42</sup> a mezi skladateli, o jejichž hudbě se ve svých vzpomínkách zmiňuje – ať již jako o zdroji inspirace či pouze jako o něčem, co někdy slyšela a zná – není žena ani jediná.<sup>43</sup> Muchovou tak lze jen těžko považovat za nositelku jakési paralelní mystické ženské hudební tradice<sup>44</sup>. Její hudbu tak v práci zasazují do mainstreamové linie mužských hudebních dějin a případně ji porovnávají právě s jejími představiteli. Stejně tak i mé analýzy jsou do značné míry „tradičními“ čteními strukturálních, harmonických a stylových jevů; jak je ale pojednáno níže, v míře pozornosti věnované zkoumání genderových otázek jdu ovšem oproti analýzám ve sborníku přeci jen o něco dál.

### 1.3 *Feminist Aesthetics in Music: Ženské tělo, cykličnost a sexualita*

„Do you attempt to position women’s music within the mainstream, thereby risking its being swamped by a predominantly male tradition, or do you promote it as a separate tradition of its own, as women’s music, thereby risking its marginalization within a male-dominated culture?“<sup>45</sup>

ptá se ve své monografii *Music: A Very Short Introduction* Nicholas Cook. Naznačuje tak dvě základní linie v uvažování o situování hudby žen v historiografickém a hudebně-analytickém výzkumu. Zatímco Parsons a Ravenscroft, jak bylo pojednáno výše, jasně volí první možnost, tedy prezentovat hudbu skladatelek-žen jako součást klasického západního hudebního vývoje, australská muzikoložka Sally Macarthur se ve své monografii *Feminist Aesthetics in Music* z roku 2001 dle svých vlastních slov přiklání k té druhé.<sup>46</sup>

Její kniha, obsahující sedm případových studií, z nichž šest je hudebními analýzami kompozic ženských autorek, má být oslavou „l’écriture féminine“<sup>47</sup>, ženského psaní, jak je chápe proud feministické literární teorie rozvíjející se nejvýznamněji na počátku sedmdesátých let ve Francii. Cílem představitelk tohoto proudu bylo emancipovat ženy-

---

<sup>41</sup> Barbora Vacková, *Geraldine Mucha. Sonda do života a díla skladatelky*, bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, 17-18.

<sup>42</sup> Muchová, R1

<sup>43</sup> Vacková, 52-53

<sup>44</sup> Joanna Bailey, "Gender as Style: Feminist Aesthetics and Postmodernism," *Contemporary Music Review* 17, no. 2 (1998): 107, doi:10.1080/07494469800640131.

<sup>45</sup> Macarthur, *Feminist Aesthetics in Music*, 88

<sup>46</sup> tamtéž, 88

<sup>47</sup> tamtéž, 1

tvůrkyně zdůrazňováním nikoliv jejich rovnocennosti mužům, ale naopak jejich rozdílnosti<sup>48</sup>, která byla chápána deterministicky jako biologicky jasně daná, ale zároveň hodnotná a hodna oslavování. Ženská kreativita je dle konceptu *écriture féminine* pevně provázána s ženským tělem a pojmána jako odrážející v sobě jeho specifickou – tj. jinou, než mužskou – biologickou a sexuální zkušenost.

Macarthur, jejíž kniha vyšla bezmála o tři desetiletí později, je dobře obeznámena s kritikou tohoto způsobu uvažování poukazující na jeho esencialismus a příliš vysokou míru významu, jakou připisuje lidské anatomii.<sup>49</sup> Její text je do značné míry polemický a problematizující jak svá východiska, tak závěry, což zmiňuji především z nevěle zredukovat její monografii na jeden přímočarý argument, jako to udělaly například právě Parsons a Ravenscroft. Jejich lakonické shrnutí, že Macarthur „seeks common characteristics in composition by women that are, in her view, distinct from those in ‘men’s music’“<sup>50</sup> nicméně považují za v podstatě výstižné. Autorka totiž skutečně identifikuje společné rysy, které objevila v analyzovaných skladbách. Jako hlavní uvádí umístění hudebních vrcholů, proporční délku jednotlivých sekcí<sup>51</sup>, tendenci vyhýbat se notoricky známým harmonickým postupům jako například autentickým závěrům v kadenci, a cyklickou formu hudební struktury.<sup>52</sup> Její zmiňovaná teoretická rozpolcenost je pak patrna například tak, že poté, co podobný seznam vytvořený o deset let dříve Evou Rieger<sup>53</sup> označí za stereotypizující<sup>54</sup>, představí čtenářům klidně svůj vlastní.

V duchu *écriture féminine* Macarthur připisuje výše zmiňované znaky, identifikované jako analyzovaným skladbám společné, na vrub tělu jejich autorek. Například umístění klimatického bodu – či bodů – v kompozici podle Macarthur může být odrazem ženské sexuální zkušenosti při milostném aktu, která má mít, co se týče procesů akumulování a uvolňování touhy, jiný temporální průběh než mužská.<sup>55</sup> Cyklická struktura, odpovídající ostatně představám o ženském způsobu vnímání času v závislosti na cyklickém průběhu tělesných procesů spjatých s reprodukcí<sup>56</sup>, pak může být ztělesněním této ženské energie

---

<sup>48</sup> Bailey, 107

<sup>49</sup> Paula Higgins, "Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics," *19th-Century Music* 17, no. 2 (1993): 186, doi:10.1525/nem.1993.17.2.02a00040.

<sup>50</sup> Parsons a Ravenscroft, 8

<sup>51</sup> Macarthur, *Feminist Aesthetics in Music*, 78

<sup>52</sup> tamtéž, 79

<sup>53</sup> tamtéž, 12

<sup>54</sup> tamtéž, 13

<sup>55</sup> tamtéž, 70

<sup>56</sup> Bailey, 107

prostupující skladbu proto, že ji vytvořilo právě ženské tělo.<sup>57</sup> I proporční délku hudebních dílů, v analyzovaných skladbách zhusta neodpovídající takzvanému zlatému řezu coby ideálu v muži vytvořeném kánonu<sup>58</sup>, pak podle Macarthur lze vysvětlit biologickým pohlavím.<sup>59</sup> Význam připisovaný v kompozičním procesu tělu coby nositeli primárních a sekundárních pohlavních znaků pak shrnuje například takto:

„If we accept ... that bodies mediate music and that the sex of a body, together with other aspects of her identity, is likely to influence the way in which the music is written, then it is possible to imagine that music composed by a woman will reflect differences, that are, perhaps, attributable to her sex.“<sup>60</sup>

K tomuto pojetí mám několik výhrad. Zaprvé, stejně jako Parsons a Ravenscroft a ostatně všichni kritici a kritičky biologického esencialismu, nemohu ztotožnit s mírou významu připisovanou biologickému pohlaví, která ignoruje jak problematičnost spojování kategorie „žena“ výhradně s pohlavním ústrojím, tak existující rozdíly mezi ženami a to, že ženskost je sociálním konstruktem, jehož vnímání se po historické, geografické i sociální ose značně liší. Zadruhé hudební znaky odpovídající esencialistické představě ženy, jako právě cykličnost, chápu přísně jako femininní archetypy, ke kterým – právě tak jako k těm maskulinním – mají přístup autoři jakéhokoliv genderu. Ostatně i již kultovní analýza skladby *Genesis II* skladatelky Janike Vandervelde, ve které Susan McClary nalézá vnímání času typicky chápané jako specificky femininní, je ve skutečnosti narativem o tom, jak se skladatelka po konkrétním momentu prozření rozhodla vyměnit mužský idiom za ženský<sup>61</sup>; nikoliv o tom, jak se do kompozice otiskla „cyklická žena“ prostě proto, že ji zkomponovalo ženské tělo. A zatřetí – poznámka spíše technického, než teretického rázu – autorka neobjasňuje, jakým způsobem provedla výběr skladeb k analýze. Na mysl se tak dere nejen otázka, zda by její závěry při odlišném výběru repertoáru vypadaly jinak, ale především, zda nepostupovala opačně – jak by řekla Claire Detels, cirkulárně<sup>62</sup> – a výběr tak nebyl primárně motivován snahou vhodně zvolenými příklady výchozí hypotézy o existence distinktivního ženského hlasu podepřít.

---

<sup>57</sup> Macarthur, *Feminist Aesthetics in Music*, 124

<sup>58</sup> tamtéž, 178

<sup>59</sup> tamtéž, 96

<sup>60</sup> tamtéž, 71

<sup>61</sup> McClary, *Feminine Endings*, 116

<sup>62</sup> Detels, "Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory, and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries", 118

#### 1.4 *Gendering Musical Modernism: Jak se v hudbě odráží ženská životní zkušenost*

Neessentialistický způsob uvažování chápající gender jako „socially constructed level of identity“<sup>63</sup> informuje analytický přístup muzikoložky Ellie M. Hisama. Ve své monografii *Gendering Musical Modernism* z roku 2001, ve které analyzuje kompozice Ruth Crawford Seeger, Marion Bauer a Miriam Gideon, sice zkoumá, zda a jak se v nich odráží okolnost, že autorky byly ženami, ovšem její chápání ženství se netýká biologického těla, ale žité zkušenosti. Jak uvádí podobně smýšlející Suzanne Cusick, „gender is a system of power relationships that is designed to give men and women different experiences of life.“<sup>64</sup> Jako příklady těchto zkušeností skladatelek, vyplývajících z genderově nerovné distribuce moci ve společnosti, Hisama uvádí společenskou izolaci, omezený přístup do profesních kruhů či břemeno nutnosti kombinovat profesní aktivity s péčí o domácnost a rodinu.<sup>65</sup> Umělecká tvorba pak podle Hisama mohla skladatelkám poskytnout prostor, kde tyto zkušenosti a z nich vyplývající pocity takzvaně vyventilovat:

„If certain women composers shared a common experience of being excluded, silenced and steered away from particular professional and personal choices, then their craft, of creating works in a sonic medium, might well have offered them a site in which they could record and encode their circumstances while resisting debilitating societal norms.“<sup>66</sup>

Pro případ Muchové, která, jak jsem vysvětlovala ve své bakalářské práci, svou hudbu chápala jako „únik do světa, kam za ní nikdo nemohl, a kde mohla dát průchod svým pocitům, steskům a frustracím“<sup>67</sup>, se mi tento způsob čtení jejich hudebních děl zdá extrémně relevantní; nehledě na to, že, jak jsem argumentovala, je tato skladatelka zářným příkladem mnoha útrap, které komponující ženy v patriarchální společnosti provázejí. Ovlivnila-li její situovanost coby tvůrkyně jiného genderu, než byl v její době ve světě kompozice pokládán za normu, tak výrazně způsob, jakým o své hudbě hovořila, jak chápala svou společenskou roli a jak přistupovala ke své kariéře, připadá mi logické ptát se, zda a jak se promítla do samotného hudebního textu. Zároveň ovšem netvrdím, že tyto momenty přenosu genderované životní zkušenosti do hudební struktury jsou nutně všudypřítomné. Ani v pojetí Hisama není

---

<sup>63</sup> Ellie M. Hisama, "Feminist Music Theory into the Millennium: A Personal History," *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 25, no. 4 (2000): 1289, doi:10.1086/495562.

<sup>64</sup> Suzanne G. Cusick, "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem," *Perspectives of New Music* 32, no. 1 (1994): 10, doi:10.2307/833149.

<sup>65</sup> Ellie M. Hisama, *Gendering Musical Modernism: The Music of Ruth Crawford, Marion Bauer, and Miriam Gideon* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 19.

<sup>66</sup> tamtéž, 182

<sup>67</sup> Vacková, 60

ostatně gender privilegovanou kategorií; stejně jako gender se podle ní v hudbě mohou odrážet jak další vrstvy lidské identity jako rasa, sexuální orientace či třída<sup>68</sup>, tak individuální osobnost reprezentovaná například politickými názory.<sup>69</sup> Dále je třeba dodat, že Hisamu zajímají především způsoby interpretace, nikoliv kategorizace hudebních prostředků podle toho, zda vyjadřují ženskou zkušenost, či ne; důrazně připomíná, že narativy podobné těm, které v analyzovaných kompozicích odhalila, se mohou stejně pravděpodobně nacházet i v hudbě skladatelů-mužů.<sup>70</sup>

Lze si představit, že tyto narativy – jako například ten, že part prvních houslí ve smyčcovém kvartetu Crawford Seeger, v době jeho komponování bojující se svou neschopností vytvářet si a projevovat pevné názory, může být hudebním vyjádřením skladatelčina vytouženého asertivního alter-ega<sup>71</sup> – mohou být kritiky z hudebně-formalistních řad snadno označené za spekulativní. Hisama ovšem netvrdí, že její analýzy nabízejí „objektivní“ čtení hudební struktury či „odhalují“ skladatelský záměr. Naopak, její postmoderní přístup k hudebnímu textu neřeší primárně autorskou intenci, nýbrž možné způsoby chápání onoho textu díky interpretacím, které jsou zcela přiznaně situované, tedy – vždy a nutně – vyplývající ze subjektivity interpretujícího.<sup>72</sup> Pevně se tak zařazuje mezi feministické kritičky a kritiky, kteří, jak vysvětluje Ruth A. Solie „have long dismissed protestations of objectivity, arguing that all scholarship is interested and situated – ‘political’ if you will,<sup>73</sup> a poststrukturalisty, u kterých „claims to epistemological universality [...] have been deconstructed and replaced by a recognition of the validity of multiple perspectives of reality“<sup>74</sup>. Jejím cílem tak „pouze“ je na základě *vlastní znalosti* biografické situace autora či autorky a hledáním jejího možného odrazu v hudební struktuře nabídnout posluchačům určitá vodítka „to experience new and compelling ways of understanding music“<sup>75</sup>.

Je každopádně potřeba zmínit, že Hisama svá čtení opírá o široké množství pramenů poskytujících zprávy o životních událostech či duševním rozpoložení skladatelek v době psaní analyzovaných kompozic. V případě málo studované, a tudíž poněkud záhadně působící Muchové je okruh primárních zdrojů jednak podstatně užší, jednak tematicky omezenější.

---

<sup>68</sup> Hisama, *Gendering Musical Modernism: The Music of Ruth Crawford, Marion Bauer, and Miriam Gideon*, 182

<sup>69</sup> tamtéž, 3

<sup>70</sup> tamtéž, 9

<sup>71</sup> tamtéž, 39

<sup>72</sup> tamtéž, 20

<sup>73</sup> Ruth A. Solie, "What Do Feminists Want? A Reply to Pieter Van Den Toorn," *Journal of Musicology* 9, no. 4 (1991): 408, doi:10.1525/jm.1991.9.4.03a00010.

<sup>74</sup> Detels, "Soft Boundaries and Relatedness: Paradigm for a Postmodern Feminist Musical Aesthetics", 186

<sup>75</sup> Hisama, *Gendering Musical Modernism: The Music of Ruth Crawford, Marion Bauer, and Miriam Gideon*, 10

Skladatelka v těchto zdrojích – rozhovorech pro média a nahrávkách soukromých rozhovorů s Chrisem Vinzem – totiž v podstatě vůbec nemluví o svých skladbách, kompoziční rutině či o tom, jak se cítila coby ženská výjimka v mužském skladatelském světě. Taktéž v podstatě nic neprozrazuje o svých pocitech či politických postojích. Ačkoliv se tak ve svých analýzách držím Hisamina způsobu práce, který popisuje jako

“performing close readings that recognize the impact of the composer’s gender, politics and social views on the ‚music itself‘ and relating each piece to specific incidents in the composer’s life that occurred roughly at the time of composition; and linking narratives in the pieces to the composer’s identity as projected in her writings and in reflections by contemporaries“<sup>76</sup>,

často narážím na skutečnost, že zatím stále sporý materiál týkající se skladatelčina života a tvorby příliš vodítek rozhodně nenabízí. I přesto mi ovšem dostupné informace pomáhají alespoň pochopit životní situaci Muchové v době kompozice daných skladeb – především v případě *Klavírního koncertu a Písní Johna Webstera* – a tento vhled pak využít při jejich interpretaci.

Celkově mi pak způsob uvažování Ellie M. Hisama, jak jsem o něm zde pojednala, dovoluje zkoumat, zda se v hudbě nějak odráží skladatelčin gender či její životní zkušenost coby ženy, aniž bych se uchylovala k esencialistickým generalizacím či skladatelku vylučovala z hudebního kontextu – kontextu dějin západní hudby 20. století – ve kterém se vzdělávala, pohybovala i inspirovala.

---

<sup>76</sup> Hisama, "Feminist Music Theory into the Millennium: A Personal History", 1288

## 2 Předehra k Bouři

V této kapitole se věnuji první, a zároveň nejstarší ze čtyř vybraných skladatelčiných orchestrálních skladeb – *Předehra k Bouři*. Nejprve zmiňuji dostupné informace ohledně doby a okolností jejího vzniku. Následně skladbu analyzuji z hlediska kompozičního a formálního a zkoumám, jak jednotlivé části hudební struktury korespondují s námětem či jednotlivými postavami hry, po které je kompozice pojmenována. Nejvíce pozornosti věnuji úvodní pasáži, ve které jsem identifikovala hudební výpůjčku z díla Antonia Vivaldiho. Ukazuji, kde a jak se tato výpůjčka objevuje, a pomocí literární teorie Harolda Blooma zkoumám, co její přítomnost může znamenat a co může prozradit o skladatelčině identitě v době psaní.

### 2.1 Historie a okolnosti vzniku

*Předehra k Bouři* (Overture to the Tempest) je koncertní předehrou na téma romance *Bouře* Williama Shakespeara. Seznam, který si – neznámo u které příležitosti – sepsala sama skladatelka, a ve kterém chronologicky řadí názvy a data vzniku svých skladeb, uvádí u předehry rok 1940.<sup>77</sup> V této době byla Muchová studentkou na Královské hudební akademii v Londýně; jejím profesorem skladby byl Benjamin Dale.<sup>78</sup>

V bookletu CD *Macbeth and Other Orchestral Works by Geraldine Mucha* nahraném Filharmonii Hradec Králové píše Christopher Vinz – blízký přítel rodiny Muchových, vlastním povoláním výtvarník –, že Muchová skladbu „revidovala v roce 1964“<sup>79</sup>. Na můj dotaz, jak k informaci přišel, ovšem nedokázal odpovědět; přesněji řečeno nedokázal si vybavit, na základě čeho dospěl jak k onomu konkrétnímu datu 1964, tak vůbec k údaji, že *Bouře* byla skladatelkou v pozdějších letech revidována. Při našem rozhovoru uvedl, že to „must have heard/read somewhere“<sup>80</sup>, ale nedokázal si absolutně vybavit kde.

Dostupné prameny – tedy ty, které se nachází ve stále rozšiřované pozůstalosti skladatelky na Hradčanském náměstí – každopádně neposkytují o této revizi žádný důkaz. V domě se nachází jedna autografní partitura. Není na ní připísáno žádné datum, pouze lokace („Westray“)<sup>81</sup>, nicméně o tom, že se jedná o partituru napsanou právě již v roce 1940, výrazně

<sup>77</sup> Seznam díla skladatelky (nekatalogizováno). Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>78</sup> Lesley Daniel, "Past Student Inquiry," e-mail Chrisovi Vinzovi, 17. července 2015.

<sup>79</sup> Chris Vinz, Booklet k CD *Macbeth and Other Orchestral Works by Geraldine Mucha* (Arco Diva, 2017).

<sup>80</sup> Vinz, 16. ledna 2019

<sup>81</sup> GM02.1. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.



hovoří skladatelčin rukopis. Úhledné hůlkové písmo prosté sklonu a smyček se vůbec nepodobá tomu ze šedesátých let, ale naopak je téměř identické s písmem mladičké Muchové, jak se objevuje například v klavírních skladbičkách *Dance*<sup>82</sup> a *March*<sup>83</sup> z roku 1934. Doposud jediná nahrávka skladby na již zmiňovaném CD *Macbeth and Other Orchestral Works by Geraldine Mucha* se taktéž drží autografní partitury a žádné změny oproti původnímu zápisu zvukový záznam nevykazuje. Stejně tak partitura, ze které skladbu premiéroval amatérský britský orchestr Solway Sinfonica<sup>84</sup>, a ze které pocházejí hudební ukázky použité v této kapitole, je sice místy nepřesným, ale jasným přepisem autografní partitury. Vyvozuji tak, že skladba skutečně vznikla v roce 1940 a dostupná nahrávka je založena právě na této verzi, vytvořené v době, kdy Muchové bylo pouhých dvacet tři let a studovala. Pokud jde o již zmiňovanou lokaci „Westray“, jedná se o jeden ze skotských Orknejských ostrovů. Britské větvi skladatelčiny rodiny tam patřila a dodnes patří venkovský domek, kam Muchová v dětství i mládí často jezdila na prázdniny.<sup>85</sup>

Nicholas Temperley v Oxford Music Online uvádí, že především poté, co Ferenc Liszt představil symfonickou báseň, začal zájem o koncertní předeheru jako druh upadat<sup>86</sup> a že po roce 1900 „the overture was scarcely relevant to what was happening in European music“<sup>87</sup>. Bärber Pelker v MGG Online taktéž uvádí, že minimálně od poslední třetiny 19. století lze pozorovat, jak koncertní předehera coby druh ustupuje. V Británii, jejíž hudební vývoj ostatně v mnohém probíhal jinak a jiným tempem než v kontinentální Evropě, se ovšem situace jeví jinak. I po celou první polovinu 20. století zde vzniklo rozsáhlé množství koncertních předeher s mimohudebním programem<sup>88</sup>, jejichž autory byli uznávaní britští skladatelé té doby jako například William Walton, Malcolm Arnold, Frederic Austin, Granville Bantock či York Bowen. I profesor Muchové Benjamin Dale je autorem tří koncertních předeher z let

---

<sup>82</sup> GM47.1. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>83</sup> GM48.1. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>84</sup> GM02.3. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>85</sup> John Mucha, "Geraldine Mucha Research," e-mail autorce, 24. února 2019.

<sup>86</sup> Nicholas Temperley, *Grove Music Online*, "Overture," accessed May 14, 2019, <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020616>.

<sup>87</sup> tamtéž

<sup>88</sup> Rumon Gamba, Booklet k CD *Overtures from the British Isles* (Chandos, 2014), 13.

1900-1904<sup>89</sup>, v roce 1940 pak koncertní předehtu *Overture to a Masque* napsal i další z Muchové profesorů na RAM William Alwyn.<sup>90</sup>

Nemáme – alespoň v současné době – žádné prameny poskytující vhlad do okolností vzniku skladby a především otázek, zda si skladatelka hudební druh a námět zvolila samostatně, či jí byl zadán vyučujícím, zda kompozice vůbec vznikala pro studijní účely, psala-li jí s vyhlídkou na konkrétní možnost provedení či nakolik jí se svými vyučujícími konzultovala. Jisté je, že vzhledem k výše zmíněné popularitě koncertní předehty v Británii není volba právě tohoto druhu ničím překvapivým, což ostatně platí i o námětu. Z díla Williama Shakespeara se vždy čerpalo ve velkém, ať již pro operní náměty nebo coby programní složku skladeb instrumentálních. I *Bouře* se těšila značnému zájmu; inspirovala stejnojmennou symfonickou fantazii Petra Iljiče Čajkovského, fantazii Hectora Berlioze či scénickou hudbu Jeana Sibelia. Z anglických skladatelů k ní pak scénickou hudbu vytvořil Arthur Sullivan, předehty napsali Johna Knowles Paine, Joachima Raff a konečně i Benjamin Dale (1902). Hudební atraktivitu *Bouře* lze pravděpodobně připsat na vrub i široké škále tematických a výrazových poloh, které romance obsahuje: tragično i komično, realitu i magii, přírodu jak drsnou a nezkrotnou, tak rajskou a líbeznou.

*Předehtu k Bouři* Geraldiny Muchové je zkomponována pro malý orchestr v obsazení první a druhé housle, violy, violoncella, kontrabasy, flétna, hoboj, dva klarinety, fagot, dva lesní rohy, dvě trubky in C a celesta. Celkem má 164 taktů. Klasická koncertní předehtu podle vzoru overtur Felixe Mendelssohna-Bartholdyho bývá často zkomponována v sonátové formě<sup>91</sup>. V případě předehty k Bouři se však jedná spíše o velkou třídílnou formu se zúženým třetím dílem a codou, tedy ABa.

Části	Dílčí části	Takty
A	a	1-23
	a'	24-42
	b	43-59
	c	60-85
B		86-142

<sup>89</sup> Lewis Foreman, *Grove Music Online*, "Dale, Benjamin," poslední přístup 14. května 2019, <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007066>.

<sup>90</sup> Mervyn Cooke, *Grove Music Online*, "Alwyn, William," poslední přístup 14. května 2019, <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000715>.

<sup>91</sup> Oldřich Semerák, *Nauka o hudebních formách* (Praha: Pražská Konzervatoř, 2003), 36.

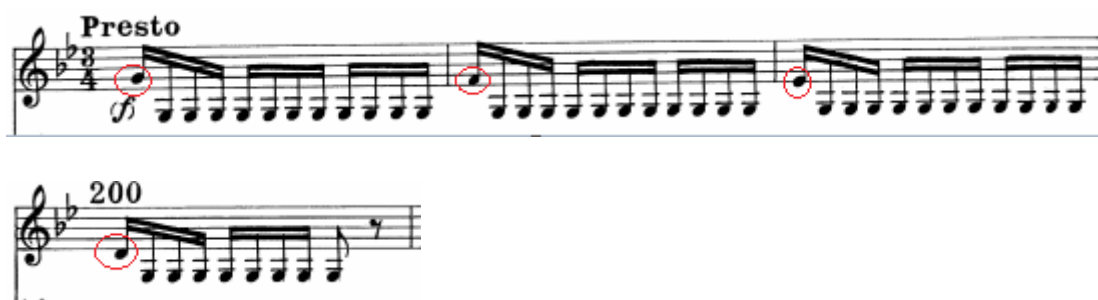
a'	143-159
Coda	160-164

## 2.2 Muchová versus Vivaldi: Hudební výpůjčka jako demonstrace moci

Skladba začíná sforzato dvěma údery smyčců, které dále pokračují v tremolu a střídajících se crescendech a decrescendech, což lze poměrně jasně číst jako údery hromu následované napětím založeném na dojmu blížící a vzdalující se – či sílící a slábnoucí – bouře. Toto hlavní „bouřkové“ téma je zakončeno v t. 7 ve fortissimu oproti přecházejícím půlovým a čtvrt'ovým hodnotám motivem velmi rychlého běhu dolů v triolách, který hrají unisono hoboj, klarinet a druhé housle.

Evokování bouře smyčci, které z prudkého úderu pokračují ve vytváření napjaté atmosféry rychlými smyky, připomíná úvod jiného, notoricky známého hudební ztvárnění bouře – Presto z *Koncertu g moll „Léto“* ze *Čtvera ročních období* Antonia Vivaldiho. Instrumentací a hudební gestikou zde každopádně podobnost nekončí. První doby úvodních čtyř taktů Vivaldiho Presta tvoří sestupný tetrachord g-f-es-d, přičemž zbytky taktů tvoří rychlý šestnáctinový pohyb na tónu g vytvářející tak dojem tremola (př. 1).

Př. 1



Podíváme-li se na první dva takty přede hry Muchové, všimneme si, že skladatelka používá totožné tóny, přičemž pořadí, v jakém je napříč jednotlivými hlasy představuje, tvoří ten samý tetrachord, pouze v obráceném sledu d-es-f-g (př. 2).

Př. 2



Tento tetrachord v račím postupu se navíc neobjevuje pouze takto skrytý v předivu dalších tónů, ale zcela přehledně, tón po tónu, je citován velmi záhy dokonce třikrát – lesním rohem v t. 8-9 a vzápětí hned dvakrát prvními houslemi v t. 10-11 (př. 3) a 12-13, přičemž housle pokaždé hrají tremolo připomínající Vivaldiho šestnáctiny.

Př. 3



Že se zde nejedná o hudební náhodu, z mého pohledu utvrzují i další shoda mezi oběma úvody a to pasáže, kdy tremolová končí a přichází další hudba. U Vivaldiho je to v taktu 10 výrazný motiv běhu v šestnáctinách směrem dolů, který hrají unisono první a druhé housle (př. 4), který se pak opakuje v taktích 10, 12, 14 (př. 5), 16 a 18 vždy v tónině g moll.

Př. 4



Př. 5



Muchová pak svou tremolovou pasáž zakončuje, jak jsem již uvedla, v t. 7 způsobem v podstatě zcela totožným (př. 6) – její běh je sice v triolách, ale vzhledem k čtyřčtvrt'ovému

taktu jej tvoří v podstatě stejný počet not jako u Vivaldiho, který používá šestnáctiny v taktu tříčtvrt'ovém. I u ní je v jednoznačné tónině g moll.

Př. 6



Po tomto běhu je, jak jsem zmiňovala výše, citován motiv vzestupného tetrachordu – v lesním rohu a prvních houslích. Tyto citace se přitom se prolínají s tímto tetrachordem transponovaným na tóny a-b-c-d, který v taktu 9 představuje trubka. I zde je jasná podoba s Vivaldiho Prestem; právě tento tetrachord je račím postupem toho, který u Vivaldiho tvoří první doby taktů 5-9 (př. 7).

Př. 7



Tetrachordové téma trubky, které je prvním sólovým vstupem v Muchové předehře pak navíc zřetelně čerpá z melodie, se kterou u Vivaldiho nastupuje sólo houslí v taktu 41. První šestnáctina z každé doby tvoří melodii složenou ze střídavě klesajícího a stoupajícího tetrachordu e-f-g-a v t. 41-44, a následně tetrachordu a-b-c-d v t. 45-47 (př. 8).

Př. 8



Ta – až na rytmickou obměnu, kdy Muchová střídá půlové a čtvrt'ové noty, a rozšíření o dva takty – zcela odpovídá melodii trubky u Muchové (př. 9).

## Př. 9



Míra těchto podobností podle mého jasně svědčí o tom, že se nejedná o náhodné shody, nýbrž že úvod *Předehry* tvoří záměrná hudební parafráze na Vivaldiho kanonické dílo. Skutečnost, že Muchová využívá motivy z Presta, není slyšitelná na první poslech; nejedná se o přímou citaci. Skladatelka spíše z věty izolovala několik prvků – tóninu, tremolo, melodické motivy tetrachordu a běhu směrem dolů – a pro účely své vlastní kompozice je přetvořila a/nebo jim vtiskla jiný ráz. Notorický známý sestupný tetrachord z Presta použila v račím postupu a navíc při prvním uvedení zašifrovaný mezi další tóny, čímž jeho až agresivní ráz přetavila v daleko subtilnější a organičtější zhudebnění postupného budování a povolování napětí. Ze vstupního motivu sólových houslí vypreparovala pro své trubkové sólo pouze první šestnáctinu z každé doby, kterou zapsala jako čtvrt'ovou, a pro účely vlastního čtyřčtvrt'ového taktu ještě v každém taktu některý z melodických tónů rytmicky augmentovala na hodnotu půlovou. I zde tak asertivita motivu ustoupila spíše nepravidelné váhavosti. Rytmicky pozměněn byl podobně i motiv běhu dolů – z šestnáctin se staly trioly – v důsledku čehož motiv při performanci získává – jak v podání hráčů, tak v percepci posluchačů – jinou akcentaci. Tónina g moll je stejná, ale pouze při prvním uvedení tématu bouřky; když se objeví podruhé (od t. 24), Muchová už je harmonicky jinde, konkrétně u zmenšeného kvintakordu fis<sup>zm</sup>.

Tuto izolaci a transformaci hudebních prvků z Vivaldiho Presta lze chápat jako to, co literární kritik Harold Bloom nazval obranným mechanismem – mechanismem, kterým básník „seeks to rewrite – ‘to misread‘ – the works of his forebearers and thus to gain symbolic priority over them“<sup>92</sup>. Bloomova teorie, v muzikologii již několikrát aplikovaná<sup>93</sup>, je založena na konceptu úzkosti z ovlivnění (anxiety of influence), kterou básník pociťuje tváří v tvář svým předchůdcům. Jedná se o úzkost z toho, zda nevstupuje do historie příliš pozdě,

<sup>92</sup> Harold Bloom a Monroe K. Spears, *The Anxiety of Influence* (New York: Oxford University Press, 1973). In: Lloyd Whitesell, "Men with a Past: Music and the "Anxiety of Influence", " *19th-Century Music* 18, no. 2 (1994): 153, doi:10.1525/nem.1994.18.2.02a00050.

<sup>93</sup> Např. Joseph N. Straus, *Remaking the past Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), Kevin Korsyn, "Towards a New Poetics of Musical Influence," *Music Analysis* 10, no. 1/2 (1991), Lloyd Whitesell, "Men with a Past: Music and the "Anxiety of Influence", " *19th-Century Music* 18, no. 2 (1994).

v momentě, kdy již bylo vše řečeno<sup>94</sup>, a zda jeho obeznámenost s tvorbou svých předchůdců z dřívějších generací, která nejen formuje jeho umělecké myšlení i citění, ale naplňuje ho i pocitem dluhu a vlastní nedostatečnosti<sup>95</sup>, mu zcela nezavírá cestu k vlastní originalitě.<sup>96</sup> Není těžké si představit, že Muchovou mohly zaměstnávat podobné úzkosti. Tíha úkolu v úvodu skladby hudebně vyjádřit bouři – úkolu, který je nevyhnutelný, nejen vzhledem k názvu Shakespearovy hry, ale i vzhledem k tomu, že právě bouří celá romance začíná, že je to právě kouzelná bouře, která dá dramatickou zápletku do pohybu – se může zdát drtivá právě kvůli vědomí toho, kolikrát už ji v historii úspěšně, přesvědčivě a kanonicky zhudebnili jiní. Jako obranu před tím vlivem tak mohla zvolit postup, který dílo skladatelského předchůdce – konkrétně Vivaldiho, coby autora pravděpodobně nejznámějšího hudebního vyjádření bouřky v hudebním kánonu – apropriuje a dezinterpretuje. Toto „entering [the precursor’s work] from within, writing in a way that revises, displaces and recasts the precursor“<sup>97</sup> podle Blooma není poctou nebo imitací; jedná se o strategii, která místo aby autoritě předchůdce podlehla, si ji uzurpuje pro sebe<sup>98</sup>.

V případě Muchové je ještě třeba poznamenat, že její získávání symbolické moci nad Vivaldim je umocněné genderovým aspektem. Jak si všímá Lloyd Whitesell, Bloomův model je zaměřen výhradně na oidipovský generační boj mezi dvěma silnými, rovnocennými (maskulinními) jedinci<sup>99</sup>. Třiatvacetiletá Muchová komponující *Předehru* v době, kdy ženy byly v hudebním kánonu v podstatě zcela nepřítomny a kdy systematická diskriminace a panující předsudky o inferioritě ženských tvůrčích schopností změnu velmi znesnadňovaly, mohla jen velmi těžko pocítovat stejný nárok na vítězství nad svým předchůdcem, jako například Brahms, když – jak o tom pojednává Kevin Korsyn – takto „zápasil“ s Chopinem.<sup>100</sup> Skutečnost, že se i přes svou marginalizovanou pozici uchýlila k „incorporating [his] work into [her] own, thus declaring mastery over it“<sup>101</sup> je pak nutno chápat jako velmi odvážný akt emancipace. Muchová zde symbolicky přebírá moc nejen nad hudebními dějinami a specifickou historií zhudebnění jak Shakespearovy *Bouře*, tak bouře coby meteorologického jevu, ale i – podobným způsobem uvažuje ve své analýze kompozice

---

<sup>94</sup> Kevin Korsyn, "Towards a New Poetics of Musical Influence," *Music Analysis* 10, no. 1/2 (1991): 7, doi:10.2307/853998.

<sup>95</sup> tamtéž, 7

<sup>96</sup> Whitesell, 154

<sup>97</sup> Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983). In: Korsyn, 28.

<sup>98</sup> Korsyn, 28

<sup>99</sup> Whitesell, 154

<sup>100</sup> Korsyn, "Towards a New Poetics of Musical Influence"

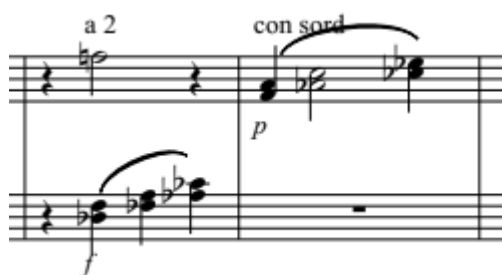
<sup>101</sup> Susan McClary, "Different Drummers: Interpreting Music by Women Composers," in *Frauen- Und Männerbilder in Der Musik: Festschrift Für Eva Rieger Zum 60. Geburtstag*, ed. Freia Hoffmann and Eva Rieger (Oldenburg: BIS, 2000), 122.

*Silver Ladders* skladatelky Joan Tower i Susan McClary<sup>102</sup> – nad genderovým řádem, kdy se coby tvůrkyně v dějinách západní hudby soustavně marginalizovaného genderu nerozpakuje přivlastnit si a pozměnit odkaz jedné z jeho svrchovaných mužských autorit.<sup>103</sup>

### 2.3 Části *b* a *c*: Intriky a Arielova šibalství

Z Vivaldiho *Presta* čerpá nicméně pouze prvních čtrnáct taktů Předehry. Od t. 14 skladatelka zaměřuje svou pozornost na zásadní melodický a harmonický prvek skladby, a to zmenšený kvintakord, případně jeho části – intervaly malé tercie a zmenšené kvinty. V t. 14-19 ho cítují téměř všechny nástroje orchestru. Činí tak společně, ale od různých tónů, čímž tvoří biakordiku (př. 10).

Př. 10 (Hn., C Tpt., t. 15-16)



I melodie, která se rozvine ve smyčcích od t. 20 je celá založena na rozkladech zmenšených kvintakordů, případně na krocích malé tercie (př. 11).

Př. 11



<sup>102</sup> McClary, "Different Drummers: Interpreting Music by Women Composers", 122

<sup>103</sup> tamtéž, 122-123



Interval velké tercie, který mezi sebou až do konce t. 22 svírají linky prvních a druhých houslí, také vykazuje rysy bitonality, i když samozřejmě harmonická nevyhraněnost zmenšeného septakordu neumožňuje ani u jedné z linek jednoznačnou tóninu určit.

Od t. 24 se pasáž *a*, zredukováná o několik taktů opakuje. Jak již bylo naznačeno, téma bouře se ve smyčcích soustředí kolem tématu zmenšené kvinty fis-c. Zmenšený kvintakord a intervaly malé tercie a zmenšení kvinty tak dominují již celé pasáži. Na zmenšeném kvintakordu je zcela založena i mezivěta mezi t. 38-42. Tato mezivěta svým charakteristickým rytmem, na kterém je založena ostinátní figura části *b*, funguje zároveň jako vnitřní introdukci k právě této části, kterou tvoří takty 43-59.

Pokud bychom měli vztahovat jednotlivé pasáže *Předehry* k dění v Shakespearově hře, části *a* a *a'* byly obrazem bouře, závažnosti Prosperových myšlenek a touhy po odplatě. Část *b* oproti tomu svým charakterem evokuje spíše více přízemní motivy hry. Je to dáno i instrumentální sazbou; na rozdíl od částí *a* a *a'*, ve kterých Muchová využívá zvuku a barev celého orchestru, je sekce *b* daleko komornější. Jedná se v podstatě o dechový kvintet pouze místy doplněný pizzicaty smyčců (t. 46-47, 53-54). Arco se zde objevuje v podstatě pouze jako figurace (t. 48-50) mezi dvěma polovětami periody, která sekci *b* utváří, a poté až v závěrečné gradaci (t. 56-58).

Celá sekce stojí na ostinátní figuře fis-h-a-c (př. 12), harmonicky tedy založené opět na zmenšeném septakordu fis<sup>zmzm</sup>, která je uvozena poprvé již v mezivětě v t. 41-42 violami a celly. Vzápětí ji přebírá fagot a hned poté klarinet.

Př. 12 (Cl., t. 43-44)



Melodie, kterou hraje v předvětí flétna (t. 43-47) a v závětí hobojs s flétnou (t. 51-54), je synkopovaná a složená z krátkých, rychlých gest izolovaných od sebe delšími rytmickými hodnotami či pomlkami. I ona jasně čerpá z materiálu zmenšeného septakordu a<sup>zm.zm</sup>. (př. 13).

Př. 13



Harmonická neukotvenost figurace i melodie v kombinaci s výrazným rytmem opakující se figury a „kradnými“ melodickými gesty vytváří dojem napětí. Nikoliv ovšem napětí majestátního, jako když magickými schopnostmi obdařený Prospero vyčarováním bouře zahájil svůj velký plán, kterým měl opět získat ztracenou, ale právoplatnou moc, ale spíše jakýchsi intrik, motivovaných daleko nižšími cíly. Na mysl se kradou krutá, ale jaksí zbrklá, nepřiliš dobře promyšlená a v konečném důsledku neúspěšná vražedná schémata Antonia a Sebastiana, kteří se pokusí zabít spícího Alonsa, či Stefana, Trinkula a Kalibana, kteří se opili vydají zavraždit Prospera.

Důvodem, proč ani jeden z těchto vražedných pokusů neměl od začátku žádnou šanci uspět, je, že lidské počínání nezmůže nic proti nadpřirozeným silám, které ostrov obývají, a nad kterými má moc jen Prospero. Pro vzdušného ducha Ariela není nic snadnějšího, než tyto, stejně tak jako jakékoliv další činy lidských protagonistů sledovat a všemožnými triky mařit – a ještě se u toho dobře bavit. Domnívám se, že právě tato zlobivost, hravost a lehká zlomyslnost je ztvárněna v části *c*, které zahájí bujaré téma klarinetu. Arielova moc spočívající v obratnosti při vykonávání kouzelných triků a totální kontrole nad situací je zde demonstrována jak virtuózním zdvihem v t. 59, tak tím, že jeho téma je jasně tonálně ukotveno (př. 14).

Př. 14

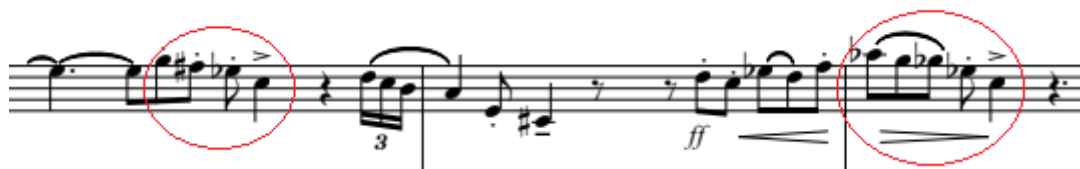




Tato náhlá přítomnost H dur je po předchozí harmonii založené především na zmenšených kvintakordech a zmenšeně zmenšených septakordech velmi nápadná a sólo tak doslova „svítí“, stejně jak, jako když téma od t. 67 opakuje hoboj. Barevná orchestrace, z níž vystupují bujará, laškovná sóla dechů coby Arielových kousků pak ostatně může připomínat jiné hudební ztvárnění postavy vystřelující si z druhých – *Till Eulenspiegels Lustige Streiche* Richarda Strausse.

Sekce *c* je doplněna ozvěnami předchozích částí. Ve fagotu se objevuje stejná ostinátní figura jako v sekci *b*. Přítomny jsou taktéž četné útržky melodie; nápadný je například klesající motiv tvořený – případně zakončený – rozkladem zmenšeného kvintakordu, který se objevuje poprvé v hlavním tématu sekce *b* (př. 15) a dále coby ozvěna v klarinetu v t. 47-48 a kterým celá sekce *b* v unisonu končí (t. 55-57, př. 16).

Př. 15



Př. 16 (Ob., Cl., t. 55-56)



V sekci *c* se objevuje nejprve v klarinetu v t. 63 (rozpoznatelný spíše pohybem dolů a rytmicky, zmenšený kvintakord je zde výjimečně nahrazen kvintakordem mollovým), dále například v taktu 70 v hoboji a klarinetech a pak zcela prominentně od t. 71, kdy je na něm vystavěn celý závěr sekce *c* (př. 17), který pak od t. 73 již jen obsedantně opakuje malou tercií.

Př. 17



Materiál zmenšeného septakordu je tak nadále v celé sekci *c* zásadní; jeho rozklad a malé tercie jsou výrazně exponovány kromě závěru například ještě před druhým nástupem Arielova tématu, ve smyčcích v t. 65-66.

Část A je zakončena mezivětou v t. 75-85. Motiv tremola v t. 75 odkazuje na začátek předešlé, ale zároveň funguje jako úvod k tonálně ukotvenější části B tím, že smyčce drží v náhlé konsonanci tón *es*. Durový dojem je utvrzen v t. 78 druhými houslemi hrajícími motiv několika tónů jako by vyňatých z vzestupné stupnice *Es dur*. Od t. 79 funguje mezivěta již jako vnitřní introdukce k B tím, že v dřevěch třikrát cituje hlavu hlavního tématu B, která připomíná arpeggio (př. 18).

Př. 18



## 2.4 Milostná část B a návrat bouře

Jak již bylo pojednáno, všechny části A byly navzájem provázány dominantní rolí zmenšeného septakordu, na kterém byla postavena nejen harmonie, ale i melodická témata založená na intervalech malých tercií a zmenšených kvint. V části B zmenšený septakord své výsostní postavení ztrácí. Harmonicky se jedná o typickou rozšířenou tonalitu. Melodie je podložena rozklady durových a mollových akordů, které se nicméně střídají daleko volněji a nápaditěji než v klasické funkční harmonii. Muchová také značně využívá enharmonických záměn, jako např. v t. 86-90 (př. 19).

The image shows a musical staff in 3/4 time with six chords. The chords are labeled below the staff:  $As^5$ ,  $C(c)^5$ ,  $fis^5$ ,  $fis\ m.v.^{4/3}$ ,  $H$ , and  $As/Gis$ . The final chord,  $As/Gis$ , is circled in red and has the label "enh. zám." written above it.

Ačkoliv je tak část B diatonická, hlavní tóninu nelze jednoznačně určit. Melodie se také plynule přelévá z tóniny do tóniny, aniž by vydržela dlouho na jednom místě. Tonalita je rozostřena rovněž četnými chromatismy a disonancemi ve vnitřních hlasech.

Lehkost a plynulost, s jakou Muchová proplouvá mezi tóninami, koresponduje s celkovým výrazem části B, která se značí širokými, zpěvnými melodickými linkami, prokomponovaností a barevnou instrumentací. Nevyskytuje se zde závažnost a napětí části a, ani jakási „poťouchlost“ a ironie částí *b* a *c*. Melodičnost a plynulost celé části v kombinaci s motivy arpeggia vytváří dojem mládí, něhy a kouzelné lásky, která by odpovídala linii vztahu mezi Mirandou a Ferdinandem opojenými vzájemným zalíbením a krásou toho druhého.

Hlavní téma části je uvedeno dvakrát, nejprve flétnou (t. 86-100) a poté ve smyčcích (t. 100-116). Poté z něj zazní jen první čtyři takty a od t. 121 nastupuje jakési krátké, výrazově temnější provedení, kdy je téma fragmentováno a rytmicky augmentováno. Provedení poté přejde od t. 133 v širokou, velmi zahuštěnou polyfonní pasáž, která je v t. 142 zakončena návratem zmenšeného septakordu, jehož rozklad se rozvine do crescendo biakordicky v prvních a druhých houslích. Zmenšený septakord tak jasně uvede návrat části *a* – bouřkového tématu – v t. 143.

Toto poslední uvedení části *a*, které nyní označuji *a''*, není zcela totožné s jeho prvním uvedením, navíc je zkráceno na pouhých devět taktů, ale dochází k návratu *g* moll, i sóla trubky. Nápadná je přítomnost dechů, jejichž osmihlas v t. 150 jako by tvořil závěrečnou fanfáru. Po ní se objevuje i již známý motiv běhu dolů v t. 151, po kterém bouřka negraduje, ale spíše odeznívá; divoké trioly se posouvají do nižších poloh a augmentují se na osminy, v t. 156 se v prvních houslích *Es* chromaticky posune na *E*, čímž je *g* moll a všechna její závažnost zrušena, dechy ustupují a smyčce přechází do *pianissima*.

Nastolený klid je umocněn krátkou, pastorální codou, kterou v t. 160 otevře lyrická kantiléna sólových houslí. Nejedná se o zcela novou hudbu; její první čtyři tóny sólové housle

zahrály již v provedení (srov. t. 131-132 s t. 160), nicméně jednoznačná G dur nová je, stejně tak jako jasný postup dominantanta-tónika v t. 161-162. Předehra tak končí harmonicky uzavřeně a výrazově velmi jemně a lyricky G dur akordem v pianissimu ve flétně, klarinetech a horně doprovoděné pizzicato v nízkých smyčcích. Komorní charakter prostý jakékoliv pompéznosti ve mně nicméně vyvolává dojem jakési otevřenosti, který umocňuje tichá, ale překvapivá šestnáctinová figurace ve flétně a klarinetu v t. 162. Vyvolává ve mně dojem jakési ztišené předtuchy, očekávání příštího, kterému pak závěrečný, jakékoliv expresivity prostý souzvuk nebere žádnou pozornost. Předehra se tak chová, jako by po ní skutečně měla, či mohla, následovat Shakespearova hra. Šestnáctinová figurace jako by signalizovala rozevírání opony a příslib přicházejícího dramatického dění; jemný závěrečný akord pak jen hudební část programu tiše, uspokojivým durovým souzvukem pro posluchače uzavře.

## 2.5 Závěr

*Předehra k Bouři* je zkomponována ve velké třídílné formě se zúženým třetím dílem. Každá z velkých i dílčích částí má svůj vlastní melodicko-rytmický materiál i distinktivní hudební charakter, který hudebně vykresluje jednotlivé náměty, postavy a roviny příběhu – vyčarovanou bouři coby prostředek odplaty za napáchané křivdy, neúspěšné vražedné intriky charakterově méně vznešených postav hry, kouzelné triky vzdušného ducha Ariela i milostné okouzlení mezi Mirandou a Ferdinandem. Stylově se jedná o neoklasické dílo založené na zvukové čistotě, formální i rytmické přehlednosti a jasné, zřetelné tematické práci. Harmonicky hraje hlavní roli zmenšený septakord, který, jak jsem ukazovala, určuje do značné míry i melodickou složku skladby. Občas se objeví i náznaky bitonality, v části B pak skladatelka využívá rozšířenou, enharmonicko-chromatickou modalitu. Pozoruhodná je hudební výpůjčka z Vivaldiho *Čtvera ročních období*, kterou, jak jsem argumentovala, lze chápat jako emancipační gesto spočívající v potvrzení skladatelčiny vlastní pozice v hudebních dějinách a relevantnosti její umělecké výpovědi pomocí transformace a dezinterpretace díla jedné z nejrespektovanějších postav klasického západního hudebního kánonu.

### 3 Klavírní koncert

Tato kapitola je věnována *Klavírnímu koncertu* Geraldine Muchové. Nejprve v ní odhaluji historické pozadí a okolnosti vzniku díla. Svou pozornost zde upírám na dostupná svědectví o citovém rozpoložení skladatelky v době kompozice, které nabízí klíč k interpretaci druhé věty, celé založené na motivu lamentu. U první věty se soustředím především na skladatelčino pojetí sonátové formy. Zde mě zajímá především genderovaný narativ, který tu Muchová vytváří, a ukazují, jak nám tento narativ může nabídnout vhled do skladatelčina chápání vlastní pozice v rámci rodinných i společenských genderových struktur. Analýza hudební struktury pak přibližuje skladatelčinu práci z hlediska formálního, harmonického, melodického, rytmického i instrumentačního.

#### 3.1 Historie a okolnosti vzniku

*Piano concerto* je s výjimkou *Concertina pro violoncello a dechový soubor* jediným skladatelčíným instrumentálním koncertem. Muchová na klavír sama hrála od dětství, a právě u něj, jak lze předpokládat, i komponovala; výběr právě klavíru coby sólového nástroje se tak z tohoto pohledu nezdá být příliš překvapivý.

V pozůstalosti Muchové se nachází autografní partitura, na jejímž konci je skladatelčíným písmem poznamenané místo a datum (pravděpodobně) dokončení: Prague, 1960.<sup>104</sup> Stejný rok se nachází i na již zmiňovaném vlastním seznamu díla skladatelky.<sup>105</sup> Programová brožura k premiéře koncertu taktéž uvádí, že „*Klavírní koncert* Geraldine Thomsen vznikl v Praze v roce 1960, v době, kdy se skladatelka, zabývající se dlouho tímto úmyslem, cítila dostatečně připravená“<sup>106</sup>. Brožura tak naznačuje, že skladatelka zvládla koncert zkomponovat za jediný rok, ve svých třiačtyřiceti letech; na otázku, zda je tomu skutečně tak, pozůstalost nenabízí odpověď – kromě jediné skici první věty bez časového označení se v ní žádné další indicie (poznámky, náčrty) nenacházejí.

Premiéra koncertu se uskutečnila během Symfonického koncertu nové tvorby 10. listopadu 1961 v Rudolfinu, tehdy „Domě umělců“, v podání České filharmonie.<sup>107</sup> Jako

<sup>104</sup> GM01.3. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>105</sup> Seznam díla skladatelky (nekatalogizováno). Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>106</sup> Program k Symfonickému koncertu nové tvorby, 10. listopadu 1961 (Praha: Svaz československých skladatelů).

<sup>107</sup> tamtéž

sólistka vystoupila Ludmila Tržická a celou událost, na které zazněly rovněž premiéry skladeb Františka Kovaříčka, Gustava Křivinky a Alexeje Nikolajeva, dirigoval Karel Šejna. Z pramenů, které mám v současné době k dispozici (nahrávky rozhovorů se skladatelkou, korespondence), nevyplývá, na základě jakých procesů byl *Klavírní koncert* na program pořadatelem, tedy Svazem československých skladatelů, vybrán nebo zda jej Muchová psala s vyhlídkami na právě toto provedení. Skladatelka pouze v jednom z rozhovorů s Chrisem Vinzem uvádí, že dílo se hrálo proto, že hudebníci za uvádění nových děl dostávali bonus<sup>108</sup>, tedy z ekonomických důvodů, ovšem do dalších vzpomínek či spekulací, se nepouští.

V souladu se skladatelčinou tendencí mluvit raději o všem ostatním než o své tvorbě a hudební kariéře – tendencí, kterou jsem zevrubně analyzovala ve své bakalářské práci – nemáme ani žádnou zprávu o tom, jak na ni premiéra zapůsobila. Jediný dokument mi poskytnul její syn John Mucha, který matčino chování během koncertu uváděl jako příklad její téměř zarputilé skromnosti: „Jakoby, když byl ten koncert, což byl ohromnej úspěch – já si pamatuju, když dělala to *Piano concerto*, když to mělo první představení, to mi bylo asi 12, v Rudolfinu, lidi tleskali, tleskali, tleskali... [...] Ona seděla, seděla, seděla a prostě nakonec otec ji musel vytáhnout jako na jeviště... taková byla.“<sup>109</sup>

Co se týče životního rozpoložení Muchové v době psaní koncertu, z dosavadního soupisu díla se zdá, že právě rok 1960 zahájil oproti předchozím létům skladatelsky velmi plodné období. To je pravděpodobně zapříčiněno z velké části životními okolnostmi a podmínkami, jaké pro komponování měla. 50. léta, především pak jejich první polovina, se pro Muchovou nesla spíše ve znamení stresu – péče o malého syna, kterého coby dítě „nepřátel státu“ nechtěla přijmout žádná školka<sup>110</sup>, shánění potravin, a později zatčení a uvěznění jejího manžela, kvůli čemuž se k péči o domácnost, nemohoucí tchyni a potomka, která byla v jejím manželství výlučně na jejích bedrech<sup>111</sup>, na několik let přidala ještě nutnost pilně vydělávat peníze děláním notových korektur a překladatelskou činností<sup>112</sup>. V druhé polovině 50. let s propuštěním Jiřího Muchy se sice skladatelce trochu ulevilo po existenční stránce, o to více ale trpěla v té době již zcela neskryvaně bonvivánským a záletnickým

---

<sup>108</sup> Patricia Goodson, "Geraldine Mucha: Still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history," režie David Vaughan, Radio Praha, 5. července 2005.

<sup>109</sup> John Mucha, rozhovor s autorkou, 9. února 2015.

<sup>110</sup> Vacková, 28

<sup>111</sup> tamtéž, 111

<sup>112</sup> tamtéž, 29



způsobem života svého muže.<sup>113</sup> Její syn se tak domnívá, že právě v *Klavírním koncertu* je otisknut její smutek a zoufalství z domácí situace:

„Já si myslím, že to je její nejintimnější práce, v tom smyslu, že tam, jako z mého hlediska, já tam cítím velký množství bolesti. Protože prostě tady se šukalo a to, já nevím, co všechno, to ji bolelo. Ona to psala, to ještě nebyl jako ten divokej „wild west“ ... Prostě v té době, já si myslím, že ona nebyla, jak se říká otrlá...“<sup>114</sup>

Od své premiéry v roce 1961 zazněl koncert už jenom jednou, a to na gratulačním koncertě ke skladatelčiným 95. narozeninám 26. září 2012 v Koncertním sále Pražské konzervatoře v podání její blízké přítelkyně, americké klavíristky Patricie Goodson, a Filharmonie Hradec Králové. Geraldine Muchová zemřela šestnáct dní poté.

Partitura, kterou jsem při analýze používala, je elektronickým přepisem zmíněné autografní partitury, jehož přesnost kontrolovala právě Patricia Goodson.<sup>115</sup>

### 3.2 I. věta, Allegro

Je pozoruhodné, že jediným hudebním momentem své tvorby, ke kterému se Muchová ve čtyřiaadvaceti hodinách rozhovorů s Chrisem Vinzem vyjádřila, je rytmus, který použila v I. větě právě *Klavírního koncertu*. Výrazné sedmiosminové metrum bylo dle skladatelčiných slov inspirováno vystoupením jugoslávského souboru lidových tanců, které viděla za studií a které na ni udělalo značný dojem.<sup>116</sup> Nápadnou metroritmickou figuru – akcentování 1., 4. a 6. osminy sedmiosminového taktu – nastupující v prvním taktu v kontrabasech (př. 1), přestože zprvu může její opakování působit jen jako jakási introdukce, bych neváhala označit za hlavní téma celé věty; a vzhledem k tomu, že se opakuje později i ve III. větě, tak i celého koncertu.

Př. 1



<sup>113</sup> Vacková, 60

<sup>114</sup> Mucha, 9. února 2015

<sup>115</sup> GM01.2. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>116</sup> Muchová, L2

Klavír nastupující v t. 8 koneckonců po celých 14 následujících taktů neuvádí žádné melodické téma, pouze opakovaně akcentuje základní rytmickou figuru (př. 2).

Př. 2



Ta tak v kontextu nejen věty, ale celé skladby nabývá zcela zásadního významu. Melodii, které se objeví až v t. 22 tak chápu spíše jako jakousi odvozeninu, melodickou výplň sloužící jako prostředek upevnění hlavního tématu, které, jak už jsem uváděla, je primárně charakterizováno rytmem. I v provedení Muchová ostatně využívá daleko více rytmickou pulzaci, než tuto melodii, která se objeví jen velmi krátce v t. 179-183; v repríze je patrná v pouhých dvou taktech 246-247. I návrat hlavního tématu v samotném závěru III. věty koncertu využívá pouze jeho rytmickou složku.

Zajímavé je, že hlavní téma „nemá“ nejen melodii, ale ani tóninu. Harmonie zůstává až do t. 21 otevřená, neboť ve všech nástrojích zní vždy jen souzvuk kvinty a-e bez tercie a posluchač/ka tak neví, pohybuje-li se Muchová v tónině durové, mollové či jiné. Ani nástup melodie v t. 22 není doprovázen žádným jasným akordem v doprovodu a harmonická nejednoznačnost tak přetrvává. I již zmiňovaný závěr celého koncertu, který cituje hlavní téma I. věty končí stejným otevřeným souzvukem kvinty a-e.

Opakování rytmické figury v šestnáctinových hodnotách v t. 1-5 (př. 3) vyvolávající dojem víření bubnů tvoří předejru, která introdukční funkci plní i dále ve skladbě coby předejra vnitřní (t. 44-46 a 238-242). Ukončuje i oblast hlavního tématu, tentokrát v H dur, tedy dominantě k záhy nastupující e moll (t. 44), ze které se přes třítaktovou sólovou epizodu (t. 47-49) přesune klavír do oblasti vedlejšího tématu nastupující v t. 50.

Př. 3



Oblast vedlejšího tématu v 6/4 taktu v e moll je extrémně kontrastní, velmi lyrická. Téma je otevřeno pomalým střídáním akordických tónů v druhých houslích a viole, nad kterými zní melodie v klavíru v půlových a celých hodnotách. Svě role si záhy, v t. 58, prohodí; melodii zopakují společně hoboj, I. a II. horna a I. housle, zatímco klavír hraje harmonickou výplň v triolách. Dva poslední takty druhého opakování tématu jsou harmonicky lehce odvážnější, Muchová se zde dostane až do Es dur (t. 66), aby pak přes  $d^5$  jednoduše zmodulovala do C dur, ve které začíná v t. 67 oblast tématu závěrečného.

Zde se opět vrátíme do 7/8 taktu, ale již bez ostinátního basu z oblasti hlavního tématu. Závěrečné téma je kratičké, vlastně se jedná spíš o jednotaktový motiv (př. 4), svým charakterem i lyrickou zvětšenou kvartou připomínající lidovou píseň, který je čtyřikrát zopakován.

Př. 4



Tato pouhé čtyři takty dlouhá oblast závěrečného tématu, spíš než jako potvrzení jakékoliv tóniny, slouží k opětovnému připomenutí sedmiosminového metra a hlavní rytmické figury. Na toto krátké připomenutí záhy, v t. 71, naváže mezivěta klavíru doprovázeného smyčci, která čerpá z vedlejšího tématu a v t. 83 přejde bez nápadného předělu do provedení. To začne s nástupem melodického motivu založeného na sekundovém pohybu v anglickém rohu a zároveň ve chvíli, kdy klavír opět přistoupí k akcentování sedmiosminového metra, ač tentokrát v „převrácené“ podobě – s akcenty nikoliv na 1., 4. a 6. osmině, ale na 1., 3. a 5 (př. 5).

Př. 5



Provedení v souladu s typickými zákonitostmi sonátové formy uvádí hudbu z oblastí hlavního i vedlejšího tématu, takže jak rytmicky pregnantní sedmiosminové figury (výrazně např. od t. 110), tak citace lyrické melodie. Ta se objevuje někdy ve své celistvosti (např. ve flétnách v t. 126-134), někdy méně výrazně (např. v klavíru v t. 118-120). Celé provedení,

kteře zabírá skoro celý zbytek věty, skutečně staví především na těchto dvou tématech, které jsou uváděny v různých kontrapozicích, variacích a obměnách, nicméně vždy jsou velmi jasne rozpoznatelné. To je dáno i celkovou úsporností hudebního jazyka, díky které je provedení formálně velmi přehledné a zvukově průzračné. Sólový part není výrazně expresivní či virtuózní; s orchestrem tvoří spíše dvě strany, které jsou spolu v jasne čitelném dialogu. V provedení tak nedochází k momentům, kdy by se jejich zvuky navzájem slévaly a posluchač tak nebyl schopen rozlišit ve zvukové mase jednotlivé hlasy. V provedení lze najít i novou hudbu, ale žádný z motivů není tak výrazný, aby významněji odvrátil pozornost od oněch všech různých citací hlavního a vedlejšího tématu.

Provedení trvá až do t. 238, kde je další část, v tomto případě repríza – byť velmi zkrácená – ohlášena znovu motivem víření bubnů, opět na kvintě a-e. Z oblasti hlavního tématu jsou zopakovány tři takty rytmické pulzace, načež v t. 246 klavír začne hrát svou melodii z úvodu, která je zahuštěná použitím šestnáctinových not místo osminových. Po pouhých pěti taktech přejde k vedlejšímu tématu, jehož hlavu uvedou i smyčce v t. 251-252. Od t. 253 začne téma modulovat a s nástupem nového motivu ve flétnách v t. 256 pak začíná rozsáhlá coda. Její první, výrazově velmi dramatická a monumentální část (t. 262-274) je ozvěnou hudby provedení 95-106. Část druhá v t. 274-298 je křehkou, intimní meditací, která také odkazuje na hudbu provedení; pravá ruka pohybující se v rozsahu pouhé oktávy čerpá z taktů 234-236, levá ze 126-130. Celých posledních dvacet pět taktů je věnováno hudebnímu vytráčení do ztracena; Muchová z piana přechází až do pianissima, postupně redukuje klavírní ornamentaci v pravé ruce ze šestnáctin až na izolované úderý h<sup>1</sup> a nechává přestat hrát všechny nástroje orchestru kromě několika pianissimo úderů tympánu.

### **3.3 Muchová jako vedlejší téma: K genderovanému narativu sonátové formy**

Forma první věty je sonátová – staví na dvou výrazných kontrastních tématech, se kterými se motivicky pracuje v rozsáhlém provedení, a které jsou, byť velmi krátce, zopakovány v repríze. V kontextu této práce je zcela zásadní zmínit, že povaha hlavního a vedlejšího tématu a způsob, jakým s nimi skladatelé a skladatelky v této formě, v kontextu psaní o hudbě a genderu považované za prototyp privilegování maskulinity ve zdánlivě abstraktní hudební struktuře<sup>117</sup>, zachází, jsou ve feministické muzikologii obrovskými tématy. Jak vysvětluje

---

<sup>117</sup> Např. Marcia J. Citron, "Feminist Approaches to Musicology," in *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, ed. Susan C. Cook a Judy S. Tsou (Urbana: University of Illinois Press, 1994), 21.

Marcia Citron, narativ sonátové formy spočívá v dominanci hlavního tématu vykazujícího charakteristiky konotované jako mužské (energičnost, ráznost, dravost, agresivita, výraznost) nad tématem výmluvně označovaným jako vedlejší – ať již jeho „vedlejší“ povaha bývá teoretizována jako doplňující, kontrastní či odvozená<sup>118</sup> –, které zpravidla obsahuje znaky konotované jako femininní (lyričnost, emocionalita, submisivnost).<sup>119</sup> Hierarchie mezi těmito tématy je jasně vyjádřena i harmonickým plánem spočívajícím ve „zkrocení“ tóniny vedlejšího tématu v repríze a přizpůsobení se tónině tématu hlavního.<sup>120</sup> Tento nápadný androcentrismus vedl řadu autorů a autorek ke zkoumání subverzivních strategií ve způsobu zacházení se sonátovou formou a povahami jednotlivých témat u autorů nějakým způsobem nezapadajících do bílé, maskulinní heterosexuální normy typického tvůrce západního hudebního kánonu, ať již jde o homosexuálního Čajkovského<sup>121</sup> či skladatelky-ženy<sup>122</sup>. Například Marcia Citron ve své analýze Klavírní sonáty Cécile Chaminade shledává, že skladatelka „resists the conventional procedure of oppressing her second theme“<sup>123</sup>, čímž kompozičně podvrací násilné, opresivní konvence této formy.<sup>124</sup> Zároveň zdůrazňuje – a potvrzuje tak mou výchozí pozici, jak jsem ji ozřejmovala v první kapitole –, že tento postup není projevem esencionalizovaného žensství, ale kompoziční strategií přístupnou tvůrcům jakéhokoliv genderu.

Muchové Klavírní koncert, jak je patrné na první poslech, se nicméně ve svém designu hlavního a vedlejšího tématu, co se jejich hudební charakteristiky a výrazu týče, drží tradice velmi pevně. Její divoké, energické, až agresivní opakování rytmické figury tvořící hlavní téma by se dalo považovat za učebnicový příklad toho, jak je charakterizoval A. B. Marx coby první z řady hudebních teoretiků využívajících ve svých pojednáních o sonátové formě genderové metafory<sup>125</sup> – „energetic statement“<sup>126</sup>. I její vedlejší téma odpovídá Marxově tvrzení, že toto téma je „of a more tender nature, flexibly rather than emphatically constructed“<sup>127</sup> a má tvořit kontrast k tématu hlavnímu podobně, jako v jeho esencionalistickém, genderově polaritním chápání kontrastují mužskost a ženskost. Muchové nástup vedlejšího tématu v t. 50 tvoří kontrast skutečně obrovský. Nejedná se o pouhou změnu tempa, taktu

---

<sup>118</sup> Liane Curtis, "Rebecca Clarke and Sonata Form, Questions of Gender and Genre," *The Musical Quarterly* 81, no. 3 (1997): 408-415, doi:10.1093/mq/81.3.393.

<sup>119</sup> Citron, "Feminist Approaches to Musicology", 20-21

<sup>120</sup> tamtéž, 21

<sup>121</sup> Např. McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*

<sup>122</sup> Např. Citron, *Gender and the Musical Canon* (Urbana: University of Illinois Press, 2000).

<sup>123</sup> Curtis, 399

<sup>124</sup> tamtéž, 399

<sup>125</sup> Citron, "Feminist Approaches to Musicology", 20

<sup>126</sup> McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 13

<sup>127</sup> tamtéž, 13

z nepravidelně působícího sedmiosminového na šestičtvrt'ový, používaných rytmických hodnot, které jsou najednou daleko delší a celkového výrazu; vedlejší téma se soustředí na zcela odlišné hudební parametry. Již jsem uvedla, že hlavní téma je charakterizováno primárně rytmickou pulsací a nemá ani melodii, ani jasnou harmonii. Vedlejší téma je oproti tomu vystaveno na široké melodické lince založené na rytmicky prostém střídání krátké a delší noty v 6/4 taktu a ukotveno v jednoznačné tónině e moll; harmonické rozklady jednotlivých akordů doprovází melodii po celou dobu.

Automaticky interpretovat lyrické, emočně nabitě vedlejší téma jako niterné vyjádření skladatelčiny femininity by bylo zkratkovité a redukující její identitu na soubor stereotypně žensky konotovaných atributů. Ovšem Muchová sama dělá něco, co ji s vedlejším tématem pevně pojí. Jeho melodie totiž cituje refrén skotské písně. Jedná se o "This Is No' My Plaid", kterou zpívá žena stýskající si nad ztracenou láskou v podobě svého milého, který je nyní za mořem. Hrdá Skotka Muchová, která celý život „své Skotsko“<sup>128</sup> milovala, se tak nejen hudebně obrací k místu svého původu a vyjadřuje stesk po něm, ale zároveň tímto aktem spojuje „ženské“ téma sonáty se sebou samou. Tato identifikace s vedlejším tématem je pak umocněna ještě okolností, kterou jsem již zmiňovala – vystavěním hlavního tématu na balkánském rytmu. Tato lidová hudba, na rozdíl od té skotské, kterou důvěrně znala a ostatně použila i v dalších svých kompozicích (*Variations on a Scottish Folk Song, Epitaph in memoriam Jiří Mucha*), je materiál, který je pro Muchovou cizí. Jak uvádí, tato inspirace je založena na jediné návštěvě vystoupení folklórního souboru a nemáme žádné doklady, které by naznačovaly, že by se o tuto hudbu nějak hlouběji zajímala i nadále. Pokud tedy, jak Citron tvrdí, historický diskurs o sonátové formě postuloval vedlejší téma jako „jiné“<sup>129</sup> oproti „normálnímu“ tématu hlavnímu upevňujícímu mužskou identitu skladatele<sup>130</sup>, Muchová zde ze své pozice skladatelky-ženy postupuje vlastně obráceně. Propojením „ženského“ tématu s hudbou, která je jí vlastní, a „mužského“ s hudbou, která je pro ni cizí, „exotická“, vlastně nejen identifikuje sebe sama s tématem druhým, ale exotizuje to první. Tím tak v podstatě rozrývá a rozvrací představy o standardu a jinakosti uvnitř sonátové formy a ukazuje na jejich androcentrismus nezohledňující, že pro tvůrce jiného než mužského genderu může být tato domnělá „jinakost“ standardem a „standard“ jinakostí.

V této souvislosti bych ještě dodala, že o umístění do lyrické oblasti vedlejšího tématu si píseň jaksí „neřekla“ sama. Nevíme, jakou verzi Muchová znala a poslouchala, ale po

---

<sup>128</sup> Pavel Sršeň, "Dějiny se nedají zastavit," *Týdeník Rozhlas*, no. 45, 2012, 14.

<sup>129</sup> Citron, "Feminist Approaches to Musicology", 21

<sup>130</sup> tamtéž, 21

obeznámení se s několika různými verzemi zaznamenanými na zvukových nosičích mohu dosvědčit, že pomalá, něžná kantiléna doplněná romantickými harmonickými rozklady, jak ji představuje Muchová, je stylizací neodpovídající ve výrazu bezesbytku všem ostatním interpretacím a performancím. Lze nalézt verze daleko strožejší, rychlejší, doplněné zemitým tanečním doprovodem; extrémně odlišně vyznívá především úprava Percyho Graingera, jejíž refrén má charakter až bojovný.

Pokud jde o narativ harmonické převahy hlavního tématu, jehož tóninu v repríze převezme téma vedlejší, čímž je „zkroceno“<sup>131</sup>, Muchová zde, byť nepřilíš nápadně, tradiční harmonický plán dodržuje. Repríza je sice kratičká, ale zatímco z hlavního tématu zazní to nejdůležitější, tedy rytmická pulzace, na stejném souzvuku a-e jako v introdukci, nástup vedlejšího tématu v t. 251-252 skutečně zazní nikoliv v e moll, ale od tónu e, čímž jeho první kvartu tvoří stejné tóny e-a, na jakých je vystaveno téma hlavní. Především je ale „zkroceno“ tím, že zazní pouze jako náznak na rytmické figuraci sedmiosminového metra, čímž přejme nejdůležitější hudební element hlavního tématu, kterým, jak jsem uvedla, není tónina, ale rytmus a metrum. Vůdčí postavení hlavního tématu je pak nadále umocněno codou, která v t. 256-274 tvoří triumfální, dramatický vrchol skladby vystavěný právě na sedmiosminovém metru a rytmické figuraci hlavního tématu.

Je pravda, že konec skladby končí vypreparováním materiálu sedmiosminového metra na minimum, kdy v t. 293 utichnou i poslední zbytky figurace, která v t. 288-292 zní jen zcela nenápadně, pianissimo v pizzicato kontrabasu, čímž se rytmika zcela rozpadne. Muchová tak hlavní téma nechá na konci metaforicky v podstatě zemřít. Jak ovšem připomíná Liane Curtis, při zkoumání hierarchického vztahu dvěma tématy sonátové formy je potřeba vzít v úvahu i jejich aplikaci v celé skladbě, tedy i v ostatních větách cyklu.<sup>132</sup> Tato poznámka je pro čtení Muchové koncertu zcela zásadní. Zatímco vedlejší téma se ve skladbě již neobjeví, to hlavní silně rezonuje v celé třetí větě. Její úvod přebírá jak harmonii – souzvuk a-e, který je zde vyplněn tak, že tvoří lydickou A – tak především sedmiosminové metrum a jeho figuraci spočívající na akcentaci 1., 4. a 6. osminy, na které je navíc vystavěna dobrá polovina celé třetí věty. Jejich posledních 18 taktů je pak navíc jasným návratem hlavního tématu, jak je uvedeno v introdukci i repríze věty první.

Muchová tak obvyklou hierarchii hlavního a vedlejšího tématu nechává nedotčenou, čímž se zároveň nevymezuje vůči genderovému řádu, jak je ve formě reflektován. To ostatně

---

<sup>131</sup> Citron, "Feminist Approaches to Musicology", 21

<sup>132</sup> Curtis, 401

odpovídá i jejímu přístupu v osobním životě, kde, jak jsem zevrubně rozebírala v bakalářské práci, se stereotypním očekáváním souvisejícím s jejím genderem podvolovala a nedávala najevo, že by jí tento stav nevyhovoval. Způsob jejího zhudebnění a zacházení se dvěma tématy sonátové formy tak lze číst jako další reprodukci hudebního narativu mužské dominance, ve které se navíc sama identifikuje s tématem, které je vedlejší, které nastupuje jako druhé v pořadí a nemá ve skladbě poslední slovo.

### 3.4 II. věta, *Andante*: Hudba jako prostředek úniku z reality

Druhá věta je v souladu s tradicí pomalá a lyrická a je zkomponována ve velké třídílné formě s reprízou.

Části	Dílčí části	Takty
A	a	1-26
	b	27-59
	c	60-82
B		83-126
C	a'	127-146
	b'	147-167

Zmiňovala jsem, že první věta se na konci vytrácí úplně do ztracena; druhá, označená *Andante*, pak z tohoto ztracena pomalu vychází ostinátním motivem střídání dvou tónů malé sekundy v pianissimu v houslích, ke kterému se postupně přidávají další nástroje a věta tak nabývá na dynamice. Tento motiv klesající sekundy (př. 6) je naprosto zásadní; jednak tvoří hlavní motiv celé úvodní části, kde se mnohokrát objevuje v různých nástrojích a melodických liniích, a jednak je velmi vypovídající i sémioticky. Jedná se totiž o v klasické hudební tradici, v níž byla Muchová vyškolená a v níž se pohybovala, široce rozpoznávaný motiv lamentu (*pianta*), tedy pláče či nářku.<sup>133</sup>

<sup>133</sup> Např. Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006), 4.



Př. 6



Pokud se tedy vrátíme k domněnce Johna Muchy, že koncert je hudební výpovědí o skladatelčině trápení, právě tento motiv může pro tuto interpretaci poskytnout jasně identifikovatelný hudební podklad.

Pianto postupně přebírají další nástroje – ve čtvrtém taktu violy, v sedmém II. housle. Pianto navíc tvoří základ melodických linek – v jedenáctém taktu se objeví ve violách a pak velmi výrazně o takt později v prvních houslích, jejichž melodické téma (t. 12-21) je celé právě na klesajících sekundách založeno (př. 7).

Př. 7

Nutno dodat, že se již nejedná pouze o malé sekundy, nýbrž i o velké, ovšem to teskný charakter příliš nemění. Právě střídáním velké sekundy nastupuje v t. 23 i klavír.

Část od začátku do t. 26 bych označila písmenem *a*. Kromě pianta ji charakterizuje i mollový charakter; nelze jednoznačně určit jednu hlavní tóninu, i proto, že hlasy jsou zde vedeny spíše polyfonně. Pozoruhodné je, že ve třetím taktu zní zmenšená kvinta a-es, připomínající otevřený začátek a-e věty první. V t. 5 tercie es-g evokuje c moll, tradiční tóninu smutku, v osmém taktu poté zní g moll. Chromatické stoupání a klesání o malou sekundu v jednotlivých hlasech se pak i nadále postará o alterování mollových a zmenšených souzvuků v celé této části.

Celková ponurá, beznadějná nálada se změní, když nastoupí sólový klavír. Ten, poté co velmi krátce převezme motiv pianta (t. 23-25), se náhle rozběhne směrem vzhůru. Tento běh jakoby mávnutím kouzelného proutku okamžitě a zásadním způsobem změní hudební

charakter – jak harmonicky, od harmonické ambivalence a disonantních souzvuků směrem k jednoznačnému B dur, tak tím, že inverzí transformuje a tak v podstatě „zruší“ pianto. Interval sekundy i zde zůstává zcela stěžejním a nadále pulzuje například ve smyčcích, ovšem směrem nikoliv klesajícím, ale stoupajícím (př. 8). To se, společně s durovou harmonií – po truchlivém začátku znějící obzvlášť líbezně – postará o velkou výrazovou změnu od nářku směrem k optimismu a naději.

Př. 8



Celkový narativ úvodní části druhé věty tak lze charakterizovat jako lament, který je překonán vzepětím v klavíru. Orchestrální část pak tedy ve světle výpovědi Johna Muchy můžeme číst jako bolest, kterou skladatelce působily vnější okolnosti, tedy samota a nedostatek pozornosti a lásky, a klavír pak její kreativní subjekt, který se snaží z tohoto světa nějakým způsobem vymanit. Rozmáchlý běh klavíru pryč z lamentové části do něžné, durové části *b* jako by byl jasným hudebním vyjádřením role, jakou pro skladatelku komponování v životě hrálo, a kterou v rozhovorech zpětně popisuje jako „emotional escape [...] during difficult times“<sup>134</sup>. Že se jedná o pouhou psychickou útěchu, a nikoliv o „reálný“ útěk a otevření zcela nových životních možností, je pak jasně patrné z hudebního materiálu části *b*. Ta totiž nepřináší novou hudbu v pravém slova smyslu, jelikož metrum, tempo, rytmus, instrumentace i melodický materiál založený na sekundových krocích zůstávají neměnné. Muchová jim spíše jen vtiskla jiný charakter, jako by jí klavírní intervence umožnila je na chvíli vidět v jiném světle a vytvořit si jakýsi mentální ostrůvek positivity a naděje i v rámci neměnné, sužující reality.

Klavírní melodie ve vrchním hlase taktéž neopouští výrazové hranice definované částí *a*. Je velmi uměřená, pohybuje se ve velmi úzkém rozsahu a téměř výhradně v sekundových krocích (př. 9).

Př. 9



<sup>134</sup> Režie Masha Volynsky, "Composer Geraldine Mucha dies aged 95 in Prague," Radio Praha, 16. října 2012.

To v mém slyšení působí, jako kdyby skladatelka hledala nějaký pevný bod, kolem kterého se ustálit, a kterého se nechce pustit. „I don't know how I would go on without writing music (...). It's concentration... and then you have something. In a week or two you may throw it away, maybe, but at least you have something, something tangible...“<sup>135</sup> I takto hovoří Muchová v 90. letech o tom, co pro ni kompozice v životě znamená. Byl to prostředek hledání něčeho konkrétního, hmatatelného, nějakého hudebního nápadu, kterého se mohla mentálně přidržit ve své tehdy jinak nejisté a nepřehledné životní situaci. Jakési tápání na jednom místě v klavíru tak dle mého názoru lze slyšet jako výraz právě této snahy.

I kvůli tomuto redukovanému rozsahu pohybu je téma, jehož hlava se objeví na posledních dvou dobách t. 59 v klavíru a hoboji, velice výrazné; kvarta, již začíná, působí po předchozích převážně sekundových krocích velmi rozhodným způsobem, jako by hudba nabrala na odhodlání. Toto vzepětí sil, kdy se zdá, že motiv převezmou smyčce, je ovšem v zápětí následováno zvláštním antiklimaxem. Orchester ustoupí a motiv hraje již pouze klavír, který jej v t. 60-67 čtyřikrát zopakuje, než je v t. 68 konečně orchestr převezme. Toto čtyřnásobné opakování (př. 10) působí až těžkopádně, jako odevzdaná, monotónní a rutinní práce, kterou klavír (skladatelka) musí podstoupit, aby vůbec získal šanci posunout se hudebně k transcendenci, která se začne odvíjet od t. 68, kdy se přidávají všechny nástroje orchestru a hudba míří ke svému vrcholu.

#### Př. 10



Hudební vývoj v t. 60-67 nicméně ukazuje, že tato transcendence, kterou hudba nabízí, je spíše než samovolným automatickým fenoménem výsledkem systematické dřiny, která se navíc musí vypořádávat i se skličujícími citacemi pianta, jež se opět objevují v dechové sekci. Tuto pasáž tak podle mě lze číst jako ukázkou toho, že skladatelčin „emotional escape“, který jí hudba nabízela, se nedostavoval automaticky, ale někdy byl spíš výsledkem tvrdošíjné snahy, do které myšlenky na vnější těžkosti, zde symbolizované piantem, přesto velmi snadno pronikaly.

<sup>135</sup> Muchová, L2

Transcendentní pasáž části *c* (t. 60-82) se tedy začne odvíjet v t. 68, kde již žádný z dechů motiv lamentu necituje. V t. 72 se k tématu přidá hoboj a po dalším krátkém, ale nápadném šestnáctinovém běhu směrem nahoru v t. 73 hudba vygraduje do tutti ve fortissimu, které jako by svým využitím stoupajících sekundových kroků (patrných nejvíce v celé dechové sekci) potvrzovalo, že nad melancholií části *a* protentokrát zvítězila naděje části *b*. Již v t. 76 se ale začínají objevovat v deších disonance trochu narušující nastolenou idylu a část *c*, a s ní celý díl A, končí v t. 82 krotkým, rychlým sestupem v *d moll* do *decrescenda*.

Část B, označená *Mosso*, je hned od t. 83 charakteristická rychlou triolovou pulsací v sólovém klavíru. Tu doprovázejí vstupy dřev citující část *a* (výrazně např. flétny v t. 86-95). Motiv *pianta* je opět přítomen, jak hned na začátku v klavíru v t. 83-86, tak jako základní interval vedení hlasů (výrazně např. viola v t. 100-101).

Harmonie je – po úvodních dvou taktech začínajících opět otevřenou kvintou – podobná té v části *a* – nejednoznačná, plná disonancí, například právě souzvuků malé sekundy. To se změní v t. 96 citací hlavy tématu z části *c*, kde zní po dobu tohoto taktu jasná *D dur*. Ta je patrná i dva následující takty, ačkoliv se již přidávají další tóny – *b* (t. 97), *g* či *cis* (t. 99). Od t. 100 se harmonie opět rozšíří. V t. 108 se pak objeví *A dur*, která přes modulaci v t. 110 zredukuje na skupinu tónů *fis-gis-a-cis-dis*, jejíž rozklady tvoří základ dramatického, až militaristicky působícího vrcholu sekce. Tyto rozklady hraje od t. 117 již celý orchestr. Část *Mosso* je zakončena klavírní mezivětou v t. 120-126, kdy dojde opět k hudebnímu antiklimaxu – klesání melodie, rytmické augmentaci a *decrescendu* –, který vyústí v návrat hudby ze začátku věty, tedy části *A'*.

Její návrat není zcela identický, ovšem rozdíly jsou spíše kosmetické povahy; týkají se například instrumentace, kdy v části *a'* (t. 127-146) oproti *a* hraje klavír již od počátku. Charakter ovšem zůstává zcela zachován. Podobně je tomu i v část *b'* (t. 147-167), kde oproti *b* vynikne ornamentika klavíru, která ještě posílí intenzitu její romantické, emocionální výpovědi. Část se ovšem výrazně liší změnou hudebního narativu; *b'* nevede ke gradaci potvrzující převážení pozitivní nálady, ale naopak přes náhlou prudkou disonanci v t. 161 sklouzne opět k lamentu a nářku. Věta skončí souzvukem kvinty *b-f*, která ovšem vzhledem k harmonickému a melodickému průběhu předchozích taktů zní jako čistá, tragická *b moll*. Stejně tak jako durové sekce *b* a *b'* jsou pouze časově omezeným zjevením pevně zasazeným v rámci chmurné hudby a lamentové figury, i Muchové „emotional escape“ zůstává v pozici chvilkového vytržení v rámci trudných časů.

### 3.5 III. věta, Molto allegro

III. věta nastupuje kontrastně, v rychlém tempu tématem evokujícím jak jednoduchou periodickou formou a výraznou rytmikou, tak lydickou tóninou slovanský folklór. Sedmiosminový takt a rytmická akcentace pak, jak jsem uvedla výše, jasně čerpá z hlavního tématu věty první. Desetitaktovou periodu skládající se z předvětí v lydické A a závětí v C zahraje nejprve klavír v úzkém rozsahu téměř nepřekračujícím dvě oktávy (t. 1-10), a poté jej v lehce rozšířené podobě zopakuje orchestr – předvětí tutti, závětí opět klavír doplněný dechovou sekci (t. 11-22). Hlavu tématu, tentokrát v D lydické, zahraje klavír následně ještě jednou v t. 23-26, aby se ovšem v t. 27 jako by zastavil na jedné ostinátní figuře (př. 11), ze které se změnou harmonie v t. 31 rozvine ve fantazijní melodii připomínající nástup hudby evolučního typu, jakou lze nalézt typicky v provedení.

Př. 11



Hudbou evolučního typu se ovšem obvykle rozumí rozvíjení již uvedeného materiálu tematicko-motivickou prací, a k té zde nedochází. Prakticky až do t. 172 se hudba pohybuje stále dopředu, tedy bez návratů a citací dříve použitých témat. Melodie z t. 31 vyústí v t. 34 do – díky melodické přítomnosti velké septimy – dramaticky působící figurace (př. 12) připomínající improvizaci nebo sólovou kadenci, ke které se od t. 39 s novým melodickým tématem přidávají dechy.

Př. 12



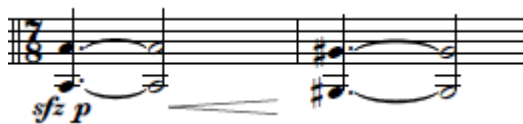
Rychlý frygický běh směrem nahoru v t. 52 upomene na obdobný přechod mezi tématy z II. věty (viz t. 26), ovšem zavede nás k hudbě opět nové – zemitému, tanečnímu lidovému tématu v C s lydickou kvartou a zároveň mixolydickou septimou. Tímto vším, stejně tak jako opět malým rozsahem, a zdůrazňovanou sedmiosminovostí téma může sice připomínat začátek věty, ovšem jedná se o jinou hudbu – lze tak mluvit nikoliv o návratu tématu, ale o návratu lidového charakteru. Připomínka je umocněna tím, že stejně jako na začátku, i zde téma, byť zkráceně na ploše čtyřech taktů, zopakuje i tutti orchestr (t. 61-64).

V t. 65 zemité lidové téma vystřídá bezstarostná interakce flétny a klavíru, která evokuje optimismus a neoklasickou lehkost Bohuslava Martinů. Ta ovšem v t. 78 s nástupem Es<sup>9</sup> přejde do nostalgičtější pasáže, kde melodické fráze ve dřevcích klesající v sekundových krocích a klesající sekundy v klavírním doprovodu jako by krátce vzpomněly na smutek exponovaný v předchozí větě. Tutti, přejímající klesavý motiv v t. 87, se k tomuto připomenutí krátce připojí, ovšem Più mosso v t. 90 ho náhle změni v krátkou fanfáru v As dur. Sólový klavír ji zopakuje, ovšem velmi záhy, v t. 93 ji opět rozvine ve fantazijní úsek připomínající kadenci, který se navíc s legatovými běhy od t. 110 stává velmi romantickým; sólový nástroj zde jako by hrál virtuózní kadenci, kde jasně dominuje, zatímco ostatní nástroje jen pomáhají dokreslit atmosféru. Obvyklá čistota zvuku, uměřenost a pregnantní rytmičnost je připomenuta v t. 127-131, ovšem pak hned zaniká v širokých obloucích; romantický výraz je pak opět potvrzen orchestrem v citově nejvypjatějším místě snad celého koncertu, v rozbouřených vlnách v t. 136-139.

Fantazijní, kadencovitá hudba pokračuje i dále, dokud v t. 172 nenastoupí orchestrální tutti s úvodním tématem. Jeho lidový živel je nicméně „zkrocen“ transformováním do pravidelného 6/8 taktu a eliminací lydické kvarty, stejně tak i arpeggiovými vsuvkami v t. 179 a 187. Je tak jasné, že folklórní bujarost nebude tvořit vrchol celého díla; ten patří, jak vyjde najevo v taktu 189 hlavnímu tématu první věty, a vzhledem k jeho přítomnosti na samém konci cyklu i celého koncertu – „jugoslávskému“ tématu, které není definováno melodickou linkou, ale akcentováním 1., 4. a 6. doby sedmiosminového taktu. I. a II. horna pak ještě v t. 193 a 194 naposledy připomenou druhý nejdůležitější motiv koncertu, pianto, zde v „původní“ podobě malé sekundy (př. 13). Posledních pět taktů je napsáno v rytmicky méně vyhroceném šestiosminovém taktu, a stejně tak harmonicky „neutrálním“ intervalu velké kvinty bez prostřední tercie. Koncert tak nenabízí vyústění do některého z alternativních exponovaných nálad – něhy a intimity reprezentované vedlejším tématem první věty a větou druhou, nebo naopak veselosti reprezentované závěrečným tématem první věty a větou třetí.

Cyklická forma koncertu se, jak už bylo řečeno, bezpečně vrátí k „mužskému“ tématu první věty – harmonicky nejednoznačné a melodicky nedefinované, ovšem energické a vytrvalé rytmické pulzaci.

Př. 13



### 3.6 Závěr

Klavírní koncert Geraldiny Muchové je zkomponován v cyklické formě. Postaven je na třech hlavních hudebních polohách – živelné sedmiosminové rytmice, teskné lyrice založené na motivu piana a bujarém, kvazilidovému charakteru. Tematicky je dosti sevřený; s výjimkou fantazijní střední části třetí věty staví spíše na tematicko-motivické práci, méně co se týče ornamentiky, ale více v instrumentaci a juxtapozici jednotlivých hlasů. Orchester je rovnocenným partnerem klavíru, se kterým je v průběhu celé skladby v harmonickém dialogu. Co se týče harmonie, jedná se o rozšířenou tonalitu, kde jsou čistě durové a mollové souzvuky kombinovány s alterovanými akordy a modálními plochami. Důležitým motivem je harmonicky nevyhraněný souzvuk velké kvinty.

Výrazově se koncert vyhýbá velkým romantickým gestům a dramatickým náladám; těch několik expresivních míst, obvykle v tutti, je obvykle velmi záhy vystřídáno komorním obsazením s průzračným zvukem a přehledným vedením hlasů. Rytmicovou pulzaci střídají lyrické melodické pasáže, jejichž působivost tkví v melodické, harmonické i rytmické jednoduchosti; absence romantického patosu činí citovou výpověď daleko pronikavější a silnější.

První z těchto velkých lyrických ploch, vedlejší téma první věty, je založené na citaci skotské lidové písně. Tuto okolnost, jak jsem uváděla, chápu jako jasné vyjádření vazby mezi vedlejším tématem a skladatelkou samotnou. Muchová tak v koncertu posiluje od 19. století rozšířené chápání vedlejšího tématu jako tématu ženského. Skladatelčino tradiční pojetí sonátové formy, kdy vedlejší téma má menší důležitost než to hlavní – v tomto případě dokonce uzavírá celou skladbu – pak neneso žádný subverzivní potenciál v tom smyslu, že by „ženský element“ kompozičně emancipovalo. V narativu, který Muchová ve skladbě vytváří,

ženě patří méně důležitá, méně výrazná role, která neumožňuje vymanit se z hlavním tématem pevně ohraničeného „mužského“ rámce.

Mimořádně lyrická druhá věta pak svou niterností nabízí pohled do skladatelčina emočního světa. V něm dominuje motiv lamentu, který se inverzí dvakrát dočasně transformuje, čímž vytvoří něžné durové plochy. Na základě pramenů podávajících svědectví o skladatelčině duševním rozpoložení v době psaní koncertu a o roli, jakou komponování v jejím životě hrálo, lze hudební průběh věty číst jako narativ skladatelčiných chmur a citové deprivace, ze kterých jí hudba poskytovala dočasný únik a tím, jak skladatelka s oblibou zdůrazňuje<sup>136</sup>, i uchování duševního zdraví.

Celkově lze koncert nejlépe označit za neoklasické dílo založené na několika výrazných tématech a motivech, víceméně pravidelných formách a zvukové čistotě. Zmíněné lyrické pasáže a impresionistické barvy orchestru připomínají anglickou romantickou tradici, která tvořila hudební prostředí skladatelčina mládí; na mysl přichází především hudba Vaughana Williamse. Muchová vykazuje silný smysl pro hudební strukturu, kterou dokáže skvěle vystavět na práci s jen několika málo výraznými tématy a motivy. Výsledkem je velmi svěží, bezprostřední hudba, která se dotýká zvukových poloh optimismu, bujarosti, citovosti, pochmurného nářku i dramatického vypětí, aniž by v jakémkoliv momentě ustoupila ze své neokázalosti a intimity.

---

<sup>136</sup> Např. Goodson, "Geraldine Mucha: Still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history"



## 4 Suita z baletu Macbeth

Tato kapitola je věnována další skladatelčině kompozici ze 60. let, *Suitě z baletu Macbeth*. Nejprve zmiňuji dostupné informace ohledně geneze skladby. Poté se věnuji jejím pěti částem; zajímá mě, jak hudba reaguje na literární předlohu a jakých hudebních prostředků využívá k vyjádření jednotlivých dramatických situací předlohy, Shakespearovy tragédie *Macbeth*. V závěru se potom kromě mapování charakteristických rysů skladatelčiny hudební řeči zamyslím nad limity feministické hudební analýzy, především co se týče její uplatnitelnosti u díla, které v tomto ohledu příliš podnětů k interpretaci nenabízí.

### 4.1 Geneze skladby

*Suita z baletu Macbeth* je orchestrální suitou z pravděpodobně nejdelší kompozice, kterou skladatelka za svůj život vytvořila – baletu *Macbeth*. Ten skladatelka, jak uvádí ve svém vlastním seznamu díla, napsala v roce 1968<sup>137</sup>. Kromě toho pozůstalost obsahuje korespondenci dokládající, že Muchová poslala celé dílo Královskému baletu Royal Opera House v Covent Garden<sup>138</sup>. K jeho provedení ovšem nedošlo – ani v Covent Garden, ani nikdy později. V pozůstalosti na Hradčanském náměstí se nachází jak partitura baletu<sup>139</sup>, tak jeho klavírní výtah.<sup>140</sup>

Suita z baletu pak vznikla ještě před dokončením celého díla. Na skladatelčině seznamu – z neznámých důvodů – vůbec nefiguruje, ovšem čistopisná autografní partitura, která se v pozůstalosti nachází a ze které pocházejí ukázky použité v této kapitole, je razítkem datována rokem 1966.<sup>141</sup> Ve stejném roce došlo i k premiéře díla, která se uskutečnila během Týdne nové tvorby pražských skladatelů v Domě umělců.<sup>142</sup> Hrála Filharmonie pracujících ze Zlína, tehdy Gottwaldova, pod vedením Eduarda Fischera.

Suita se skládá z pěti částí nazvaných podle klíčových scén Shakespearova stejnojmenného dramatu – *Introduction, Witches, Banquet, Lady Macbeth Sleep-Walking a Death of Macbeth and Conclusion*. Napsána je pro velký orchestr v obsazení dvě flétny, dva hoboje, anglický roh, dva klarinety, basklarinet, dva fagoty, čtyři lesní rohy, dvě trubky in C,

<sup>137</sup> Seznam díla skladatelky (nekatalogizováno). Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>138</sup> Dopis od Johna Lanchberryho z Royal Opera House Covent Garden, 16. dubna 1979 (nekatalogizováno).

<sup>139</sup> GM120.1. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>140</sup> GM121.1. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>141</sup> GM117.1. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>142</sup> Program k Týdnu nové tvorby, 14. - 21. března 1966 (Praha: Svaz československých skladatelů).

tři trombony, tuba, tympány, celesta, vířivý buben, první a druhé housle, violy, violoncella a kontrabasy. O skladbě se Muchová opět, jak je to u ní běžné, v žádném z mně dostupných pramenů nezmiňuje. Nemáme proto žádné doklady o kompozičním procesu, skladatelčině vztahu k dílu, okolnostech jeho vzniku a podobně. Lze pouze předpokládat, že při volbě tématu hrál zásadní roli skladatelčin původ a láska ke Skotsku; Shakespearova hra je založena na skutečné historické postavě Macbetha, který byl na počátku 11. století skotským králem. Právě ve Skotsku se i celý děj tragédie odehrává.

Oproti *Předešlé k Bouři a Klavírnímu koncertu* je *Suita z baletu Macbeth* na první poslech dramatictější, více využívá zvuku celého orchestru, a snaží se hudebně vykreslit všechna závažná témata Shakespearovy hry. Ta je plná intrik, úkladných vražd a černého svědomí a zároveň končí nikoliv rozuzlením v úzkém či přímo rodinném kruhu protagonistů, jako je tomu u jiných Shakespearových tragédií, ale velkolepě na bitevním poli. Zároveň je z hudby jasně patrné, že vznikala jako hudební doprovod k tanci – rytmická složka je zde naprosto zásadní.

## 4.2 Introduction

Suitu zahajuje část nazvaná *Introdukce*. Je kratičká – trvá jen lehce přes minutu a tvoří ji pouze 33 taktů – a objevují se v ní témata, se kterými Muchová nadále pracuje v průběhu dalších částí. Zahájena je fortissimo úderem tečkovaného rytmu, který po úvodní malé sekundě F-E pulzuje již pouze na druhém z těchto tónů (př. 1) a ke kterému se v t. 2 a 3 přidávají další nástroje.

Př. 1



I jejich nástup je vždy zahájen krokem malé sekundy. Muchová se nepohybuje v žádné jasné tónině; v t. 2 zní čistá kvarta h-e, v t. 3 se k ní přidá tón F. Vstup žesťů v t. 4 pak tvoří kvintakord cis moll – Muchová si tak zde jako již v *Předešlé k Bouři* pohrává s biakordikou.

Dramatický úvod je v t. 7 vystřídán hudbou zcela odlišnou. Tříčtvrt'ový takt se změní na sedmiosminový, ve kterém se začne odvíjet v pianissimu komornější, tajemné téma, které

je založené na polyrytmice. Její nejnápadnější pásmo tvoří pravá ruka celesty, která dvanáctkrát opakuje čtyřtónovou figuru fis-a-g-Cis<sup>1</sup> (př. 2).

Př. 2 (celesta, t. 11-12)



Ta je založena na čtyřech osminových notách, tudíž neodpovídá sedmiosminovému metru – na první dobu tak vždy připadne jiný tón skupinky. Sedmiosminovou strukturu naopak nenápadně dodržují spodní smyčce, které nasazují tón Ges vždy na 1. a 4. osminu, stejně jako levá ruka celesty tón C. Nejvýraznějším protihračem pravé ruky celesty je ale první flétna, která střídá tóny C a Cis nepravidelné délky bez rytmické návaznosti na celestu (př. 3).

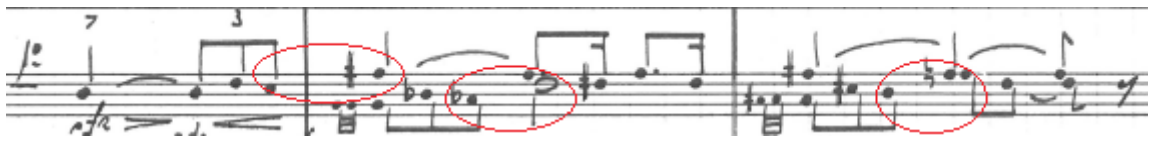
Př. 3 (flétna, t. 11-12)



Fagot, který nastupuje v t. 10, k rytmické nestabilitě dále přispěje. Celá pasáž je velmi minimalistická, založena na rytmickém míjení a nesourodosti jednoduchých figurací v několika málo nástrojích. Celkový dojem je tak kradmý, znervózňující, k čemuž napomáhá i harmonická nejasnost a nápadná přítomnost tritónu jak v motivu celesty, tak v souzvucích jednotlivých nástrojů. Tritón, případně souzvuky zmenšeného kvintakordu, skladatelka hojně využívala i v *Předehře k Bouři*; v kontextu Macbetha coby hudby založené na literární předloze zpracovávající středověké téma je přítomnost tohoto „diaboli in musica“ symbolicky možná ještě důležitější. Jelikož v 11. století, kdy se děj tragédie odehrává, byl jako souzvuk kvůli své disonantnosti v hudbě zapovězen<sup>143</sup>, jeho přítomnost v baletu může symbolizovat jak skutečné d'ábelské, nadpřirozené stvoření – třeba čarodějnice, které se ve hře vyskytují – tak transgresi toho, co je považované za normální a akceptovatelné, což je ostatně přesně to, čeho se Macbeth a jeho žena ve hře dopouští. Tritón je pak jasně patrný i v následujícím sóle trubek v t. 14-16 (př. 4).

<sup>143</sup> William Drabkin, *Grove Music Online*, "Tritone," poslední přístup 14. května 2019, <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028403>.

Př. 4



Gradace v t. 17 je pak po generální pauze zakončena dalším důležitým motivem – klesáním celého orchestru unisono v sekundových krocích v šestnáctinových hodnotách (př. 5).

Př. 5



Po další generální pauze nastupuje v t. 20 další polyrytmická pasáž velmi podobná té předchozí. Čtyřosminovou figuru, kterou předtím hrála pravá ruka celesty, zde přebírá v t. 20-21 anglický roh, ač v lehce pozměněné podobě – místo tritónu na konci drží čtvrtá osmina stejnou notu, jako ta třetí (př. 6). (Jedná se o stejný model, který od t. 11 hrála II. flétna, př. 3).

Př. 6



Jeho figuru pak o dva takty později převezmou první a druhý klarinet. Střídání dvou tónů v sekundových krocích nyní místo první flétny hrají fagoty. Spodní smyčce nyní zdůrazňují 1., 3. a 6. dobu sedmiosminového taktu. V t. 22 druhé housle a violy nastoupí pizzicato s citací figury celesty, ač u druhých houslí s inverzí mezi posledními dvěma tóny (př. 7).

Př. 7



Tuto figuru pak v t. 24 převezme celý orchestr, opět v pozměněné podobě bez tritónu na konci (př. 8).

Př. 8



Následné dramatické gradace je docíleno především rytmickými prostředky; v t. 26 začne polovina orchestru hrát v synkopách, zatímco ta druhá (hoboje, fagoty, violy a cello) opakuje variace čtyřosminové rytmické figury. Pasáž je následována v t. 29 již uvedeným klesavým šestnáctinovým motivem, který ale hudební tok prudce nepřerušuje jako v t. 18-19, ale vyvine se v opakování tečkovaných úderů ze začátku věty. I zde je harmonie tvořena kvintou e-h s přidanou malou sekundou F, ke které se v t. 32 opět přidá cis moll v žestích.

### 4.3 *Witches*

Druhá část suity je již pojmenovaná podle fabule hry. Nese název *Witches* a zhudebňuje tak zjevení tří čarodějnic, které předpovídají Macbethovi a Banquovi jejich budoucnost, čímž dají prvnímu jmenovanému podnět ke spáchání všech jeho následných zločinů. *Witches* je zahájena úderem celého orchestru, který se harmonicky opět pohybuje mimo diatonickou tonalitu – nejnižší a nejvyšší tón souzvuku svírají tritón b-e, přičemž ostatní nástroje drží buď některý z těchto dvou tónů, nebo některou z not patřící do zmenšeného kvintakordu od fis (fis je zde přítomno enharmonicky jako ges). Po zlověstném trylku je pak v t. 2 v anglickém rohu představeno hlavní melodické téma věty, které je velmi chromatické a opět využívá tritónových kroků (př. 9).

Př. 9



Po další disonantní ráně v t. 4 jej anglický roh zopakuje v lehce pozměněné podobě a od tónu A. V t. 6 je pak uveden další výrazný melodický motiv; i ten je založený na tritónu, potažmo rozkladech zmenšeného septakordu (př. 10).



V t. 7 nastoupí již známé sedmiosminové metrum, nad jehož akcentací ve smyčcích se opakuje nový šestnáctinový motiv v klarinetech. V t. 11 je pak úvodní pasáž zakončena motivem unisono pádu známým již z *Introdukce*.

Po tomto úvodu nastupuje polyrytmická pasáž podobná těm z *Introdukce*. V tomto případě se zde prolíná známá „tajemná“ čtyřosminová figura v anglickém rohu s akcentací každé sudé osminy v hobojích (která tak rovněž jde proti sedmiosminovému metru), a akcentace 1., 3. a 6. doby v nástrojích ostatních. V t. 22 se nástroje rytmicky sjednotí a v dřevěch dvakrát zazní šestnáctinový motiv ze začátku věty. Gradace v t. 24 a 27 nepřináší harmonicky, melodicky ani motivicky nic nového; za povšimnutí stojí, že Muchová jako již mnohokrát předtím využívá k dosažení dramatickosti unisona.

V táhlé, méně rytmicky vyostřené pasáži mezi t. 28 a 35 zazní rozmáchlá melodie anglického rohu, která cituje hlavní melodické téma věty. V t. 36-39 je další polyrytmická pasáž založena na totožné „tajemné“ čtyřosminové figuraci použité již mnohokrát předtím. Od t. 40 se pak melodické téma kombinuje s rytmickou figurací založenou na krocích malé sekundy, která se objeví nejprve ve flétnách a poté ve smyčcích. Na poslední době t. 46 pak opět zazní již známá šestnáctinová figura, kterou jako v t. 22 a 23 doprovází již rytmicky synchronizovaný orchestr. V t. 49 zazní v hornách melodický motiv, který je zdánlivě nový, ovšem jedná se spíše o parafrázi na „tajemné“ čtyřosminové téma. Dynamická gradace do forte je v t. 53 zakončena obvyklým způsobem – šestnáctinovým motivem pádu dolů v unisonu. V t. 55 nastoupí poslední polyrytmická část věty, která se od t. 65 zahušťuje, v divoké směsici již známých akcentů a melodických motivů hraje ve forte celý orchestr – tento dramatický vrchol je naposledy zakončen v t. 66 motivem unisono pádu. *Witches* je zakončena návratem úderu z prvního taktu, ze kterého zbudou pouze zlověstné trylky – lze si představit, že jako se podle Shakespeara s úderem „hromu a blesku“<sup>144</sup> čarodějnice zjevily, tak se stejným úderem scénu opouští.

<sup>144</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, přeložil Martin Hilský (Brno: Atlantis, 2015), 61.

#### 4.4 *Banquet*

Třetí část otevírá fanfára v trubkách, která výrazně čerpá z fanfáry v *Introdukci* – srov. př. 4 a př. 11.

Př. 11



Po tomto krátkém úvodu nastupuje v t. 5 hlavní téma části. To je slavnostní melodie v 7/8 taktu a lydickém modu, která stojí v ostrém protikladu ke všemu, co se ve skladbě zatím objevilo. Jednoznačné harmonické ukotvení, výrazná, zapamatovatelná melodie i periodická struktura jasně určují, že hudebně se nacházíme mimo tragickou, plíživou atmosféru, která doposud dominovala. Tato rytmicky přímočará až taneční, majestátní hudba vyjadřuje atmosféru slavnosti, kterou Macbeth coby nově korunovaný skotský král pořádá ve třetím dějství hry. Muchová se evidentně velmi snaží napodobit zvuk středověké dvorské instrumentální hudby, což je patrné například v t. 9-12, kdy zcela vynechá smyčce a harmonii dřevěných dechových nástrojů doplňuje jen ostinátní bubínek.

Osmitaktové periodické téma z t. 5-12, které bych označila za *a*, se v průběhu věty mnohokrát opakuje, pouze je prokládáno pasážemi s jinou hudbou. Část má tak formu ronda, která se zdá velmi vhodnou, vnímáme-li *Banquet* jako zhudebnění celkového průběhu slavnosti; i v Shakespearově tragédii zábava trvá značnou dobu, jen je prokládána několika znepokojivými momenty.

Část *b*, která se nachází v t. 13-21 se stále pohybuje ve zvuku středověké hostiny, jen v jakési komornější verzi. Založena je na sólu hoboje doprovázeného smyčci. Začíná v tónině *e* moll, ovšem v průběhu moduluje do vzdálenějších tónin – např. v t. 16 je to *gis* moll, v t. 17 pak díky enharmonické záměně *F* dur.

Část *a'* v t. 22 opět přinese hlavní téma, tentokrát v lydické *H*. Nezazní ovšem úplně celé; po pěti taktech je vystřídá skladatelčin obvyklý prostředek budování napětí – unisono, které je po stoupání v t. 27 vystřídáno v t. 28 obvyklým klesavým šestnáctinovým motivem. Tento scénář se pak opakuje ještě jednou, a po mohutném kvintovém souzvuku *dis-ais* na druhou dobu t. 30 nastoupí opět část *a*, tentokrát tedy *a''* v tónině lydické *As*. V t. 35 nastoupí

*b'*, ve které je v transpozici znovu uvedena již známá pasáž s hobojevým sólem. V t. 44-53 zní opět hlavní téma, tentokrát jako na začátku skladby v lydické A.

Výrazný zvrat nastoupí v t. 54, v části *c*, kdy se hudba zcela změní a objeví se krátká polyrytmická pasáž, jejíž materiál je znám z předchozích částí suity. Trvá pouhé tři takty a od t. 59, kdy nastupuje *Più meno*, hudba začíná gradovat. Objeví se jak známý klesající šestnáctinový motiv, tak čtyřtónová „tajemná“ figura s tritónem, tentokrát ovšem v šestnáctinách (př. 12).

Př. 12



V t. 61 a 62, kdy orchestr burácí ve fortissimu je harmonie opět založena na zmenšených souzvucích, nejprve  $fis^{zm}$  a poté  $cis^{zm}$ . V t. 63 je gradace utnuta známým způsobem. Lze si představit, že část *c* vyjadřuje nejprve uprostřed oslavy z míry vyvedeného Macbetha, který jako jediný vidí Banquova ducha, poté Macbethovu následnou agresí a přítrž, kterou se jeho blouznění pokouší učinit Lady Macbeth, aby se nenarušil hladký průběh oslavy. Ta skutečně pokračuje zdánlivě klidně dál; hlavní téma se rozezní vzápětí, v t. 60.

Že je tento klid skutečně jen zdánlivý – a že se duch zjevuje podruhé – potvrzuje nástup dalšího polyrytmického pásma v t. 73, které je vystřídáno stejnou gradací jako v části *c*; pasáž od t. 73 do 86 tak lze označit za *c'*. V t. 87 pak opět nastoupí hlavní téma. Již ovšem není v lydickém modu, ale v aiolském. Navíc od t. 89 hlavní melodie zmizí, obvykle statický doprovod smyčců se začne rozbíhat a tónový materiál se chromatizuje. Věta je zakončena v t. 91-92 velkým unisonem celého orchestru, ve kterém zní jediná vzestupná stupnice (př. 13), jejíž první tetrachord je tvořen oktatonikou, druhý stupnicí celotónovou.

Př. 13



Toto „oslabení“ hlavního tématu v samotném závěru věty, jeho roztroušení a společný odchod nástrojů pak lze snadno interpretovat: dvojí zjevení ducha a Macbethovy panické ataky



hladký průběh bujaré oslavy skutečně hluboce naruší, nálada se změní a hosté se musí urychleně rozejít.

#### 4.5 *Lady Macbeth Sleep-Walking*

Čtvrtá část suity je nazvaná podle scény ve čtvrtém dějství, ve které Lady Macbeth, šířaná vinou, chodí náměsíčná po hradu, ze spaní trousí útržky hrůzných činů, které s Macbethem spáchali, a snaží se usilovným mnutím dostat ze svých rukou domnělou krev. Jedná se o mrazivou, strach nahánějící scénu, která naznačuje, že Macbethovi ve své roli krále a královny štěstí nenalezli a že jejich hrozná tajemství se nepodaří udržet pod pokličkou. Hudba náladě odpovídá; je plíživě zlověstná, disonantní. Co se hudebního materiálu týče, značně čerpá z předchozích částí. Důležitý nový prvek je motiv čtyř klesajících osminových not (př. 14), který jako by symbolizoval tíhu viny, která táhne ke dnu, a nevyhnutelnost pádu, který Lady Macbeth i jejího muže čeká.

Př. 14 (fagot, t. 3)



Část je zahájena sólem anglického rohu, které hudebně vychází z obdobných sol tohoto nástroje v části Čarodějnice (srovnej např. *Witches*, t. 5 či 32-33). I zde hraje důležitou roli „d'ábelský“ tritón (př. WW).

Př. 15



Sólo je doprovázeno fagotem, v t. 3 a 5 citujícím motiv tíhy viny. V t. 7 se poté objevuje další nový motiv – jakási minikadence, kde jeden akord průchodem přechází v druhý. Všechny tři souzvuky jsou ovšem velmi disonantní (obsahují například malé sekundy) a motiv tak působí velmi znepokojivým, neuspokojivým dojmem – jako něco, co nebylo vyřešeno. Podobný průchod v t. 8 ústící v měkce velký septakord s přidanou velkou nonou vytváří obdobný dojem.

V t. 9 se objevuje komorní pasáž silně připomínající známá polyrytmická pásma. Všechny nástroje tentokrát sice svorně zdůrazňují 1., 4., 6. a 9. osminu desetiosminového metra, ovšem charakter zůstává obdobný jako v předchozích částech. Tomu napomáhá i exponování materiálu, který se v předchozích polyrytmických pásmech vyskytuje – srovnej např. linku celesty s flétnou ve *Witches*, t. 28-30. K celestě hraje flétna, která cituje téma anglického rohu ze začátku *Lady Macbeth Sleep-Walking*. Tato hudba je po třech taktech přerušena výrazně exponovaným motivem pádu, který hraje ve fortissimu a unisono značná část orchestru – doplňuje ho melodie založená na zmenšených a čistých kvintách (př. 16).

Př. 16



Mezi t. 15-30 žádná nová hudba nepřichází – kombinují se zde pásma v desetiosminovém metru s motivem akordického průchodu. Nový materiál se objevuje až v t. 31, kdy se objeví jakýsi krátký orchestrální chorál připomínající unisony a polyfonním vedením hlasů Paula Hindemitha. Na druhou dobu t. 33 se pak ozve mohutný souzvuk měkce malého septakordu od D, který jako by signalizoval možnost rozuzlení a vítězného konce. K tomu jako by hudba začala spěchat v t. 35 s novým, dramatickým motivem (př. 17).

Př. 17



Po krátké „antiklimaktické“ pasáži, která v t. 36-40 cituje starý materiál, nastupuje od t. 41 závěrečný vrchol. Jelikož „vrchol“ v kontextu hry znamená spíše pád Macbetha a jeho ženy, tato závěrečná pasáž je spíše obrovským pádem, ve kterém prominentně zaznívá čtyřtónový motiv tíhy viny a pádu, který je již ve vypjatějších, horečnějších šestnáctinách (př. 18).

Př. 18



V t. 47 se pak ve fagotech, hornách, violách, celcích a kontrabasech objeví coby sextola, jako kdyby se pád ještě urychlil. Závěrečný čistý b moll akord jako by naznačoval, že po této krizi došlo k určitému rozuzlení či katarzi.

#### 4.6 *Death of Macbeth and Conclusion*

Závěrečná část začíná v rytmicky přímočarém čtyřčtvrt'ovém taktu, do jehož pravidelné akcentace na tónu A ve smyčcích nastoupí rozverná tečkovaná téma fagotu. Hudba je přehledná, rovněž harmonie je průzračnější, i když se stále jedná o rozšířenou tonalitu, ve které se klasické kvintakordy objevují jen zřídka. Tato rozverná plocha je v t. 6-10 vystřídána dramatičtější pasáží, ve které vstupy žesťů doprovázejí unisono orchestru, které napjatějšího efektu dosahuje jak střídáním tečkovaného rytmu s triolami, tak tritónovými kroky.

Tyto dvě polohy – rozverná s tečkovaným tématem ve dřevěch a dramatičtější s unisonem a triolami spolu „soupeří o pozornost“ v t. 10-14, dokud je v t. 15 nezastaví kurážná fanfára žesťů, po které v t. 17 na moment zazní gis moll. Z tohoto souzvuku se rozvine nejzahuštěnější, nejprokomponovanější pasáž v celé skladbě. V jednotlivých nástrojích se ozývají motivy z předešlých částí suity, polyfonně se překrývají a místy vytváří až straussovskou zvukovou masu, která je u Muchové spíše neobvyklá; vzpomeňme na krystalicky čistý *Klavírní koncert*. Podle názvu věty, *Death of Macbeth and Conclusion*, se jedná o její první část, tedy Macbethovu smrt; masu zvuku tak lze chápat jako jakousi rekapitulaci předešlých zločinů, které vedly k jeho smrti. Zároveň její vyostřená dynamika a agrese vyjadřují okolnosti Macbethova zabití, které se koná v litém boji při vpádu Malcolmova vojska na Macbethův hrad. Tato první část je zakončena jednoznačným gestem pádu v t. 47 (př. 19), který svým rozsahem daleko předčí motivy pádu z *Lady Macbeth Sleep-Walking*, čímž je tragédie dokonána.

Př. 19



Tento pád – Macbethova smrt – zároveň přináší prudkou hudební změnu; v t. 48 nastupuje „Conclusion“, závěr suity, který se od předchozí hudby diametrálně liší. Jedná se o velkolepé, výrazově až „filmové“ finále, založené na výrazné melodické lince postavené na jasném harmonickém základě; začátek je v d moll, průzračně čistá harmonie je pak patrná

např. v t. 52. Od t. 55 se ovšem materiál opět chromatizuje, zahušťuje a rytmicky variuje, až za neustálého stoupání dosáhne v t. 62 svého vrcholu. Skladba je zakončena „katarzní“ codou, nastupující v t. 66. Muchová se zde vrátí ke svému „oblíbenému“ souzvuku čisté kvinty a-e známé již z *Klavírního koncertu*, a za pulzujících ozvěn motivu ze samého začátku skladby (př. 20), suitu zakončí.

Př. 20



#### 4.7 Závěr: O skladatelčině hudební řeči a limitech feministické analýzy

*Suita z baletu Macbeth* se skládá z pěti kontrastních částí zhudebňujících zásadní momenty Shakespearovy tragédie, ve kterých se ovšem objevují stejné distinktivní melodické i rytmické motivy. Stejně jako u předchozích skladeb je suita zkomponována v neoklasickém stylu poučeném hudbou Šostakoviče, Stravinského, Bartóka a Hindemitha a založený na klasické tematicko-motivické práci, ovšem hudba je nyní daleko dramatičtější, výpravnější. To vychází ze skladatelčiny zřejmé snahy co nejpůsobivěji vyjádřit náměty z divadelní předlohy, ať již se jedná o zjevení čarodějnic, hradní slavnost, zjevení ducha, mrazivou scénu s náměsíčnou Lady Macbeth či závěrečnou bitvu a Macbethovu násilnou smrt. Všechny tyto okamžiky se skladatelce podařilo díky několika silným hudebním tématům a motivům přesvědčivě vykreslit na relativně malé ploše nepřekračující u žádné z částí dobu tří minut; i zde je patrný její smysl pro úspornost hudebního jazyka a stručnost vyjádření.

Harmonicky se Muchová pohybuje opět v rozšířené tonalitě, používá notně zahuštěné akordy či místy biakordiku, čímž dosahuje dramatického zvuku. Oproti *Předehře k Bouři* a *Klavírnímu koncertu* je zde zahuštěnější orchestrální faktura, jednotlivá témata zde nejsou vždy tak jasně exponovaná a ztrácejí se v mohutnější zvukové mase.

Zásadní hudební složkou je rytmus, což není překvapivé vzhledem k tomu, že se jedná o hudbu, která měla původně doprovázet balet. Muchová mu věnuje značnou pozornost, často střídá metra, i rytmické struktury jednotlivých motivů. Rytmická stránka suity vynikne o to více, že melodicky je skladba spíše uměřená – žádné široké kantilény či rozmáchlá zpěvná témata se zde nevyskytují. Velmi výrazným novým prvkem jsou zde polyrytmická pásma,

minimalisticky založená pouze na rytmickém míjení několika rytmických figur, která ve svých mnohačetných opakováních působí až hypnotickým dojmem.

Rovněž již lze identifikovat několik prvků, které skladatelka používá konzistentně. Patrná je její záliba v sedmiosminovém metru, které tvořilo hlavní téma *Klavírního koncertu* a velkou roli hraje i ve *Suitě*. Častý je také harmonicky „nevyhraněný“ souzvuk čisté kvinty. Podobně jako v *Předehře k Bouři* i ve *Suitě* skladatelka využívá tritóny a zmenšené kvintakordy, a to jak v harmonii, tak coby důležitou součást melodických linek. V dynamicky a výrazově nejvypjatějších pasážích pak Muchová často používá unisono, což působí velmi autoritativním dojmem a umocňuje sílu a působivost dané hudební výpovědi.

Při analýze skladby jsem se neubránila zklamání nad nedostatkem pramenů, které by více objasňovaly kompoziční proces Muchové a její vztah k tomuto dílu. Byla její volba právě tohoto námětu motivována i jinými okolnostmi, než jejím širším, dlouholetým zájmem o Shakespeara a faktem, že se hra odehrává ve Skotsku? Rezonovala témata hry nějak s rozpoložením, ve kterém se v době kompozice nacházela, či s myšlenkami, jakými se zaobírala? Proč volila právě ty hudební prostředky, jaké volila? Jak těžké bylo pro ni smířit se s faktem, že balet nikdy nebyl proveden a jaký vztah měla ke *Suitě*? Tyto otázky by pravděpodobně zodpověděly jen další prameny – například korespondence, která v pozůstalosti s největší pravděpodobností stále není kompletní, a může být, podobně jako partitury, pravděpodobně ještě někde v Anglii či Skotsku.<sup>145</sup> Tento typ pramenů by pak lépe umožnil interpretovat skladbu z ještě dalších, nejen přísně hudebních a hudebně-literárních, úhlů.

Analýza z feministické perspektivy, jak ji aplikuji u ostatních skladeb, není v případě *Suity z baletu Macbeth* příliš dobře uplatnitelná. Jak poznamenává Suzanne Cusick, „I incline to think that composer’s experience of difference will show up – if it does at all – in the work’s eccentricity.“<sup>146</sup> Tvrdí tak, že genderově specifické zkušenosti skladatelek se obvykle objeví zakódované v nějaké hudební zvláštnosti, zajímavosti, excentričnosti, a zároveň naznačuje, že se v hudbě také nemusí objevit vůbec.

Jsem přesvědčena, že *Suita z baletu Macbeth* je právě tento případ. Jak jsem uváděla, dílo je založené na snad nekanoničtější dramatické předloze, kterou si lze vůbec představit – Shakespearově tragédii. Sled jednotlivých částí věrně kopíruje tuto předlohu a skladatelka až úzkostlivě dbá na to, aby jednotlivé dramatické situace či lokace, ve kterých se děj odehrává,

---

<sup>145</sup> John Mucha, rozhovor s autorkou, 27. dubna 2019.

<sup>146</sup> Cusick, 13

byly hudebně „ilustrované“ tak, aby mohly být posluchačem okamžitě identifikovány. Snaha věrně zachytit pravděpodobný zvuk jednotlivých prostředí je jasně patrná například u části *Banquet* odehrávající se na hradní slavnosti. Skladatelka zde používá taneční hudební téma, které svým lyrickým modem i instrumentací – především v části bez smyčců – jasně vytváří pseudostředověký zvuk dobové světské taneční hudby.

U této části je patrná i skladatelčina tendence být hudebně zcela popisná. Jak jsem psala výše, tato část hudebně zcela přesně „dokumentuje“ průběh hostiny, jak je pojednána v dramatické předloze, včetně příslušného počtu zjevení ducha či závěru vytvářejícího jasný obraz hostů, kteří hostinu, jejíž bujará atmosféra byla nenávratně narušena, urychleně odcházejí. Zcela jasné hudební symboly vyjadřují i například konkrétní momenty zjevení a zmizení čarodějnic či Macbethovy smrti.

Tato doslovnost a popisnost je samozřejmě do značné míry zapříčiněna daným hudebním druhem. Je třeba si uvědomit, že se jedná o hudbu, která původně vznikla jako balet. Jejím úkolem tak bylo především velmi přesně vyjádřit jak jednotlivé lokace, tak konkrétní dramatické situace – tak přesně, aby se divák i bez přítomnosti slov dokázal v ději příběhu orientovat. Porovnání partitury *Suity* s partiturou celého baletu, jak se nachází v pozůstalosti, mi ukázalo, že skladatelka vybrala pět z devatenácti částí baletu a suitu vytvořila jejich seřazením. *Suita z baletu Macbeth* je tak spíše než samostatným dílem, nově zpracovávajícím hudební témata a motivy použité v baletu, výběrem několika částí, které kompozičně nebyly zásadním způsobem pozměněny. Vysoká míra popisnosti, s jakou hudba vyjadřuje jednotlivé dramatické momenty, tak odráží účel, pro kterou původně vznikla – pro balet, kde je dobrá orientace diváka v dějové linii primárním kritériem.

Tento nejdůležitější požadavek – požadavek srozumitelnosti díky jasné hudební ilustraci dramatické situace – pak zapříčiňuje skutečnost, že na skladatelčinu subjektivitu v kontextu díla příliš prostoru není. Jedinou sférou, kde by se mohla projevit, z mého pohledu zůstává hudební charakteristika jednotlivých postav. Muchová, pokud by si přála, by zde mohla svůj vlastní pohled na kanonické dílo a jeho postavy vyjádřit zhudebněním, které by je prezentovaly v určitém, více či méně nekonvenčním světle. Takto podle Ellie M. Hisamy postupuje například Miriam Gideon ve své kompozici *Three Biblical Masks* pro housle a klavír, ve které biblickou postavu Ester hudebně charakterizuje nikoliv jako pasívní, poslušnou ženu, ale jako asertivní, rozhodnou hrdinku.<sup>147</sup> Tím problematizuje obraz této

---

<sup>147</sup> Hisama, *Gendering Musical Modernism: The Music of Ruth Crawford, Marion Bauer, and Miriam Gideon* 168

postavy, z feministických pozic kritizované především kvůli tomu, že její agentnost vychází primárně z její krásy, loajality k mocným mužům a schopnosti je potěšit.<sup>148</sup>

Ve *Suitě* se ovšem z mého pohledu podobné momenty nenachází. Muchová, ať již ze snahy posluchači zážitek co nejvíce usnadnit, či z důvodu, že její vlastní chápání díla se tradičnímu pohledu na něj nijak nevymyká, zde postavy hudebně charakterizuje způsobem, který nijak nenarušuje vlastnosti, které jsou s nimi obvykle asociovány. Čarodějnice jsou ďábelské, poťouchlé, znepokojivé, náměsíčná Lady Macbeth extrémně znervózňující a děsivá a smrt Macbetha, který napáchal tolik zla, je patřičně hudebně oslavována. Muchové zhudebnění tak nabízí přímočaré, až pohádkové čtení díla, ve kterém je jasně odlišeno dobro a zlo, a ve kterém je radost z přemožení druhého zmiňovaného vyjádřena monumentálním koncem a fanfárami.

V tomto světle se ukazuje, že typ feministické analýzy, který Hisama představuje, nelze uplatnit u všech kompozic skladatelek-žen bezesbytku. Až popisné, neproblematizující zhudebnění (mužského) kanonického díla, ve kterém navíc nestojí genderová témata nijak výrazně v popředí, je jedním takovým příkladem. Tuto nemožnost způsobenou absencí jakýchkoliv momentů relevantních pro feministickou analýzu ovšem nelze považovat za důkaz o nedostatečnosti Hisaminy teorie. Autorka nikde netvrdí, že její způsob interpretace, odhalující v hudbě doklady o genderově podmíněné zkušenosti skladatelek, je využitelný u veškerých skladeb, které napíšíou. Jejich gender není jediným faktorem, který jejich život ovlivňuje, a který, ať již záměrně či bezděky, reflektují ve svém díle. Skutečnost, že je společenské struktury historicky systematicky vylučovaly z hudebního kánonu, neznamená, že vždy pocítovaly potřebu se proti němu nějakým způsobem vymezovat. Muchová ve *Suitě z baletu Macbeth* nechává genderová témata a svou ženskou perspektivu stranou – a tak jsem je ve své analýze protentokrát stranou nechala i já.

---

<sup>148</sup> Hisama, *Gendering Musical Modernism: The Music of Ruth Crawford, Marion Bauer, and Miriam Gideon*, 166

## 5 John Webster Songs

Poslední skladbou, které se v této práci věnuji, je písňový cyklus *John Webster Songs* (Písňe Johna Webstera) zhudebnující tři monology z divadelních her anglického renesančního dramatika Johna Webstera. V kapitole nejprve pojednávám o době a okolnostech vzniku skladby. Poté svou pozornost upírám na jednotlivé tři písňe cyklu. U každé vysvětluji dramatickou situaci, ve které se použitý monolog objevuje, a analyzuji hudební prostředky, které Muchová používá k jeho zhudebnění. Na závěr pak zkoumám cyklus jako celek a zamýšlím se nad tím, jaký narativ zde Muchová vytváří. V interpretaci si všímám několika faktorů. Jednak je to provázanost jednotlivých úryvků, co se týče jak literárního obsahu předlohy, tak hudebních témat a motivů, se kterými skladatelka pracuje. Dále je to okolnost, že ve všech písňích zpívá jediný ženský hlas – soprán, ačkoliv dva ze tří použitých monologů patří ve Websterově díle mužským postavám. V neposlední řadě jsou to pak svědectví o skladatelčině životě v době kompozice, která mi pomáhají odhalit, z jaké pozice zde Muchová hovoří, do jaké míry je v díle odražena její vlastní subjektivita a proč vytvořený hudební narativ vypadá právě takto.

### 5.1 Historie a okolnosti vzniku

*John Webster Songs* jsou cyklem tří písňi pro soprán a orchestr na texty anglického dramatika Johna Webstera (cca 1580 – cca 1632)<sup>149</sup>. Jak je patrné z pozůstalosti, Muchová se ke skladbě vracela v dosti dlouhém časovém rozmezí několikrát a vytvořila několik verzí skladby. Nejranější datum, které lze na některém z rukopisů nalézt, je listopad 1971. V tomto případě se jedná o verzi pro soprán a klavír<sup>150</sup>. Rokem 1975 jsou pak označeny jak dvě další klavírní verze<sup>151</sup>, tak verze pro soprán, oboe d'amore a harfu<sup>152</sup>. Údaje z těchto rukopisů odpovídají záznamům ze skladatelčina vlastního seznamu díla, který zmiňuje právě tato dvě data.<sup>153</sup> Další z rukopisů je označen rokem 1983; zde se nachází písňi dokonce pět, neboť skladatelka ke třem původním ještě dvě přidala<sup>154</sup>.

---

<sup>149</sup> Martin Procházka and Zdeněk Stříbrný, eds., *Slovník spisovatelů* (Praha: Libri, 2003), 761.

<sup>150</sup> GM08.6. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>151</sup> GM08.4; GM08.5. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>152</sup> GM08.9. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>153</sup> Seznam díla skladatelky (nekatalogizováno). Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>154</sup> GM08.7. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.



Orchestrální verze, která se v pozůstalosti nachází, a z které vznikl počítačový přepis pro účel koncertu a následného nahrání na CD Filharmonie Hradec Králové<sup>155</sup>, datována není. Na skladatelčině vlastním seznamu díla se nenachází; jelikož ten končí v druhé polovině 70. let (příčemž nevíme, zda si poté skladatelka již zápisy nevedla, nebo je jejich zbytek ztracen), lze se domnívat, že orchestrální verze vznikla až v 80. letech. Stejně období, tedy 80. léta uvádí i Chris Vinz na programu k již zmiňovanému gratulačnímu koncertu<sup>156</sup>; podle jeho slov měl informaci podloženou ústní výpovědí skladatelky, která program také před koncertem kontrolovala.<sup>157</sup> Právě tento koncert byl vůbec první příležitostí, kdy orchestrální verze zazněla. Všechny verze skladby každopádně vznikly ve Skotsku, kde skladatelka v 70. a 80. letech žila.<sup>158</sup>

Jediný z dostupných pramenů týkající se přímo skladatelčina vztahu ke skladbě je skica dopisu, který Muchová pravděpodobně posléze poslala Julii Field, asistentce hudební producentky Jillian White z BBC. V souvislosti s nahráváním klavírní verze skladby pro tuto britskou rozhlasovou stanici, o jehož plánování a organizaci vypovídá několik dopisů v pozůstalosti, Field v dopise z 1. listopadu 1979 skladatelku prosí o zaslání krátkého životopisu a poznámek do programu.<sup>159</sup> Muchová, jak vyplývá z pozůstalosti, si často psala dopisy nanečisto; na Hradčanském náměstí se těchto skic nachází několik. Jedná se o pracovní verze dopisů úředních i soukromých a Muchová v nich často škrte a opravuje jak jednotlivé formulace, tak gramatiku a pravopis. Ve skice odpovědi Field – skladatelka zde konkrétně zmiňuje jak jméno adresátky, tak datum jejího posledního dopisu, takže o kontextu, v jakém pramen vznikl, není příliš pochyb – Muchová na konci své kratičké autobiografie uvádí, že „the J. W. Songs were the first of several works written specially for Jill Gomez“<sup>160</sup>. Přímo ke skladbě pak píše:

„Personally, I am ~~absolutely~~ against lengthy verbal descriptions of music about to be played – in this particular case, I would have thought that the poems ~~which I've enclosed, with their~~ are of primary interest – Jill's marvellous diction probably makes comment here unnecessary – I hope my

<sup>155</sup> Počítačový přepis partitury *John Webster Songs*, verze pro soprán a orchestr (nekatalogizováno). Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>156</sup> Program ke Gratulačnímu koncertu k 95. narozeninám Geraldine Muchové, 26. září 2012 (Praha: Jiné Pohledy Music Festival).

<sup>157</sup> Chris Vinz, rozhovor s autorkou, 10. dubna 2019.

<sup>158</sup> Např. Goodson, "Geraldine Mucha: Still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history"

<sup>159</sup> Dopis G. Muchové od Julie Field z BBC, 1. listopadu 1979 (nekatalogizováno). Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

<sup>160</sup> Skica odpovědi Julii Field v reakci na její dopis z 1. listopadu 1979 (nekatalogizováno). Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

music has caught something ~~of the atmosphere~~ of Webster's ~~gloom~~ expressed gloomy atmosphere which he expresses with such a telling lightness of touch.<sup>161</sup>

Skladatelka zde vykazuje nechuť vyjadřovat hudební významy verbálními prostředky, o které jsem psala již dříve.<sup>162</sup> Zdůrazňováním role literární předlohy se staví do role služebnice Websterova textu, která se pokusila zachytit něco z jeho atmosféry a charakteru. Text má tak podle Muchové primární význam, jenž má být posluchači zprostředkován „skvělým“ výkonem sólistky Jill Gomez.

Tato úspěšná sopranistka byla skladatelčinou blízkou přítelkyní již od počátku 70. let.<sup>163</sup> Společně se svým partnerem, muzikologem a uměleckým kritikem Patrickem Carnegym, Muchovou často navštěvovala v jejím skotském obydlí. „Geraldine greatly admired Jill's voice and her artistry as a soprano,“ vzpomíná Carnegie. „It was natural that she would wish to write songs for Jill and to dedicate them to her.“<sup>164</sup> Byl to právě Carnegie, kdo přišel s nápadem zhudebnit Websterovu poezii:

It was indeed myself who suggested the idea of the Webster poems. As an undergraduate at Cambridge, I had acted in Webster's *The White Devil* and was very familiar with this play and with *The Duchess of Malfi*. The only reservation I had was that the wonderfully rich imagery of Webster's language would make it difficult to set to music. [...] But Geraldine, who read copiously and loved literature (Byron was a special favourite), was excited by Webster's poetry and relished the challenge of setting it to music.<sup>165</sup>

Na základě Carnegyho výběru<sup>166</sup> zhudebňují tři písně skladby tři pasáže ze tří různých Websterových her: *Vévodkyně z Amalfi*, *Bílá d'áblice* a *Ďáblova právního případu*. V kontextu dějin anglické literatury jsou Websterovy hry proslulé tím, že se oproti těm z pera jeho renesančních současníků vyznačují výraznou mírou morbidnosti a sadismu.<sup>167</sup> Úryvky použité ve skladbě se svou temnou, drastickou tematikou by se tak daly označit za typicky websterovské; všechny pojednávají o smrti – o přípravě na ni, o pomíjivosti života i o

---

<sup>161</sup> Skica odpovědi Julii Field v reakci na její dopis z 1. listopadu 1979 (nekatalogizováno).

<sup>162</sup> Vacková, 45

<sup>163</sup> Patrick Carnegie, "Geraldine Mucha and John Webster Songs," e-mail autorce, 25. dubna 2019.

<sup>164</sup> tamtéž

<sup>165</sup> tamtéž

<sup>166</sup> tamtéž

<sup>167</sup> Zdeněk Stříbrný, *Dějiny anglické literatury*, 1. díl (Praha: Academia, 1987), 230.

samotném stavu mrtvého těla, vydaného pod zemí napospas živlům. Websterovo dílo kombinuje blankvers s rýmovanou poezií i prózou; ve skladbě je vybrán vždy jeden souvislý veršovaný monolog. Všechny písně jsou od sebe jasně oddělené, ovšem zapsané jsou attacca, a proto se i takty počítají dohromady. Obsazení tvoří sólový soprán doprovázený dvěma flétnami, dvěma hoboji, anglickým rohem, dvěma klarinety, basklarinetem, dvěma fagoty, čtyřmi lesními rohy, dvěma trubkami in C, dvěma trombony, basovým trombonem, tubou, tympány, celestou, I. a II. houslemi, violami, violoncelly a kontrabasy. Ukázky použité v této kapitole pochází z již zmiňovaného přepisu pro Filharmonii Hradec Králové.

## 5.2 „Hark, now every thing is still“

První z písní, „Hark, now every thing is still“ zhudebňuje promluvu Bosoly z druhé scény čtvrtého dějství Websterovy nejznámější tragédie *Vévodkyně z Amalfi*. Hlavní hrdinka, která se vzepřela vůli svých bratrů a po smrti manžela se znovu tajně provdala, se nyní již netěší svému novému rodinnému životu. Je ve vazbě, kam ji její bratři uvrhli, a začíná chápat, že z ní nevyvázne živá. Bosola, špeh ve službách obou bratrů, již vévodkyni oznámil, že „přichází připravit její hrob“<sup>168</sup>, a ukázal jí rakev, provazy a zvonec coby „dary od vašich vzácných bratrů“<sup>169</sup>. V době Bosolova monologu již vévodkyně ví, co ji čeká, je smířena se svým osudem a smrti se nebojí. Nemá ostatně již příliš pro co žít, neboť díky mimořádně krutému a děsivému triku, kdy jí byla během pobytu ve vazbě v důmyslném nasvícení ukázána vosková těla podobající se jejímu manželovi a dětem, je přesvědčena, že celá její rodina byla zavražděna. Bosolova promluva tak spíše než odhalování nové šokující zprávy s konečnou platností stvrzuje nevyhnutelné:

Hark, now every thing is still,	Ticho, všude vládne mír,
The schreech-owl and the whistler shril	Jen sýc a nasupený výr
Call upon our dame aloud,	Na naši paní hartusí,
And bid her quickly don her shroud!	Ať rychle rubáš chystá si.
Much you had of land and rent;	Mělas dům i mnohou zem,
Your length in clay's now competent:	Teď hrob ti v hlíně vyměřen.
A long war disturb'd your mind:	Trápila ses dlouho, zde
Here your perfect peace is sign'd.	Jistě dojdeš pokoje.

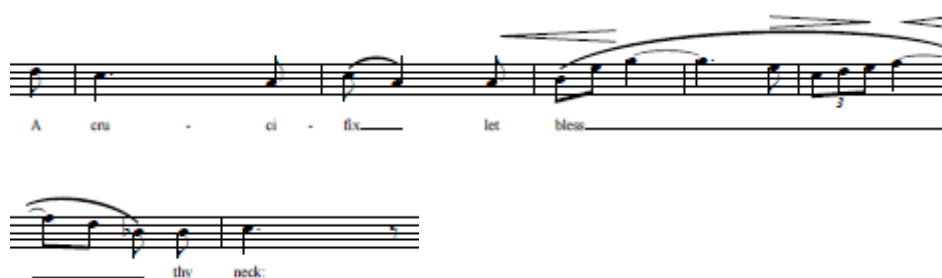
<sup>168</sup> John Webster, "Vévodkyně z Amalfi," přeložil Alois Bejblík, in *Alžbětinské Divadlo: Drama Po Shakespeareovi*, ed. Alois Bejblík, Jaroslav Hornát, a Milan Lukeš (Praha: Odeon, 1985), 191.

<sup>169</sup> tamtéž, 192

Of what is't fools make such vain keeping!	Na životě lpí jen blázen.
Sin their conception, their birth weeping,	V hříchu počat, v pláči zrozen,
Their life a general mist of error,	Bloudí člověk v mlhách, než
Their death a hideous storm of terror.	V bouři smrti zahyneš.
Strew your hair with powders sweet,	Tak vlas už posyp pudrem vonným,
Don clean linen, bathe your feet	Vem si prádlo, omyj nohy,
And (the foul fiend more to check)	A (ať ďábla zapudíš)
A crucifix let bless your neck:	na krk navlékni si kříž.
„Tis now full tide 'tween night and day;	Jsme mezi nocí, mezi dnem.
End your groan, and come away. <sup>170</sup>	Dost naříkání – teď už jdem. <sup>171</sup>

Monolog ve skladbě zazní celý tak, jak je v textu hry – Muchová nic nevynechává ani neopakuje. Jednotlivé fráze zpěvní linky kopírují syntax literární předlohy a mezi jednotlivé věty jsou vkládány krátké čistě instrumentální vsuvky. Muchová tak dbá, aby struktura a plynulost textu byla zachována. Nepravidelný, ovšem jasný jambický tetrametr, který zde Webster užívá, zde nehraje tak výraznou roli jako u recitace, kde Websterovo metrum ke zdůrazňování příslušných přízvučných slabik přirozeně vybízí. Muchová ovšem metrickou složku textu plně respektuje a melodickou linku mu přizpůsobuje. To je dobře patrné například u 16. verše „A crucifix let bless your neck“ v t. 120-127 (př. 1), který je napsán v čistém jambickém tetrametru.

Př. 1



Zde je vidět, jak Muchová hudebně akcentuje a zvýrazňuje právě přízvučné slabiky verše, zatímco ty nepřízvučné jsou v hudební lince na lehkých dobách a slouží spíše jako zdvihy.

Píseň se drží textu i v tom ohledu, že formálně kopíruje jeho volný tok bez návratů a refrénů; nejsou zde žádné sloky ani opakující se části, a to jak ve zpěvní lince, tak

<sup>170</sup> John Webster, "The Dutchesse of Malfy," in *The Complete Works of John Webster*, ed. Frank Laurence, Lucas, vol. 2 (London: Chatto Et Windus, 1927), 98.

<sup>171</sup> Webster, "Vévodkyně Z Amalfi," 193

v prokomponovaném doprovodu. Tematicko-motivicky je ovšem hudba kompaktní. Za nejdůležitější motiv bych označila ten, který se v nejčistší a nejnápadnější podobě ozve v sopránu na samotném konci v t. 155 (př. 2):

Př. 2

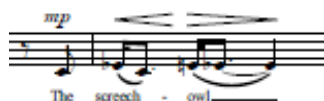


Materiál tohoto motivu se objevuje ve skladbě konstantně. Například soprán nastoupí v t. 4-5 právě s klesající malou tercií, která se nachází v závěru motivu (př. 3). Jen s drobnou obměnou je pak celý motiv slyšet hned na začátku druhého verše v t. 12-13 (př. 4). Výrazně exponovaný jej lze nalézt například i v t. 33-36, 103-104 či 113-115.

Př. 3

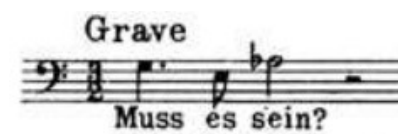


Př. 4



Tento motiv, především pak jeho první tři tóny, nápadně připomíná známé „Muss es sein?“ z úvodu finále posledního Beethovenova smyčcového kvartetu, op. 135 (př. 5).

Př. 5



K čemu se tato otázka a následná důrazná odpověď „Es muss sein“ v kontextu Beethovenova díla a života přesně vztahují, není doposud spolehlivě zodpovězeno. V kontextu Muchové skladby je ovšem důležitější to, že v širším hudebním povědomí a diskursu otázka i odpověď nabraly až ontologických rozměrů v souvislosti s interpretacemi vztahujícími je k závažným

existenciálním otázkám ohledně osudu.<sup>172</sup> Klasicky vyškolená Muchová po notorickém motivu pravděpodobně nesáhla náhodou. Otázka, zda „to musí být“, se v kontextu zpěvu o vraždě hlavní hrdinky, která se provinila „pouze“ tím, že se odmítla podřídit vnějším tlakům a sama a nezávisle si rozhodovala o svém soukromém životě, zdá být velmi příhodná.

Kromě tohoto motivu je melodie založená na množství nezpěvných kroků i skoků a chromatismů. Harmonicky zde Muchová zcela opouští diatoniku i rozšířenou tonalitu předchozích skladeb. Její tónový materiál čerpá z oktatoniky, přesněji řečeno ze všech tří možných transpozic oktatonické stupnice (př. 6), které v písni kombinuje.

Př. 6 – tři transpozice oktatonické stupnice

1.



2.



3.



Začátek písně je tak například založen na její první transpozici, jejíž materiál zní jak v pizzicatu dolních smyčců, tak v klarinetech, basklarinetu, první horně (př. 7), kromě jednoho nepatřícího as (t. 4) i v druhé horně, kromě jednoho nepatřícího h (t. 3-5) v hoboji a konečně i v sopránu, který se tónového materiálu stupnice drží až do t. 13.

Př. 7



Při dalším nástupu v t. 20 soprán po krátkém stoupání od  $a^1$  do  $e^2$  opět zakotví v oktatonice, tentokrát v její druhé transpozici (t. 23-28), aby se poté opět vrátil do té první (t. 29-37).

Podobným způsobem, tedy kombinováním materiálu transpozic oktatonické stupnice Muchová postupuje po celou dobu písně. Například při zpěvu devátého a desátého verše (t. 72-88) zpěvačka transpozici změní rovnou třikrát (př. 8):

<sup>172</sup> Gerald Silverman, "New Light, but Also More Confusion, on Es Muss Sein," *The Musical Times* 144, no. 1884 (2003): 51, doi:10.2307/3650701.

Př. 8

3. *mp* Of — what isn't — fools 2. make such vain keep - ing?

3. *f* Sin their con - cep - tion, their —

1. *mf* birth. weep - ing. —

Tento způsob střídání transpozic oktatoniky Muchové zajistil, že píseň zní tonálně velmi neukotveně a ve své proměnlivosti a těkavosti znepokojivě a „podivně“. Harmonické nestabilitě napomáhá skutečnost, že orchestrální doprovod nestřídá tónový materiál jednotlivých transpozic vždy společně se sopránem a v písni tak dochází k četným disonancím. Dobrý příklad je třeba právě již zmiňovaný desátý verš, kdy v t. 84-85 soprán zpívá ve třetí transpozici; hoboj, housle a violy zde mají tóny příslušející první transpozici – druhé housle do první doby t. 85, první housle a hoboj do druhé doby a violy až do třetí. Spodní smyčce se dokonce vůbec nepohybují v oktatonice a hrají klesající celotónovou stupnici. V druhé části verše v t. 86-88, kdy soprán změní transpozici na první, se ho orchestr naopak drží a všechny nástroje hrají tóny náležející právě do tohoto modu. Toto místo velmi dobře ukazuje harmonickou práci Muchové v této skladbě. Oktatonická stupnice, konkrétně její první transpozice, kterou ostatně celá píseň i končí, je zde centrální. Harmonické napětí je pak vytvářeno odchylkami od ní – jak horizontálně změnami transpozic v rámci melodie, tak vertikálně v souzvuku jednotlivých hlasů.

Pokud jde o roli orchestru, spíše než o doprovod se jedná o druhý hlas, či několik hlasů, které polyfonně doplňuje zpěvní linku – obzvláště v dechových nástrojích. Ty střídavě hrají melodické fráze, které svou délkou, tónovým rozsahem, intervalovými kroky i rytmickou strukturou tvoří jakási alter ega melodickým frázím sólového zpěvu. I ony často citují „muss es sein“ motiv či jeho části – např. hned v úvodu hoboj v t. 5 (př. 9) či první horna v t. 6-7 (př. 10), později pak např. flétna v t. 71.

## Př. 9



## Př. 10



Často také „předznamenávají“ to, co později přijde v sopránu – například klesající malá tercie es-c v hoboji v t. 5 je vzápětí jako ozvěna zopakována nastupujícím sopránem, stejně tak např. flétna v t. 71 a její echo v sopránu v t. 73. Smyčce mají těchto sólistických vstupů méně, ovšem i ony někdy fungují podobně jako jakási předzvěst toho, co se objeví ve zpěvu – např. v t. 18-21. (př. 11).

## Př. 11

Orchestr je tak vůči zpěvní lince veden převážně polyfonně. Kromě toho svým zvukem místy ilustruje konkrétní zvuky věcí a jevů zmíněných v textu. Např. v t. 15 flétna napodobuje výkřik či ono „hartusení“ ptáka, fanfára trubky v t. 57-59 pak evokuje zvuk války. Když pak soprán v úvodu zpívá, že „everything is still“, orchestr naopak způsobně mlčí.

Podobným, relativně přímočarým způsobem na text reaguje i linka sopránů. Například melodické stoupání v t. 20-22 se zastaví na nejvyšším a nejdélším tónu fráze společně se zazpíváním slova „call“, což vytváří dojem skutečného zvolání. Po něm se soprán stáhne do nižší polohy, ze které opět vystoupí se slovem „aloud“, které je navíc podpořeno crescendem. U následujícího „and bid her quickly“ pak po dvou čtvrt'ových notách v t. 32 „quickly“ připadne na osminový pohyb, což vytváří dojem skutečného popohánění do živějšího kroku. Již zmiňované „war“ v t. 56-58 soprán zpívá na rozkladu durového kvintakordu, který je v kontextu skladby nevídaný, a působí tak až násilným, militaristickým dojmem, který je dále



umocněn zmiňovanou fanfárou v trubce. Reálný zvuk lidských vokálních projevů pak napodobuje melodie u „weeping“ (t. 88) či „groan“ (t. 150-152). Zajímavou hudební ilustraci konkrétního slova textu lze nalézt u „error“ v t. 95-96. Soprán zde zpívá opět variaci na „muss es sein“ motiv, ovšem cis, které by zde mělo být nejvyšším tónem, se objeví o oktávu níž (př. 12); Muchová jako by zde schválně udělala chybu, o které se zpívá.

Př. 12



Jednou z nejnápadnějších korespondencí slov s hudbou je pak pasáž v t. 123-127, kde se zpívá o kříži, který má hrdince žehnat na cestu. Tento jediný otevřeně duchovní verš v celém úryvku, kdy je smrt popisována spíše jako stav ležení těla v hlíně, je i hudebně odlišena. V t. 123 zazní čistá e moll ze které se rozvine průzračná kantiléna prostá jakýchkoliv chromatismů, jejíž závěrečný tón je doplněn souzvukem v kontextu skladby nesmírně hřejivého měkce malého sekundakordu as-b-des-f.

Píseň, jak již bylo uvedeno, končí v první transpozici oktatonické stupnice. „Muss es sein“ výkřik v t. 155 na slova „come“ signalizuje odchod pryč („away“), který zde znamená odchod ze života vstříc smrti.

### 5.3 „Call for the robin-red-breast and the wren“

Druhá z písní, „Call for the robin-red-breast and the wren“ je založena na monologu Cornelia ze čtvrté scény pátého dějství tragédie *Bílá d'áblice*. Cornelia ji pronáší v momentě, kdy ji žal ze smrti syna Marcella přivedl k šílenství. Její strádání je posíleno skutečností, že Marcello nebude řádně pohřben, neboť okolí věří, že zemřel ve rvačce, kterou sám vyprovokoval. Toto přesvědčení je ovšem založené na smyšlence, jejíž autorkou je sama Cornelia, která, coby jediná svědkyně jeho smrti, ví, že Marcella ve skutečnosti zabil její druhý syn Flamineo. Aby uchránila alespoň toto své dítě, přestože se jedná o jednoznačně zápornou postavu padoucha, vymyslí si verzi s rvačkou. V promluvě, která cituje „co si moje [Corneliina] babička zpívala, když slyšela, že zvoní někomu hrana“<sup>173</sup> Cornelia vyjadřuje přání po klidném

<sup>173</sup> John Webster, "Bílá d'áblice," přeložil František Fröhlich, in *Alžbětinské Divadlo: Drama Po Shakespearovi*, ed. Alois Bejblík, Jaroslav Hornát, a Milan Lukeš (Praha: Odeon, 1985), 315.

spochinutí nepohřbených a vyjadřuje až idylickou vizi symbiózy mrtvého těla s okolní flórou a faunou.

Call for the robin-red-breast and the wren,  
Since o'er shady groves they hover,  
And with leaves and flowers do cover  
The friendless bodies of unburied men.  
Call unto his funeral dole  
The ant, the field-mouse and the mole,  
To rear him hillocks that shall keep him warm,  
And (when gay tombs are robb'd) sustain no harm:  
But keep the wolf from thence, that's foe to men,  
For with his nails he'll dig them up again.<sup>174</sup>

Zlatohlávkou, přileť nočním klidem,  
co umíš nad lesíčkem vlát,  
a listím, kvítím měkce stlát  
opuštěným, nepohřbeným lidem.  
Na pohřbu ať drží smutek  
mraveneček, myška, krtek,  
přikryjí ho, nebude ho studit,  
zloděj hrobek nebude ho budit.  
Ale vlk tam nesmí, je zlý k lidem,  
vyhrabe nás a my tady zbydem.<sup>175</sup>

Susan McClary, která ve své eseji „Excess and Frame: The Musical Representation of Madwomen“ zkoumá hudební reprezentace šílených žen, uvádí, že jejich slabomyslnost bývá „delineated musically through repetitive, ornamental, or chromatic excess“<sup>176</sup>. Nástup sopránů v této písni této charakteristice částečně odpovídá. První dva verše v t. 171-183 obsahují hned několik melismatických úseků. Melismata se sice v první písni vyskytují také, ovšem řidčeji a prokládaná sylabickou dikcí; jejich zhuštěný výskyt zde tak skutečně působí kontrastně a emočně velmi vypjatě. „Muss es sein“ motiv, který v „Hark, now every thing is still“ zazněl tak nápadně v t. 155 – nápadně právě proto, že izolovaně, tedy bez jakéhokoliv doprovodu a aniž by ho někde v blízké vzdálenosti uváděly další nástroje –, je zde jako ozvěna připomenut v drobné mutaci hned na první slabice, ovšem jeho materiál se opakuje i v dalších taktech (př. 13), čímž se z jasného gesta stává spíše roztržitý, repetitivní chaos.

### Př. 13

The image shows two staves of musical notation. The first staff is for the vocal line, starting with the lyrics 'Call for the robin-red-breast'. The second staff continues the vocal line with the lyrics 'and the wren' and 'Since o'er shady groves'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano). There are also some annotations above the notes, possibly indicating phrasing or performance instructions.

<sup>174</sup> John Webster, *The White Devil*, ed. Christina Luckyj (London: Methuen Drama, 2008), 147.

<sup>175</sup> Webster, "Bílá d'áblice", 315

<sup>176</sup> McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 81



Zdání repetitivnosti je umocněno tím, že melodie se pohybuje v relativně úzkém rozsahu mezi  $e^1$  a  $e^2$  a nejsou zde přítomny melodické skoky většího rozsahu jako v první písni. Melodie se navíc drží po celou dobu v jediné, první transpozici oktatonického modu, což je oproti první písni, kdy se transpozice plynule měnily, také odlišné. Pokud bychom tak chápali „Hark, now every thing is still“ jako to, co McClary označuje za „rámec“<sup>177</sup> vytyčující konvence, které pak mohou být zpívající šílenou ženou narušeny, čímž je její šílenství učiněno patrným, úvod „Call for the robin-red-breast and the wren“ tyto konvence narušuje nadmírou melismat, velmi zhuštěným výskytem názvuků „muss es sein“ motivu a paradoxně – tedy oproti pozorování McClary – také omezeným rozsahem pohybu a harmonickou stagnací. Nedostatek sil k odvážnějším melodickým úsekům a harmonickým změnám jako by tak korespondoval s bezmocností vůči smrti. Bosola má na rozdíl od Corneliie moc jak nad hudbou, tak nad smrtí – zatímco Corneliie s mrtvým Marcellem již nic nezmůže, Bosola má v předchozí písni osud vévodkyně ve svých rukou a její život závisí na něm.

Zdání šílenství v úvodu písně je částečně umocněno i tím, že Corneliina hudba není reflektována orchestrálním doprovodem. Na rozdíl od první písně, kdy se v orchestru po celou dobu objevovaly melodické linky výrazně podobné frázím sopránů, v úvodu „Call for the robin-red-breast and the wren“ je doprovod na hlase nezávislejší. V t. 165-171 hrají flétny a hoboje čtyřhlasou melodii, která množstvím melodických ozdob a rytmickou strukturou připomíná zpěv ptáků. Corneliin dramatický „muss es sein“ vstup v t. 171 tak působí nepřipraveně, osamoceně, což posiluje dojem odtrženosti Corneliiny výpovědi od zbytku okolního světa.

Zatímco ovšem úvod písně z výše uvedených důvodů lze interpretovat jako vyjádření nepřiliš přičetného duševního rozpoložení protagonistky, od nástupu třetího verše v t. 184 se linka sopránů opět vrátí ke způsobu zpěvu z první písně. Divoká melismata vystřídá sylabičtější deklamace, kde se melismata vyskytují daleko řidčeji. Melodie také opustí okovy první transpozice oktatoniky a přesune se do třetí, kterou ovšem záhy, v t. 189 poruší. V t. 194 zazní třetí transpozice velice jasně s opakováním „muss es sein“ motivu na začátku pátého verše, ovšem po sedmi taktech jej Muchová opět poruší použitím nepatřícího tónu a. Hlas tedy zní opět tak jako v předchozí písni – co se týče používání melismat uměřeněji a

---

<sup>177</sup> McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 82

harmonicky nezávisleji. Muchová tak jako by slabomyslnost protagonistky naznačila jen na začátku písně, ovšem dalším hudebním vývojem, který nenarušuje rámec nastavený písní první, dala najevo, že váha její výpovědi není jejím špatným psychickým stavem nijak umenšena. Skladatelka tak hudebně nevytváří žádné „raging of the madwoman“<sup>178</sup>; zpívaný monolog Cornelie oproti první písní v konečném důsledku nepůsobí o nic šíleněji než předchozí promluva Bosoly a je mu dána stejná autorita.

Tato autorita je posílena tím, že zde nedochází k žádné nápadné diskrepanci mezi textem a hudbou, jako je tomu, jak si McClary všímá, u slavné scény šílenství v Donizettiho *Lucii di Lammermoor*.<sup>179</sup> Stejně jako u „Hark“, i zde Muchová velmi pečlivě podpírá význam jednotlivých slov literární předlohy hudebními prostředky. Již zmiňovaný ptačí zpěv na začátku koneckonců zcela odpovídá textu, ve kterém protagonistka oslovuje ptáky. Když se její pozornost obrací k zvířátkům žijícím na zemi, mravenečkovi a myšce, jejich lezení jako by bylo imitováno hlubšími dřevy (t. 200-201). Sólovou melodii fagotu v t. 203-209 pak lze chápat jako hrabání krčka. Když se pak ve dvou posledních verších stočí řeč na vlka, závažnost této hrozby je podpořena náhlou přítomností žesťů a jejich hrozivým motivem v mezzoforte v t. 222-224 a forte v t. 227-229. Jejich vstup je o to výraznější, že do této doby se v písní objevovaly jen sporadicky a převážně s dlouhými tóny ve slabé dynamice.

Korespondence textu a hudby ovšem není omezena jen na onomatopoické vykreslování zvuků fauny. I sama zpěvačka melodicky odlišuje a zdůrazňuje významy jednotlivých obsahově závažnějších slov. Její od úvodu „nejdivočejší“ melisma připadá na slovo „harm“, tedy „ublížení“ v t. 220-222 (př. 14).

Př. 14



Jeho kostrbatost a vysoká poloha vyjadřují, jak je pro protagonistku bolestná představa posmrtné újmy jejímu synovi, pro kterého by si přála klid a pokoj. Naopak rým k „harm“, „warm“ v t. 209-212 je podobně jako u „bliss“ v předchozí písní podložen plynulým, nechromatickým melismatem (př. 15), navíc podepřeným víceméně klasickou rozšířenou diatonickou harmonií – v t. 209 zní zvětšený kvintakord od es s přidanou čistou kvartou, v t.

<sup>178</sup> McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 110

<sup>179</sup> tamtéž, 92

211 zvětšeně velký sekundakord h-c-e-gis a v t. 212 F dur kvintakord s přidanou zvětšenou kvintou a sextou.

Př. 15



Celkově pak s temným textem druhé písně korespondují všechny hlavní rysy Muchové hudby – disonantnost, chromatismy, harmonická neuspokojivost, rytmická a melodická nepravidelnost i formální volnost.

#### 5.4 „All the flowers of the spring“

Polední píseň cyklu zhudebňuje promluvu Romelia, záporného hrdiny z tragikomedie *Ďáblův právní případ*. Namyšlený obchodník Romelio ji pronáší ve čtvrté scéně pátého dějství směrem k mnichovi, kterého krátce nato nechá zatknout, jelikož ho unavuje jeho (mnichova) trpělivá snaha učinit z Romelia dobrého křesťana. Jeho monolog je výsměchem křesťanským hodnotám, víře v Boha a především naději na posmrtný život. Romelio mnicha schválně dráždí slovy o pomíjivosti života a o tom, že vše je určeno k zániku. Po krátkém období rozkvětu se podle Romelia nevyhnutelně velmi rychle dostaví smrt, která s sebou ovšem nepřináší nový život na nebesích, ale pouze skutečnost, že se člověk obrátí v hlínu. Jelikož hra doposud nebyla přeložena do češtiny, uvádím zde text pouze v anglickém originálu.

All the flowers of the spring  
Meet to perfume our burying:  
These have but their growing prime;  
And man does flourish but his time:  
Survey our progress from our birth;  
We are set, we grow, we turn to earth.  
Courts adieu, and all delights,  
All bewitching appetites!

Sweetest breath and clearest eye,  
 Like perfumes go out and die;  
 And consequently this is done  
 As shadows wait upon the sun.  
 Vain the ambition of kings,  
 Who seek by trophies and dead things  
 To leave a living name behind,  
 And weave but nets to catch the wind.<sup>180</sup>

Romeliův monolog, přestože se dotýká závažných existenciálních otázek, v kontextu hry nepůsobí nikterak tragicky. Romelio jej nepronáší v žádné krajní situaci, smrti se nebojí – v tragikomedii mu koneckonců zas až tolik nehrozí – a v jeho životě mu na nikom a na ničem příliš nezáleží. Tento spíše posměšný celkový tón umocňuje fakt, že Romelio svými řeči neškádlí pouze mnicha, ale v jejich závěru si bere na paškál i mocné a bohaté, kteří si myslí, že nad smrtí zvítězí akumulací majetku a slávy. V Romeliově vidění světa tak vše pomine a po ničem nic nezůstane; to ale neshledává nijak zvlášť deprimujícím a spíše si ve svém nihilismu libuje.

Tento pohled je otisknut i v Muchové zhudebnění. Píseň v allegrettu je zahájena v podstatě veselou, houpavou třídobou melodií hlavního tématu ve smyčcích (př. 16), jejíž optimistické vyznění je podpořeno harmonií razantně odlišnou od té z předchozích písní.

#### Př. 16



Muchová se zde vrací k modální tonalitě; první dva takty hlavního tématu jsou v lydicko-mixolydickém modu od a, třetí v A lydickém a čtvrtý v E mixolydickém, přestože bas se zde již osamostatňuje a klesá po celých tónech dolů. Nástup sopránů v t. 250, vystavěný na zvětšeném kvintakordu od des, opakuje hlavní téma opět v první transpozici oktatonické stupnice. Již na druhé době t. 252 jej ovšem opouští a předá melodii opět orchestru, který ji

<sup>180</sup> John Webster, "The Devil's Law-Case," in *The Complete Works of John Webster*, ed. Frank Laurence, Lucas, vol. 2 (London: Chatto Et Windus, 1927), 314-315.

zopakuje znovu v modálních tóninách – E mixolydické a E lydické. V dalším vstupu v t. 255-258 se soprán pohybuje v prostoru mezi tóny  $e^1$  a  $e^2$  a ten chromaticky prozkoumává – dotkne se mixolydické septimy, dórské sexty i frygické sekundy, než v t. 258 melodicky zakotví v e moll. Doprovodné tóny orchestru se ovšem chovají na harmonii naznačené sopránovou linkou relativně dost nezávisle, a v hudbě jsou tak slyšet disonance, které obraz zdánlivé harmonické jednoznačnosti narušují.

Podobně Muchová harmonicky postupuje v celé písni. Oproti předchozím dvěma písním často používá známé, snadno identifikovatelné souzvuky kvintakordů a septakordů, stejně tak zpěvní linka se často pohybuje jako by v rámci jedné dané tóniny či modu, jako například v t. 261-266, kdy se soprán po celou dobu drží v rámci D dur. Tyto zdánlivé harmonické jednoznačnosti ovšem skladatelka soustavně narušuje jak přidáváním tónů, které do dané tóniny či modu nepatří – v t. 261-266 třeba v partech violoncell a fagotu –, harmonickou nesoudržností mezi jednotlivými hlasy a také četnými modulacemi, které způsobují, že žádný z momentů harmonické stability nemá dlouhého trvání. Tyto četné modulace na mě působí dojmem jakéhosi divokého, nezadržitelného tryskání, které může vést kamkoliv a které posluchač nemá šanci předpovídat.

Píseň tak drží jednotu z velké části díky opakované práci s materiálem hlavního melodicko-rytmického tématu. Ten je dobře rozpoznatelný i proto, že Muchová v písni vůbec nemění metrum a nepředepisuje žádné větší tempové změny. Muchová napříč celou skladbou využívá motiv klesající trioly, která se vyskytuje jak v melodii sopránu, tak i v kratších vstupech jednotlivých nástrojů orchestru – např. spodní smyčce v t. 267-268 či II. flétna v t. 297. Od t. 288 na důležitosti nabývá také triola s nejvyšším středovým tónem (př. 17).

Př. 17 (trubky, t. 289-290)



Zdaleka nejdůležitější ovšem je, že trioly se nikdy neobjevují v delším sledu; je to právě kontrast mezi triolami a osminami, jak se objevuje v hlavním tématu, co písni dává rytmický náboj, energii a napětí. Melodie sopránu v t. 306-308 je dobrým příkladem toho, jak Muchová všechny hudební prvky zmíněné v tomto odstavci v písni propojuje a kombinuje (př. 18):

Př. 18



Co se týče vztahu mezi poezií a hudbou, i zde Muchová reaguje na textovou předlohu velmi pečlivě. To je patrné například z volby dvou hlavních klimaxů skladby. Ten první nastupuje v t. 289, kdy Romelio dává pomyslné sbohem dvorům a pozemským radovánkám. Majestátnost představy vznešenosti dvorů umocněná použitím francouzského „adieu“ je zde vyjádřena mohutným fortissimem celého orchestru včetně kompletní sestavy žesťů, a také vzácnou harmonickou jednotou. V t. 289-290 zní jasná c moll, od t. 291 pak g moll. Tato jednota ovšem, jak jsem uváděla výše, ani zde nemá dlouhého trvání; od t. 295 se již jednotlivé party začnou opět chromatizovat a harmonicky rozcházet.

Druhý vrchol se rovněž nachází na slovech, které nějak evokují velikost či monumentálnost. Hudebně je zahájen na slově „sun“ v t. 317, kdy soprán zpívá rozklad E dur kvintakordu, podpořen orchestrem, ve kterém zní nónový akord a-cis-e-gis-h. Po krátkém dynamickém ústupu v t. 319-320 hudba vyvrholí na slově „kings“. Královskou majestátnost zde vyjadřuje nejen fortissimo, ale především melodie sopránu, která vystoupá k h<sup>2</sup> coby nejvyššímu tónu nejen celé písně, ale celého cyklu (př. 19).

Př. 19



Síla je zde vyjádřena také použitím třech čtvrt'ových not, jejichž délka a rytmická jednota stojí v ostrém protikladu k neustálému střídání triol a osmin, které působí daleko kolísavěji. Stejně jako podle textu ambice a trofeje králů rychle pominou, tak i monumentalita pasáže je narušena již v t. 324 disonantním clusterem es-f-ges-g-a-b-c. O takt později je s obratem „dead things“ vrcholu naprostý konec.

Poslední verš textu je jediným, kdy Muchová literární předlohu necituje přesně tak, jak je zapsaná. V „and weave but nets to catch the wind“, kdy Romelio říká, že jakákoliv lidská



snaha zanechat po sobě alespoň jméno je ve skutečnosti stejně marná, jako pokoušet se do sítě chytout vítr, Muchová šestkrát zopakuje spojení „to catch“ (t. 337-346). Tím jakoby vyjadřovala bezvyslednost tohoto počínání a žádnou šanci na úspěch ani po mnoha pokusech. Nemožnost přežít alespoň ve formě nějakého odkazu či reminiscence je pak dle mého názoru skvěle vyjádřena následně v úplném závěru skladby. Posledních šest taktů, kdy soprán zpívá táhlé melisma na jediném, posledním slově úryvku, tedy „wind“ tvoří jakousi codu, která jako by neměla s předchozí hudbou téměř nic společného. Orchester od t. 346 svírá čistou kvintu c-g, která po předchozí bohaté, zahuštěné a neustále modulující harmonii působí až extrémně čistým, prázdným dojmem. Linka sopránu se nyní pohybuje na pouhých třech tónech, jejichž sled se několikrát zopakuje, ovšem rytmicky vždy trochu jinak (př. 20), jako by zcela ztratila obsah a omezila se na jakési improvizované pobrukování.

#### Př. 20



Linka sice používá známý motiv klesající trioly, ovšem ten bez navazujících osmin jako by postupně zamlžoval vzpomínku na hlavní téma, které už není, a nikdy nebude, exponováno ve svém celku. Podobně funguje i harmonie; všechny použité tóny sice patří do první transpozice oktatonické stupnice, kterou lze díky již zmiňovaným četným výskytům považovat za nejdůležitější modus ve skladbě, ovšem oktatonický modus zde lze slyšet jen těžko. Čistá kvinta, tak jasně slyšitelná téměř v celém orchestru, tvoří pevný rámec, v němž se „poletující“ soprán pohybuje. Dotýká se tak tercie, zvětšené kvarty a zvětšené sekundy kvintového souzvuku. Závěrečný akord, kdy soprán drží fis, je tak kombinací I., IV. a V. stupně C lydické stupnice a zároveň souzvukem, který se v celé skladbě takto nevyskytuje.

Tímto ostrým kontrastem oproti předchozímu hudebnímu dění v písni Muchová jako by performovala přesně to, o čem se zpívá; na konci nezbude nic. Všechna předchozí témata i harmonické postupy jsou opuštěny; zemřely, již nikdy nezazní, jejich pravidla a zákonitosti neplatí a hudba se ubírá do neznáma.

## 5.5 „...we are set, we grow, we turn to earth...“ Skladatelčin narativ o smrti a odhození duchovních berliček

Barbora Voráčková ve své práci *Ženský hlas v současné teorii* uvádí, že jedním ze znaků ženské hudební estetiky – tedy obdoby *écriture féminine* na poli hudby –, jak ji koncipuje například Renée Cox, je, či by mohl být, daleko větší důraz na nonverbální hlasový projev.<sup>181</sup> Tato představa vychází z kulturních konotací ženství s tělem a tělesností; konotací, které, jak jsem již zmínila v první kapitole, si *écriture féminine* nepřeje ani tak dekonstruovat, jako spíše vyzdvihnout a oslavovat, čímž se femininitě v patriarchální společnosti navrácí hodnota. Jako příklad umělkyně, která používá hlas jako prostředek subverze zaběhnutých patriarchálních pořádků, Voráčková uvádí Cathy Berberian, jejíž rozšířené hlasové techniky a zaměření na nelingvistické zvuky slouží k „decentralizaci jazyka... [který] přestává být jediným měřítkem významu“<sup>182</sup>. Hlas a jeho široké zvukové možnosti tak mohou sloužit k umenšení role zpívaného textu a zastření jeho významu, čímž dochází také k oslabení dopadu jeho výpovědi či zproblematizování jeho poselství.

Muchová v *John Webster Songs* nic takového nedělá. Hlas je zcela prost jakýchkoliv rozšířených vokálních technik či nonverbálních projevů. Obsah není rozostřován ani svou melodií, jako k tomu kvůli zasazení ženských hlasů do velmi vysokých poloh někdy dochází v opeře.<sup>183</sup> Muchová sice používá dlouhá, komplikovaná melismata, obzvláště ve třetí písni dokonce velmi virtuózního charakteru, ovšem stále je prokládá sylabickým, někdy až recitativním zpěvem v nízkých polohách, čímž vždy upře pozornost zpátky na text. Respekt k textové předloze je patrný i v tom, že jej Muchová nijak nemodifikuje – nic nevynechává, neopakuje. Kromě toho, jak jsem ukazovala výše, skladatelka se až úzkostlivě snaží hudbou vykreslovat jak celkovou náladu a atmosféru jednotlivých úryvků, tak relativně přímočaře zvukově reprezentovat i obsah jednotlivých slov (ticho v t. 8-10, zpěv ptáků v t. 165-171, durová harmonie na slovech vyvolávajících pozitivní konotace a podobně).

Dalším bodem, který roli textu klade do popředí, je obsahová návaznost jednotlivých písní. Přestože úryvky pocházejí ze tří různých her, jejich sled prezentuje souvislý příběh – první pojednává o přípravě na smrt, druhý o mrtvole obklopené hlínou a přírodními živly, nad kterou truchlí pozůstalí. Třetí píseň je pak jakýmsi komentářem celého procesu, koloběhu života a smrti, který poukazuje na jeho nevyhnutelnost. Tento souvislý narativ je v hudbě

---

<sup>181</sup> Barbora Voráčková, *Ženský hlas v současné teorii*, bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, 47.

<sup>182</sup> tamtéž, 54

<sup>183</sup> tamtéž, 50

podpořen použitím „muss es sein“ motivu, který, jak jsem uvedla, hraje zásadní roli v prvních dvou písních. Jeho použitím jako by skladatelka kladla otázku, zda je to, co se děje, skutečně nutné. Musí smrt být? Je nutná předčasná, násilná smrt mladé ženy? (I posluchač/ka, který/á není obeznámen/a s dějem *Vévodkyně z Amalfi*, z úryvku chápe, že smrt zde nepřichází jaksi samovolně a v pravý čas. „Dame“, o které se zpívá, je pobízena, aby si pospíšila a vykonala sérii úkonů, kterých je člověk na smrtelném loži obvykle jen těžko schopen – rychlé obléknutí, rozčesání vlasů, umytí nohou.) Je nutný smutek způsobený ztrátou milované bytosti? (Ačkoliv posluchač/ka neobeznámený/á s dějem *Bilé d'áblice* neví, že se jedná o nářek matky nad synem, pochopí, že zpívající má k pohřbenému citovou vazbu obsahující nápadný element péče. Cornelia vzývá faunu a flóru, aby mrtvému vytvořily co nejútlunější a nejbezpečnější prostředí, ve kterém mu nebude chladno). Třetí píseň, která tvoří jakousi metarovinu – není zde patrné, že by někdo promlouval k někomu, vyznění slov je velmi obecné, Romelio zde používá generalizace jako „our burying“ či generické „man“ v „man does flourish but his time“ – „muss es sein“ motiv zcela chybí. Tato absence jako by dávala jasnou odpověď na všechny předchozí otázky – ano, musí to tak být, smrt a trápení jsou nevyhnutelné. V porovnání s předchozími dvěma písněmi nápadně pozitivnější hudba pak naznačuje, že v tom není nic až tolik tragického. Jedná se o zcela jasný proces – „we are set, we grow, we turn to earth“ –, který v důsledku měří všem stejně. Podobně, smířeně a relativně s veselou, zde vyvstává i rezignace na jakékoliv uvažování o příštím životě v jakékoliv formě.

Narativní jednotu umocňuje zasazení všech tří monologů do jediného hlasu, sopránu, jehož projev se navíc napříč všemi písněmi příliš neliší. Na rozdíl od například Schubertovy „Tod und Mädchen“, kde autor využívá ohromného kontrastu pro odlišení veršů, které patří dívce, od těch, které patří Smrti, všechny tři původní řečníci zde zpívají v totožném rozsahu, stylu i dynamice. Muchová tak smazává rozdíly mezi jednotlivými řečníky a zbavuje je jejich zcela rozdílných identit bezcharakterního sluhy, zdrcené matky a cynického padoucha. Kromě toho, použitím pouze ženského hlasu, kterým je ve Websterových hrách pronášen jen prostřední monolog, je zbavuje i jejich genderu. Již jsem uváděla, že Muchové zhudebnění neodlišuje druhou píseň, jejíž slova pronáší v *Bilé d'áblici* žena, která zešílela, od té první, pronášené přičetným – ač osobnostně nepřilíš obdivuhodným – mužem, čímž si zajišťuje, že síla a kredibilita ženské výpovědi není nijak snížena. Použití velmi podobného hlasového projevu i u třetí písně pak rovněž nevytváří žádnou genderovou hierarchii mezi jednotlivými narativními personami. Poselství „All the flowers of the spring“, které, jak už jsem uváděla, tvoří jakousi odpověď na písně předchozí, není pronášeno někým, kdo by hudebně působil jako osvícený muž, který jediný zná celou pravdu. Ještě spletitější melismata a použití

nejvyššího tónu v celé písni naopak odpovídají obvyklým rysům typického virtuózního sopránového zpěvu. Díky tomu, stejně tak jako absenci jakýchkoliv referencí, které by v textu nějak odhalovaly genderovou identitu mluvčího, se tak zdá, jako by písni zpívala jediná osoba – žena, která v průběhu skladby podstoupí určitý psychologický vývoj umožňující jí přenést se ze splínu, temnoty a existenciálních krizí prvních dvou písni ke smíření a přijetí konečnosti života v písni třetí.

Zbývá otázka, kdo tímto narativním subjektem vlastně je. Může to být samotná Muchová? Muchová, která si přisvojuje promluvy protagonistů Websterových her a propojuje je do nového narativu, aby jimi vyjádřila svou vlastní subjektivitu? Určité paralely se nabízejí. Muchová ve svém životě rozhodně zakusila mnoho bolesti, ať již se jednalo o konstantní odtržení od svých blízkých vinou života na dvou různých místech či bezprostřední zkušenosti s životem za války, politickou perzekucí nebo hmotným nedostatkem. Nelze samozřejmě opomenout ani její manželství, které jí způsobovalo mnoho bolesti, jak je důkladněji pojednáno v třetí kapitole. V této souvislosti je třeba dodat, že ani po odjezdu do Skotska se její spokojenost v této oblasti nějak výrazně nezvedla. Podle jejího syna dobře věděla o tom, co její manžel mezitím v Praze na pověstných večírcích s neskrytým sexuálním programem dělal, a velice ji to bolelo.<sup>184</sup> Ještě důležitější pak je, že nihilismus Websterovy poezie, jak se zdá, velmi dobře koresponduje se skladatelčinou vlastní životní filosofií. Jak vzpomíná její syn, „matka si vždycky myslela, že to [náboženství] je slabá stránka lidstva... že se musí opírat o něco.“<sup>185</sup> Skladatelka tak byla zvyklá na utrpení a příkoří, a zároveň se neutěšovala přesvědčením, že má smysl nebo že ji čeká ještě nějaká forma posmrtné existence.

Na druhou stranu v době psaní *John Webster Songs*, i když se, jak jsem uváděla na začátku kapitoly, jedná o široké časové spektrum, žádnou vysloveně traumatickou zkušeností typu těch, o kterých Webster píše, neprožila. Její syn se těšil pevnému zdraví i úspěšně se rozvíjející kariéře, manžel byl se všemi svými aférami a divokými večírky aktivní snad až moc a skladatelčini rodiče zemřeli v požehnaném věku v 60. letech. Muchovou, která se dožila devadesáti pěti let, a zemřela zcela nečekaně v plné síle až o několik desetiletí později v roce 2012, také pravděpodobně ještě nijak výrazně nestrašily myšlenky na vlastní odchod. Její fyzické zdraví v době psaní písni dokládají i vzpomínky Carnegieho a Gomez popisující společné dlouhé procházky skotskou vysočinou včetně momentů, kdy se skladatelka neváhala zničehonic svléknout a s bezuzdnou rozkoší a divokým křikem se chvíli koupat v ledové

---

<sup>184</sup> John Mucha, 27. dubna 2019

<sup>185</sup> tamtéž

horské bystřině.<sup>186</sup> Pokud pak jde o její zdraví duševní, zdá se, že ve Skotsku prožívala možná jedno z nešťastnějších období svého života. Jak uvádí její syn, Muchová rodinný dům uprostřed panenské skotské přírody absolutně milovala.<sup>187</sup> „Já si myslím, co se týká toho celého pobytu ve Skotsku – ano, je tam takovej jako podproud, kterej je jako ... je mi smutno, že nejsem s Jiřím. Ale protiproud tomu, silnej protiproud, je – jsem tady, a tady je vlastně můj, řekl bych skoro opravdový spirituální domov.“<sup>188</sup> Skotsko tak bylo pro Muchovou jakýmsi bezpečným přístavem, kde se cítila naplněná, šťastná a sama sebou, a kterým ani občasná zprávy o dění v Praze nemohly výrazněji otrástit.<sup>189</sup>

Na rozdíl od *Klavírního koncertu*, jehož zejména druhou větu interpretuji jako relativně přímé a bezprostřední vyjádření skladatelčina nepřilíš dobrého duševního rozpoložení, se na základě znalosti její biografické situace domnívám, že zde je její subjektivita přítomna méně přímočaře. Hudba je posluchačům předávána prostřednictvím toho, koho by Edward T. Cone nazval „a composer’s persona“, což je „not ‘the persona of the composer’ but ‘a persona of the composer’ [...] uniquely created by and for that composition.“<sup>190</sup> Persona, jejíž zkušenost, úhel pohledu a psychologický vývoj hudba vyjadřuje – nejen prostřednictvím zpěvu, ale i orchestrálním doprovodem – tak není sama Muchová. Je to postava vypravěčky, vytvořená pro účely právě této skladby, která částečně, ale ne úplně, odráží skladatelčinu vlastní subjektivitu.

Kdo touto personou, jejímž prostřednictvím skladatelka svou hudbu prezentuje, je? Použití sopránů říká, že je to žena. Fakt, že zpěvní linka a orchestrální doprovod nejsou navzájem nějak nápadně kontrastní a spíše se navzájem doplňují, naznačuje, že tato žena není v žádném rozpolceném stavu – stavu, kdy by nezvládala reagovat na okolí, nebo kdy by okolí zpochybňovalo význam její výpovědi. Virtuozita, která ovšem nikdy nezastíní či nerozostří slova a význam textu, pak vytváří dojem kontroly jak nad fyzickým tělem, tak nad mentálním a duševním stavem. Obsah textu pak odhaluje, že tato žena má zkušenost jak s přípravou na smrt, tak se smrtí blízké osoby, a že se s těmito krajními situacemi na konci vypořádá přijetím skutečnosti, že život je krátký, pomíjivý, a nic po něm nezbude.

Tyto rysy mě vedou k myšlence, že tato narativní persona má nejbližší ke zkušenosti přímo Websterovy vévodkyně z Amalfi v okamžicích krátce před svou smrtí. Tato

---

<sup>186</sup> Carnegie, 25. dubna 2019

<sup>187</sup> John Mucha, 27. dubna 2019

<sup>188</sup> tamtéž

<sup>189</sup> tamtéž

<sup>190</sup> Edward T. Cone, *The Composer's Voice* (University of California Press, 1974), 18.

nejznámější postava celého Websterova díla není v první písni citována přímo, ovšem Bosolův monolog, stejně jako jeho zhudebnění Muchovou, i tak docela jasně odráží spíše zkušenost, vnímání a psychologický stav oběti, případně s ní soucítícího diváka, než relativně lhostejného vraha. Fakt, že Muchová jeho slova vkládá do úst ženy, tuto interpretaci jen podporuje. Pokud jde o druhou píseň, i vévodkyně má zkušenost s pocity při smrti nejbližších; skutečnost, že těla, která jí byla ukázána, jsou jen voskovými napodobeninami, na reálnosti psychického otřesu samozřejmě nic nemění. I přes všechny tyto příšerné zážitky jde vévodkyně vstříc smrti beze strachu, smířeně a s vědomím její nevyhnutelnosti, která je patrná například v momentě, kdy mluví o svých katech: „Já jim to odpouštím. Mrtvice nebo nádcha či zápal plic by vykonaly totéž.“<sup>191</sup> O duševní nerozpolcenosti a přičetnosti, kterou jsem zmiňovala v předchozím odstavci, pak jasně vypovídá Vévodkyněno slavné zvolání „Jsem stále ještě vévodkyní z Amalfi!“<sup>192</sup>, kterým i pouhé minuty před smrtí dokazuje, že není neštěstím a strachem šílenou tragickou obětí, ale zcela racionální, samostatnou a emancipovanou ženou, která si pevně uvědomuje, kým je.

Lze tak říci, že se Muchová v *John Webster Songs* staví do pozice hrdinky Websterova světa, jehož morbiditu a dekadenci jí umožňuje vyjádřit oproti předchozím analyzovaným skladbám zcela nový kompoziční jazyk založený na spletitých melodiích, bohaté modální harmonii a výrazové expresivitě. Provázanost narativní osoby s Muchové vlastní subjektivitou pak z mého pohledu zajímavým způsobem stvrzuje posledních osm taktů skladby, kde Muchová zničehonic exponuje souzvuk čisté kvinty, který hrál tak významnou roli v *Klavírním koncertu* i ve *Suitě z baletu Macbeth*. Jako by se jednalo o jakýsi hudební podpis, připomínající, že přes využití cizího textu, příběhy, jichž jsou použité citace součástí, a veškeré konotace, které může Websterova poezie evokovat, stále hovoří jen a jen ona sama – Muchová.

---

<sup>191</sup> Webster, "Vévodkyně z Amalfi", 193

<sup>192</sup> tamtéž, 192

## Závěr

V západní, především angloamerické muzikologii lze již od 80. let pozorovat obrovský zájem o hudební skladatelky-ženy, o role, jaké sehrály v hudebních dějinách a o mechanismy, které je omezovaly v participaci a vylučovaly z všemožných platforem hudebního života a v důsledku tak i z příběhu vyprávění hudebních dějin. Mnohé z těchto mechanismů jsem české hudební vědě, která na podobnou vlnu zájmu stále ještě čeká, představila ve své bakalářské práci na příkladu v odborné literatuře do té doby zcela nereflexované skladatelky Geraldine Muchové. Tato diplomová práce byla koncipována podobným způsobem. Mé bádání o hudbě Muchové nebylo zaměřeno pouze na zkoumání jejího kompozičního jazyka, ale i na představení aktuálního diskursu o možných pohledech na analyzování hudby ženských skladatelek; diskursu pramenícího z otázky, která stále v různých obměnách rezonuje nejen v laických, ale i akademických debatách – zda ženy komponují jinak než muži, a pokud ano, tak v čem se jejich hudební řeč liší a proč.

V první kapitole jsem poukázala na úskalí některých těchto pohledů. Jako problematický se ukázal především esencialismus, který ženskou tvorbu chápe jako produkt primárně ženského těla, poznamenaný jeho biologickými pochody a sexualitou. Tento pohled posiluje biologicky-deterministické představy rozšířené v 19. století, které ženy redukuje pouze na jejich reprodukční systém, a posiluje stereotypní představy o ženách coby bytostech primárně přírodních a tělesných oproti „kulturním“ mužům. V kontextu uvažování o jejich díle je pak tato perspektiva velmi problematická z toho důvodu, že skladatelky homogenizuje a opomíná roli různých prostředí, v kterých vyrostly a žily, která formovala jejich identitu, a z kterých čerpaly znalosti a inspiraci pro svou vlastní uměleckou tvorbu.

Obrovskou roli prostředí a společnosti, v jakých se skladatelky pohybují, si oproti tomu uvědomuje Ellie M. Hisama, která esencialismus odmítá. Naopak ji zajímají reálné dopady tohoto a dalšího podobného sexistického myšlení na životy konkrétních skladatelek-žen, které kvůli němu ve své kariéře historicky často čelily a čelí specifickým překážkám, jichž jsou muži obvykle zcela uchráněni. Hisama tak netvrdí, že by se genderová perspektiva nejlépe měla zcela opustit, jako to teoreticky poněkud bezzubě a apologeticky naznačují některé další texty, které v první kapitole také zmiňuji. Naopak může podle autorky odhalit nikoliv rysy jakéhosi fiktivního esencializovaného ženství, ale svědectví o specifických, reálných životních zkušenostech žen-skladatelek, kterých nabyly vlivem různých forem patriarchálního útlaku. Nedůvěra, nedostatečná podpora, otevřená diskriminace, izolace či

nemožnost proniknout do určitých profesních kruhů jsou podle Hisamy genderově podmíněnými aspekty, které silně ovlivňovaly životy konkrétních skladatelek – ač v závislosti na daném prostředí a době vždy trochu jinak – a je tak velmi relevantní se tázat, zda jsou nějak tematizovány či reflektovány v jejich hudebním díle.

Jak jsem ukázala, ve vybraných skladbách Muchová tato témata neotvírá žádným nápadným způsobem. Její kompozice nemají žádné otevřeně ženské či feministické náměty či názvy; jedna z nich, *Klavírní koncert*, je na první pohled zcela abstraktní hudební strukturou a další tři se vztahují ke kanonickým dílům mužských literárních klasiků, jejichž obsah hudebně nijak neproblematizují, nepodvrací či netransformují. Hudební řečí se Muchová nevzpírá konvencím své doby, používá tradiční hudební druhy i formy; není inovátorkou, která by svými hudebními experimenty problematizovala hudební dědictví minulosti a tak snad i fakt, že ta byla formována téměř výlučně skladateli-muži. O ústrcích, které kvůli svému pohlaví zažila, a historických okolnostech, které je zapříčinily, ostatně nemluvila ani při vyprávění o svém vlastním profesním i osobním životě; ženská emancipační agenda tak rozhodně není něčím, co by se v jejím ústním i hudebním projevu těšilo nějakému výsostnému postavení. Tato absence jakékoliv genderové tematiky je pak nejvýraznější u *Suity z baletu Macbeth*. Muchová zde zhudebňuje dílo mužského klasika způsobem, který se drží zcela standardního způsobu chápání tohoto díla. Hudebně nevyjadřuje sympatii k postavám obvykle chápaným jako záporné či vice versa, věrně kopíruje dějovou linku příběhu a jednotlivé části onomatopoicky vykreslují lokaci či scénickou situaci – středověkou hostinu, bitevní pole, znepokojivost zjevení ducha či náměsíčnosti Lady Macbeth –, velmi tradiční je i monumentální závěr signalizující poražení Macbetha a šťastný konec. Skladatelka se tak nevymezuje vůči mužskému literárnímu kánonu ani obvyklým hudebním a výrazovým prostředkům, které se pro dané náměty obvykle využívají.

Ani u dalších děl není na skladatelčinu životní zkušenost coby ženské výjimky v převážně mužském světě kompozice nápadně exponovaným tématem. Ve všech jsem ovšem objevila určitá „podprahová“ poselství či významové roviny, které něco vypovídají o skladatelčině identitě a vnímání sebe sama. V *Předehře k Bouři* jsem identifikovala hudební výpůjčku ze třetí věty *Koncertu g moll „Léto“ ze Čtvera ročních období* Antonia Vivaldiho. Jak jsem argumentovala, Muchové způsob zacházení s tímto materiálem je daleko spíše než poctou demonstrací moci nad ním. Třiadvacetiletá studentka se nezdráhá kanonické dílo tak proslulé postavy hudebních dějin, jakou Vivaldi je, deformovat, „vyrvat“ z něj několik témat a motivů a ty pro své vlastní účely transformovat do zcela jiné výrazové polohy. Pomocí



teorie Harolda Blooma jsem ukázala, jak lze tento akt chápat jako symbolické vítězství nad tíhou tak často skloňované geniality hudebních „mistrů“ minulosti a způsob jakéhosi agresivního včlenění se do hudebního kánonu právě tím, že autor/ka s hudbou těchto postav nakládá zcela podle svého. Tato strategie ukazuje, že mladá, ambiciózní Muchová nežila ve slepé, zbožné úctě k mužským kanonickým figurám a neváhala s nimi vstoupit do imaginárního mezigeneračního dialogu; dialogu, kterému, přijala-li by plně sexismus okolí považující ženy-skladatelky za kreativně méněcenné, by se pravděpodobně kvůli pocitu vlastní nehodnosti vyhnula.

Menší emancipační potenciál v tomto ohledu vykazuje *Klavírní koncert*. Jak jsem ukázala, Muchová se zde použitím citace skotské lidové písně jasně identifikuje s vedlejším, „ženským“ tématem sonátové formy. To i v jejím pojetí formy hraje vedlejší roli oproti výraznému, asertivnímu tématu hlavnímu, které je zároveň hlavním tématem celého koncertu. Muchová se tak hudebně staví do vedlejší, méně průrazné a doprovodné role, kterou ostatně, jak jsem ukazovala ve své bakalářské práci, přijala i ve svém rodinném a manželském životě. Hudebním materiálem a výrazem vedlejšímu tématu podobnou druhou větu jsem pak pojala jako sondu do skladatelčiny vlastní subjektivity. Výrazně exponovaný motiv lamentu lze číst jako velmi jasné hudební vyjádření jejího v té době nepřiliš dobrého duševního rozpoložení pramenícího z citové deprivace a mnoha frustrací, které s sebou život po boku jejího manžela Jiřího Muchy nesl. Následnou, ale pouze dočasnou inverzi motivu pak chápu jako zhudebnění role, jakou kompozice v jejím životě hrála – roli prostředku dočasného psychického útěku z po mnoha stránkách kruté a těžké reality.

V *Písních Johna Webstera* pak Muchová vytváří narativ ženské hrdinky, která je jakýmsi alter egem skladatelčiny vlastní osobnosti. Je to hrdinka, která v životě zakusila mnohá trápení, ale nepodléhá jim a její psychologický vývoj ji dovede k moudrosti a nadhledu. Ty spočívají v pochopení, že každý život je předem odsouzen k zániku, je krátký, v širším dějinném horizontu zcela bezvýznamný a smrt je naprostým koncem jakékoliv formy existence. Odhození berliček v podobě náboženské víry či naděje v příštím životě je skladatelkou ve třetí větě hudebně oslavováno jako nalezení konečné odpovědi. Tou je přijetí faktu, že utrpení je nevyhnutelné, všudypřítomné a nezbyvá tak než se alespoň dočasně radovat z toho, co život nabízí, což pro Muchovou mohlo znamenat především hluboké, ničím nenarušitelné štěstí, které vždy našla uprostřed divoké přírody svého milovaného Skotska.

Pokud jde o čistě hudební hledisko, ukázala jsem, že v tvorbě Muchové dochází k značnému posunu. V dílech ze 60. let je lehký neoklasicistní výraz převládající v *Předehře*

*k Bouři* kombinován s pozdně romantickým idiomem, především pokud jde o široké melodické linky a intenzitu citové výpovědi v *Klavírním koncertu*. Ve *Suitě z baletu Macbeth* pak skladatelka představuje rafinovanější a komplikovanější rytmické struktury patrně především v několika polyrytmických pasážích. Dramatičnost námětu se odráží v novém, daleko zahuštěnějším a monumentálnějším orchestrálním zvuku a komplikovanějším, méně průzračným způsobu vedení jednotlivých hlasů. Obě díla ze 60. let z mého pohledu vykazují daleko větší kompoziční jistotu a odvalu než studentská *Předehra*. Jednotlivá témata jsou výraznější a přesvědčivější a větší prostor Muchové umožňuje s nimi důkladně a zajímavě tematicko-motivicky pracovat. Skladatelka rovněž pracuje s daleko většími výrazovými a dynamickými kontrasty a více využívá barvy jednotlivých nástrojů orchestru, což výrazně přispívá k síle dané hudební výpovědi. I její harmonie se stává komplikovanější a barevnější oproti té z *Přede hry* založené převážně na souzvuku zmenšených kvintakordů a septakordů – používá zahuštěné akordy i modalitu, které místy kombinuje s čistými diatonickými souzvuky, což vytváří daleko zajímavější, bohatší a nuancovanější harmonický narativ.

Toto ustupování čistého neoklasického idiomu je pak završené v *Písničkách Johna Webstera*, ve kterých Muchová opouští strukturální přehlednost, formu založenou na několika výrazných tématech a nápadnou rytmiku. Vytváří naopak daleko nepravidelnější, organičtější hudební proud vykreslující jednotlivé odstíny Websterovy poezie, jejíž temnotu a emoční vypjatost zdůrazňuje komplikovanými melismaty, polyfonním vedením hlasů, melodicko-harmonickým materiálem založeným ponejvíce na třech transpozicích oktatonické stupnice, množstvím chromatismů a disonancí a celkově velmi expresivním výrazem.

Tento vývoj jsem identifikovala na základě čtyř vybraných kompozic. Pro zjištění, zda je symptomatický pro celkový kompoziční styl Muchové by bylo samozřejmě potřeba zkoumat daleko větší záběr jejího rozsáhlého díla včetně komorní hudby. Další důležitou otázkou pro případné budoucí bádání o Muchové by bylo, jak hudba skladatelky zapadá do dějin české, případně anglické a skotské, hudby 20. století. Aby tento typ zkoumání nebyl založen na pouhých sluchových vjemech, by pak bylo nutné její dílo podrobit komparativní analýze s dalšími autory či autorkami. Tento úkol by mohl zodpovědět i další, v mé mysli stále přítomné otázky – třeba tu ohledně přízviska „zastaralosti“, kterým Muchová své dílo hojně častovala<sup>193</sup>, nebo po míře excentričnosti jejího hudebního jazyka v české hudbě 50. a 60. let například co se týká vysoké lyrčnosti a emočního náboje *Klavírního koncertu*.

---

<sup>193</sup> Vacková, 69

Tato práce z podstaty věci – absence jakéhokoliv dalšího bádání o Muchové – nemůže poskytnout vyčerpávající přehled ohledně jejího kompozičního jazyka, jeho vývoje a způsobu, jakým koresponduje či nekoresponduje s hudebním vývojem v Československu a následně České republice 20. století. Doufám ovšem, že jsem poskytla určitý základ pro další bádání a ideálně třeba i inspirovala další autory a autorky, aby se skladatelčinou hudbou dále zabývali a narativ jejího hudebního vývoje, jak jsem ho představila, nadále doplňovali, upravovali či zpřesňovali.

Kromě této první sondy do skladatelčiny hudby jsem touto prací dále chtěla ukázat, jak ji lze interpretovat coby umělecký produkt ženy, kterou genderový řád v mnoha různých ohledech omezoval, umlčoval a pěstoval v ní pocit, že její tvorba je nedostatečná, nepatřičná, a především méně důležitá než ta jejích mužských kolegů či rodinných příslušníků. Práce tak na konkrétním příkladu přispívá k chápání problematiky hudební analýzy děl ženských skladatelek a možností, jak v jejich díle hledat významy poskytující svědectví o jejich identitě, zkušenostech a vyjednávání uprostřed nepodporujícího, nepřátelského či lhostejného patriarchálního světa.

## Seznam literatury a pramenů

- Bailey, Joanna. "Gender as Style: Feminist Aesthetics and Postmodernism." *Contemporary Music Review* 17, no. 2 (1998): 105-13. doi:10.1080/07494469800640131.
- Citron, Marcia J. "Gender, Professionalism and the Musical Canon." *Journal of Musicology* 8, no. 1 (1990): 102-17. doi:10.1525/jm.1990.8.1.03a00050.
- Citron, Marcia J. "Feminist Approaches to Musicology." In *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, ed. Susan C. Cook a Judy S. Tsou. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
- Citron, Marcia J. "Women and the Western Art Canon: Where Are We Now?" *Notes* 64, no. 2 (2007): 209-15. doi:10.1353/not.2007.0167.
- Cone, Edward T. *The Composer's Voice*. University of California Press, 1974.
- Cook, Susan C., a Judy S. Tsou. "Introduction: "Bright Cecilia"." In *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, ed. Susan C. Cook a Judy S. Tsou. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
- Cooke, Mervyn. 2001 "Alwyn, William." *Grove Music Online*. 14. května 2019. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000715>.
- Curtis, Liane. "Rebecca Clarke and Sonata Form, Questions of Gender and Genre." *The Musical Quarterly* 81, no. 3 (1997): 393-429. doi:10.1093/mq/81.3.393.
- Cusick, Suzanne G. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem." *Perspectives of New Music* 32, no. 1 (1994): 8. doi:10.2307/833149.
- Detels, Claire. "Soft Boundaries and Relatedness: Paradigm for a Postmodern Feminist Musical Aesthetics." *Boundary 2* 19, no. 2 (1992): 184. doi:10.2307/303539.
- Detels, Claire. "Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory, and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, no. 1 (1994): 113. doi:10.2307/431590.

- Diquinzio, Patrice. "Exclusion and Essentialism in Feminist Theory: The Problem of Mothering." *Hypatia* 8, no. 3 (1993): 1-20. doi:10.1111/j.1527-2001.1993.tb00033.x.
- Drabkin, William. 2001 "Tritone." *Grove Music Online*. 14. května 2019. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028403>.
- Foreman, Lewis. 2001 "Dale, Benjamin." *Grove Music Online*. 14. května 2019. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007066>.
- Higgins, Paula. "Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics." *19th-Century Music* 17, no. 2 (1993): 174-92. doi:10.1525/ncm.1993.17.2.02a00040.
- Hisama, Ellie M. "Feminist Music Theory into the Millennium: A Personal History." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 25, no. 4 (2000): 1287-291. doi:10.1086/495562.
- Hisama, Ellie M. *Gendering Musical Modernism: The Music of Ruth Crawford, Marion Bauer, and Miriam Gideon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Korsyn, Kevin. "Towards a New Poetics of Musical Influence." *Music Analysis* 10, no. 1/2 (1991): 3. doi:10.2307/853998.
- Lochhead, Judy. "Sofia Gubaidulina, String Quartet No. 2 (1987)." In *Analytical Essays on Music by Women Composers: Concert Music, 1960-2000*, ed. Laurel Parsons and Brenda Ravenscroft. New York: Oxford University Press, 2017.
- Macarthur, Sally. *Feminist Aesthetics in Music*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.
- Macarthur, Sally. "Renovating Music Analysis." *Musicology Australia* 38, no. 2 (2016): 182-93. doi:10.1080/08145857.2016.1239240.
- McClary, Susan. "Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism." *Perspectives of New Music* 32, no. 1 (1994): 68. doi:10.2307/833152.

- McClary, Susan. "Different Drummers: Interpreting Music by Women Composers." In *Frauen- Und Männerbilder in Der Musik: Festschrift Für Eva Rieger Zum 60. Geburtstag*, ed. Freia Hoffmann and Eva Rieger. Oldenburg: BIS, 2000.
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Parsons, Laurel, a Brenda Ravenscroft. "Introduction." In *Analytical Essays on Music by Women Composers: Concert Music, 1960-2000*, ed. Laurel Parsons and Brenda Ravenscroft. New York: Oxford University Press, 2017.
- Procházka, Martin, a Zdeněk Stříbrný, eds. *Slovník spisovatelů*. Praha: Libri, 2003.
- Semerák, Oldřich. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Pražská Konzervatoř, 2003.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Přeložil Martin Hilský. Brno: Atlantis, 2015.
- Silverman, Gerald. "New Light, but Also More Confusion, on Es Muss Sein." *The Musical Times* 144, no. 1884 (2003): 51. doi:10.2307/3650701.
- Solie, Ruth A. "What Do Feminists Want? A Reply to Pieter Van Den Toorn." *Journal of Musicology* 9, no. 4 (1991): 399-410. doi:10.1525/jm.1991.9.4.03a00010.
- Sršeň, Pavel. "Dějiny se nedají zastavit." *Týdeník Rozhlas*, no. 45, 2012, 12-14.
- Stříbrný, Zdeněk. *Dějiny anglické literatury*. 1. díl. Praha: Academia, 1987.
- Temperley, Nicholas. 2008 "Overture." Grove Music Online. 14. května 2019. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020616>.
- Tick, Judith, Margaret Ericson, a Ellen Koskoff. 2001 "Women in music." *Grove Music Online*. 14. května 2019. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052554>.

Vacková, Barbora. *Geraldine Mucha. Sonda do života a díla skladatelky*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016.

Voráčková, Barbora. *Ženský hlas v současné teorii*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016.

Webster, John. "Bílá d'áblice." Přeložil František Fröhlich. In *Alžbětinské Divadlo: Drama Po Shakespearovi*, ed. Alois Bejblík, Jaroslav Hornát, a Milan Lukeš. Praha: Odeon, 1985.

Webster, John. "The Devil's Law-Case." In *The Complete Works of John Webster*, ed. Frank Laurence Lucas. Vol. 2. London: Chatto Et Windus, 1927.

Webster, John. "The Dutchesse of Malfy." In *The Complete Works of John Webster*, ed. Frank Laurence Lucas. Vol. 2. London: Chatto Et Windus, 1927.

Webster, John. *The White Devil*. Ed. Christina Luckyj. London: Methuen Drama, 2008.

Webster, John. "Vévodkyně z Amalfi." Přeložil Alois Bejblík. In *Alžbětinské Divadlo: Drama Po Shakespearovi*, ed. Alois Bejblík, Jaroslav Hornát, a Milan Lukeš. Praha: Odeon, 1985.

Webster, John. *The White Devil*. Ed. Christina Luckyj. London: Methuen Drama, 2008.

Whitesell, Lloyd. "Men with a Past: Music and the "Anxiety of Influence"." *19th-Century Music* 18, no. 2 (1994): 152-67. doi:10.1525/ncm.1994.18.2.02a00050.

## **Rozhlas**

Goodson, Patricia. "Geraldine Mucha: Still composing at 88 and guarding the legacy of the most famous painter in Czech history." Režie David Vaughan. Radio Praha. 5. července 2005.

Režie Vaughan, David. "Remembering Geraldine Mucha: A Scottish composer in Prague whose work and spirit will live on." Radio Praha. 27. října 2012.

Režie Volynsky, Masha. "Composer Geraldine Mucha dies aged 95 in Prague." Radio Praha. 16. října 2012.

## **Koncertní programy**

Program k Symfonickému koncertu nové tvorby, 10. listopadu 1961. Praha: Svaz československých skladatelů.

Program k Týdnu nové tvorby, 14. – 21. března 1966. Praha: Svaz československých skladatelů.

Program ke Gratulačnímu koncertu k 95. narozeninám Geraldine Muchové, 26. září 2012. Praha: Jiné Pohledy Music Festival 2012.

## **Booklety k CD**

Gamba, Rumon. Booklet k CD *Overtures from the British Isles*, BBC National Orchestra of Wales, dir, Rumon Gamba. Chandos, 2014.

Vinz, Chris. Booklet K CD *Macbeth and Other Orchestral Works by Geraldine Mucha* Filharmonie Hradec Králové, dir. Andreas Sebastian Weiser. Arco Diva, 2017.

## **Prameny ze skladatelčiny pozůstalosti**

GM01.2. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

GM01.3. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

GM02.1. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

GM02.3. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

GM08.4. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

GM08.5. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

GM08.6. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

GM08.7. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

GM08.9. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

GM47.1. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.



GM48.1. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

GM120.1. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

GM121.1. Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

Dopis G. Muchové od Johna Lanchberryho z Royal Opera House Covent Garden, 16. dubna 1979 (nekatalogizováno). Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

Dopis G. Muchové od Julie Field z BBC, 1. listopadu 1979 (nekatalogizováno). Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

Seznam díla skladatelky (nekatalogizováno). Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

Skica odpovědi Julii Field v reakci na dopis z 1. listopadu 1979 (nekatalogizováno). Pozůstalost G. Muchové, Hradčanské náměstí.

### **Rozhovory**

Mucha, John. Rozhovor s autorkou. 9. února 2015.

Mucha, John. Rozhovor s autorkou. 27. dubna 2019.

Muchová, Geraldine. Rozhovory s Chrisem Vinzem. 2003-2007. B1 – W.

Vinz, Chris. Rozhovor s autorkou. 16. ledna 2019.

Vinz, Chris. Rozhovor s autorkou. 10. dubna 2019.

### **Osobní emailová komunikace**

Carnegy, Patrick. "Geraldine Mucha and John Webster Songs." E-mail autorce. 25. dubna 2019.

Daniel, Lesley. "Past Student Inquiry." E-mail Chrisovi Vinzovi. 17. července 2015. Informace z registru studentů Royal Academy of Music v Londýně.

Goodson, Patricia. "Geraldine Mucha's 95th Birthday Concert." E-mail autorce. 30. dubna 2019.

Mucha, John. "Geraldine Mucha Research." E-mail autorce. 24. února 2019.

Vinz, Chris. "Geraldine Mucha's 95th Birthday Concert." E-mail autorce. 1. května 2019.