

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA V OSTRAVĚ  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

# Antický hudební mýtus a jeho responze ve středoškolské hudební výchově

DISERTAČNÍ PRÁCE

Autor práce: Mgr. David Kozel  
Vedoucí práce: prof. PhDr. Jan Mazurek, CSc.

2011

UNIVERSITY OF OSTRAVA  
PEDAGOGICAL FACULTY  
DEPARTMENT OF MUSIC EDUCATION

# Classical musical myth in secondary music education

THESIS

Author: Mgr. David Kozel  
Supervisor: prof. PhDr. Jan Mazurek, CSc.

2011

## ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Já, níže podepsaný student tímto čestně prohlašuji, že text mnou odevzdané závěrečné práce v písemné podobě, nebo na CD nosiči, je totožný s textem závěrečné práce vloženým v databázi DIPL2.

V Ostravě dne

.....  
podpis studenta

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA V OSTRAVĚ

Pedagogická fakulta

Akademický rok: 2009/2010

## ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Mgr. David KOZEL**  
Osobní číslo: **D08427**  
Studijní program: **P7507 Specializace v pedagogice**  
Studijní obor: **Hudební teorie a pedagogika**  
Název tématu: **Antický hudební mýtus a jeho responze ve středoškolské hudební výchově**  
Zadávatel katedra: **Katedra hudební výchovy**


Zásady pro vypracování:

dle pokynů školitele


Rozsah grafických prací:  
Rozsah pracovní zprávy:  
Forma zpracování disertační práce: **tištěná**  
Seznam odborné literatury:  
**dle pokynů školitele**

Vedoucí disertační práce: **Prof. PhDr. Jan Mazurek, CSc.**  
Katedra hudební výchovy

Datum zadání disertační práce: **9. září 2009**  
Termín odevzdání disertační práce: **8. dubna 2011**

  
Prof. PhDr. Jan Mazurek, CSc.  
vedoucí disertační práce

L.S.

  
PhDr. Inez Kozelská, Ph.D.  
vedoucí katedry

V Ostravě dne 25. listopadu 2009

## ABSTRAKT

Disertační práce se zabývá vlivem mytologie na hudbu. Antický mýtus s hudebními prvky je chápán jako inspirační podnět pro hudební kompozice s důrazem na instrumentální programní hudbu, hudební impresionismus a hudbu 20. století. Zohledněna je také hudebně historiografická dimenze tématu. Interpretace mýtu v hudbě je provedena pomocí teorie archetypů Carla Gustava Junga a modifikované sémantické analýzy. Důležitou součástí práce je aplikace problematiky jednotného celku mytologie, archetypů a hudby v oblasti hudební pedagogiky.

V první kapitole teoreticky zkoumáme možnosti interakcí mezi mýtem a hudbou, přibližujeme archetypální teorii, definujeme možné způsoby chápání hudebních archetypů a jejich využití při interpretaci hudebního díla. Druhá kapitola se věnuje antickým mýtům o Apollónovi, Dionýsovi, Orfeovi, Pánovi a Sirénám, shrnuje různé verze mytologických příběhů a interpretuje je archetypálně. Třetí kapitola sleduje vybrané mytologické motivy v historické perspektivě jako náměty hudebních skladeb. Čtvrtá kapitola přináší tři archetypální, sémantické analýzy a interpretace skladeb Igora Stravinského (Orpheus), Vítězslava Nováka (Pan) a Clauda Debussyho (Sirènes). Závěrečná kapitola je teoretickou pedagogickou responzí všech zmíněných problémových okruhů s praktickými aplikacemi se zaměřením na středoškolskou hudební výchovu. Prezentuje antický mýtus jako příležitost k rozvoji osobnosti edukantů, poukazuje na význam mytologie, rituálů, antické kultury a vzdělanosti v současné době, odhaluje pedagogické důsledky archetypálních symbolů v hudebních skladbách. Součástí kapitoly je zpráva o provedené výzkumné sondě do hudební recepce studentů pomocí metody sémantického diferenciálu.

*Klíčová slova: antika, archetyp, Carl Gustav Jung, Claude Debussy, hudební recepce, Igor Stravinskij, interpretace, mytologie, sémantický diferenciál, středoškolská hudební výchova, Vítězslav Novák*

## **ABSTRACT**

The thesis is focused on the influence of mythology on music. Classical myths with musical elements are understood as an inspiration sources for musical works, especially on instrumental program music, musical impressionism and on the music of 20th century. Historiographic aspect of the topic is also taken into consideration. The interpretation of myths in music is conducted using the theory of archetypes by Carl Gustav Jung and modified semantic analysis. The ways of applying the complex set of mythology, archetypes and music for purposes of music education forms an important part of the work.

The first chapter explores theoretically possibilities of interaction between myth and music, introduces the theory of archetypes, and defines possible ways of understanding the musical archetypes and their use in interpretation of the musical work. The second chapter is concerned with the classical myths of Apollo, Dionysus, Orpheus, Pan and Sirens. The chapter presents particular versions of the myths and conducts their interpretation. The third chapter focuses on the selected mythological motifs as inspiration for the musical work in the historical perspective. The fourth chapter presents three archetypical, semantic analyses and interpretations of compositions by Igor Stravinsky (Orpheus), Vitezslav Novak (Pan) and Claude Debussy (Sirènes). The final chapter brings the theoretical and pedagogical reflection of all the aforementioned themes and outlines practical application in secondary music education. The myth is presented as a chance for personal development of the students and the importance of mythology, rituals and classical culture in modern times is recognized. Furthermore, the consequences of archetypical symbols in musical compositions for pedagogical purposes are discussed. The final chapter also includes an account of research, conducted by method of semantic differential, concerned with musical reception among students.

*Key words: classical period, archetype, Carl Gustav Jung, Claude Debussy, musical reception, Igor Stravinsky, interpretation, mythology, semantic differential, secondary music education, Vitezslav Novak*

Děkuji prof. PhDr. Janu Mazurkovi, CSc. za odborné vedení práce, podnětné připomínky, rady a vstřícný osobní přístup.

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Ostravě dne

.....

(podpis)

# OBSAH

<b>ÚVOD.....</b>	<b>11</b>
<b>1 MÝTUS, HUDBA, ARCHETYP .....</b>	<b>14</b>
1.1 Relace mýtu a hudby.....	14
1.2 Teorie archetypů .....	22
1.3 Hudební archetypy .....	30
1.3.1 Vymezení pojmu hudební archetyp .....	30
1.3.2 Archetypální analýza a interpretace hudebního díla.....	36
<b>2 MYTOPOETICKÁ ANALÝZA ANTICKÉHO HUDEBNÍHO MÝTU.....</b>	<b>41</b>
2.1 Antický hudební mýtus .....	41
2.2 Apollónský a dionýský princip antického umění .....	46
2.3 Orfeus.....	50
2.3.1 Mytologická narace.....	50
2.3.2 Sumarizace a interpretace mýtu .....	54
2.4 Pán .....	57
2.4.1 Mytologická narace.....	57
2.4.2 Sumarizace a interpretace mýtu .....	60
2.5 Sirény .....	62
2.5.1 Mytologická narace.....	62
2.5.2 Sumarizace a interpretace mýtu .....	65
<b>3 HISTORICKÁ DIMENZE INSPIRACE ANTICKÝM HUDEBNÍM MÝTEM</b>	<b>69</b>
3.1 Náčrt vztahu antického odkazu euroamerické umělecké kultury .....	71
3.2 Antická mytologie a hudba v dějinném nástinu od období renesance po současnost .....	73
3.3 Geneze motivů .....	79
3.3.1 Orfeus.....	79
3.3.2 Pán .....	86
3.3.3 Sirény .....	90
<b>4 ANALÝZA A INTERPRETACE VYBRANÝCH SKLADEB.....</b>	<b>92</b>
4.1 Igor Stravinskij: Orpheus.....	92
4.2 Vítězslav Novák: Pan.....	102
4.3 Claude Debussy: Sirènes .....	109

<b>5</b>	<b>RESPONZE ANTICKÉHO HUDEBNÍHO MÝTU VE STŘEDOŠKOLSKÉ HUDEBNÍ VÝCHOVĚ .....</b>	<b>119</b>
5.1	Antický mýtus jako příležitost k multidimenzionálnímu rozvoji jedince.....	120
5.2	Mýtus, hudba a výchova – iniciační rituály umělecké kultury .....	123
5.3	Hudebně pedagogické konsekvence archetypální symboliky hudebního díla...	129
5.4	Výzkumná sonda.....	139
5.4.1	Konstrukce a metodologie výzkumu .....	140
5.4.2	Výsledky výzkumu a jejich interpretace.....	145
	<b>ZÁVĚRY.....</b>	<b>165</b>
	<b>SEZNAM LITERÁRNÍCH PRAMENŮ A LITERATURY.....</b>	<b>169</b>
	<b>AUDIOVIZUÁLNÍ PRAMENY .....</b>	<b>188</b>
	<b>PUBLIKAČNÍ ČINNOST.....</b>	<b>189</b>
	<b>PŘÍLOHA</b>	

## ÚVOD

Předkládaná disertační práce řeší vztah mýtu a hudby specifikací svého záběru na antickou mytologii s hudebními motivy jako inspiračním modelem pro hudební skladatele, podstatnou součástí této teoretické roviny je její aplikace v oblasti hudební pedagogiky. Vstupním momentem výběru tématu a jeho zpracování byla námi pocíťovaná absence dostatečně citlivého a komplexního interpretačního přístupu ke skladbám s mytologickým obsahem, který např. tradiční komplexní nebo sémantická analýza není schopna dostatečně reflektovat a zohlednit.<sup>1</sup> Jednotu mýtu a hudby chápeme jako hodnotu *sui generis*, skýtající lidskému subjektu životně důležité nepřeborné množství symboliky – živitele naší imaginace, duchovní stránky. Vhodné interpretační nástroje a přístup jsme našli v analytické psychologii Carla Gustava Junga, zapracováním teorie archetypů do metodologie muzikologie a hudební pedagogiky se pokoušíme opisovat četná významová jádra projevů archetypů, která nabývají v textu práce svou plnou výpovědní hodnotu až s určitým časovým čtenářským odstupem a znovupromyšlením řešené problematiky.

Zachovali jsme (také z vědeckých a odborných nároků na tento typ práce) členění textu na jednotlivé tematicky oddělené kapitoly, ale mnohé informace, myšlenky, mytologické obrazy, verbalizace hudby se vědomě vzájemně předjímají, navracejí (opakuji), prolínají, odkazují. Uvedené se týká použitých vědeckých metod – často jsou specificky konkretizovány a kontextualizovány průběžně (nejčastěji na začátcích kapitol) – metodologie a odborné terminologie. Také k vyskytujícímu se detailnějšímu definování cílů jednotlivých částí práce, řešení problémů a jejich výsledkům přistupujeme průběžně, diskurzivně, konvergencí interpretačních hermeneutik. Aktuální stav řešené problematiky uvádíme v jednotlivých kapitolách, neboť každá z nich představuje značně široký, komplexní, složitý a samostatný rámec, který jsme zde mohli pouze přiblížit, popř. odkazujeme na další literaturu, jsme si plně vědomi, že je natolik rozsáhlý, že by v každém jednotlivém případě vyžadoval zpracování minimálně v podobě samostatné (týmové)

---

<sup>1</sup> Magisterská diplomová práce autora se zabývala archetypem hrdiny – Prométheem ve skladbách L. van Beethovena, F. Liszta, J. F. Reicharda, F. Schuberta, H. Wolfa, A. N. Skrjabina, J. Hanuše, O. Máchy. Tato disertační práce je jejím podstatným koncepčním rozpracováním. KOZEL, D. *Prométheovský mýtus v hudbě. Využití antického mýtu ve středoškolské hudební výchově*. Diplomová práce. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy, 2008.

monografie.<sup>2</sup> Potřebnou sjednocující jednotou této rozmanitosti je archetypální problematika: archetypy v mytologii, hudbě, hudební pedagogice (její teorii a praxi). Navzdory vysvětleným vlastnostem naší práce pokládáme za nutné alespoň přehledově a vstupně informovat o jejích cílech, metodách a členění kapitol, narušujících cílenou strohost úvodu.

Obecné cíle práce jsou: deskripce a analýza vztahu a zákonitostí interakcí mytologické a hudební složky uměleckého díla, definování možností implementace a využití antickým mýtem inspirovaných skladeb ve středoškolské hudební výchově, zjištění kvality jejich hudební recepce studenty.

Dílní cíle jsou formulovány dle problémových okruhů:

- vytvoření interpretačního rámce aplikací teorie archetypů na hudební dílo
- vymezení a precizace pojmu hudební archetyp ve vztahu k mytologii
- interpretace vybraných postav antické mytologie
- zobecnění vývojových specifik a charakteristik jednotlivých mytologických motivů jako námětu hudebních skladeb se zřetelem na paradigmatickou recepci mýtu
- sémantickou (archetypální) analýzou skladeb popsat mechanismy transformace sémantických obsahů a významů mýtů do instrumentální hudby
- argumentovat význam mytologie v současné umělecké kultuře, potencialit průniků mýtu a hudby pro hudební výchovu a estetický rozvoj osobnosti studentů
- vytvořit selekční pravidla skladeb vhodných pro kreativní poslechové činnosti v hudební výchově a generovat možnosti interdisciplinárních vztahů na základě principů polyestetické výchovy, integrativní hudební pedagogiky a archetypální pedagogiky
- zjištěnou kvalitu recepce antickým mýtem inspirovaných skladeb u středoškolských edukantů komparovat se sémantickými obsahy námětů a hudebně vyjadřovacími prostředky a vysvětlit její základní mechanismy

Metodologický aparát disertační práce je určován její interdisciplinaritou, vyžaduje mj. aplikaci méně užívaných výzkumných metod a jejich přizpůsobení předmětu zkoumání. Jde o kombinaci metod teoretických, empirických, kvantitativních,

---

<sup>2</sup> V současné době nám není známa práce, jež by řešila vymezeným způsobem tematiku antického (hudebního) mýtu, jeho celkového inspiračního odrazu v hudebních dílech skrze interpretační prizma teorie archetypů, a to včetně hudebně pedagogické dimenze. Na druhou stranu jsou některé dílní okruhy práce všeobecně známé a probádané různými interpretačními a vědeckými způsoby a přístupy.

kvalitativních (kromě obecně vědeckých metod jako např. analýza, syntéza, indukce, dedukce, komparace, generalizace): historicko-srovnávací metoda, genetická metoda, kulturně historická analýza, kritické srovnávání příbuzných jevů a jejich klasifikace, interpretace uměleckého díla, komplexní a sémantická analýza, archetypální analýza, sémantický diferenciál, amplifikace (metoda analytické psychologie, její vysvětlení v dalším textu) aj.

První kapitola Mýtus, hudba, archetyp je teoretického rázu, zkoumá a definuje interakci mýtu a hudby, přibližuje teorii archetypů jako metodologické východisko, definuje významy hudebních archetypů a prezentuje koncepci archetypální analýzy a interpretace uměleckého díla. Druhá kapitola Mytopoetická analýza antického hudebního mýtu se nejprve věnuje mytologii s hudebními prvky na příkladu antiky, připomíná mytologickou naraci příběhů o Apollónovi, Dionýsovi, Orfeovi, Pánovi, Sirénách a interpretuje tyto postavy estetickými kategoriemi a archetypálně. Následující kapitola popisuje historickou dimenzi inspirace antickým hudebním mýtem v umění a detailněji v hudbě genezí námětových motivů. Čtvrtá kapitola je praktickou ukázkou aplikace sémantické a archetypální analýzy a interpretace skladeb Igora Stravinského, Vítězslava Nováka a Clauda Debussyho. Závěrečná část práce využívá všech předchozích k teoretické responzi antického hudebního mýtu ve středoškolské hudební výchově k tématům mytologie, antické kultury, archetypů s praktickými vývody, její součástí je zpráva o realizované výzkumné sondě (včetně interpretace údajů) do hudební recepce studentů.

# 1 MÝTUS, HUDBA, ARCHETYP

## 1.1 Relace mýtu a hudby

Mytologickou<sup>3</sup> naraci a auditivní výpověď hudebního proudu spojuje zachycení, zpracování, komunikační sdělení a interpretace lidské zkušenosti. Tato zkušenost je člověkem konstituována (determinována) a transformována psychicky, kulturně, časově. Vzájemná provázanost obou sfér je zřejmá nejen blízkým charakterem obou zmíněných specificky formulovaných způsobů lidského vyjádření vnitřních psychických obsahů, procesů, vlastností, ale také střetáváním se v podobě hudebního díla, jež určitým způsobem reflektuje mytologický prvek v podobě námětu, symbolu, funkce, integrací mýtu do své struktury. Jsou to právě hudební skladby mytologického okruhu, ke kterým je nutno při jejich interpretaci přistupovat zvláštním způsobem, neboť se v nich prolíná prvek mytický a hudební – oba jsou navzájem neredukovatelné, a přesto souvztažné. Jejich korelační interference vznikají pojmovým charakterem mýtu a nepojmovým, specifickým znakovým pojetím hudby.

I přes nastíněnou odlišnost k zprostředkovaným homomorfním interakcím mýtu a hudby dochází na různých sférických úrovních. Spojuje je časový požadavek recepce, nutnost vyslechnutí celého příběhu nebo skladby před možností adekvátní responze individua, nemožnost vystoupení z proudu mytologické narace nebo hudby (uplývá stále dopředu) bez ztráty kontextu, smyslu, auditivní vázanost, podněcování široce pojaté imaginace (u pojmového mýtu je okruh navozovaných představ konkrétnější, u hudby značně uvolněný), v neposlední řadě je to vazba na univerzalizmus vytváření obecných způsobů vyjádření reflexe lidské zkušenosti. Hudba a mýtus pak mohou interagovat na strukturální, sémantické a psychologicky funkční úrovni obou systémů.

Zvláštní případy nastanou v situaci, kdy hudební skladba svým názvem nebo textem odkazuje k mytologické látce. Interpretačním východiskem takovýchto hudebních skladeb může být konkrétní teorie, která si všímá zároveň samotné mytologie, vztahu mytologie a kulturních (hudebních) artefaktů, v případě její neexistence, nepropracovanosti

---

<sup>3</sup> V textu práce chápeme slovesné tvary odvozené od pojmu mytologie dle kontextového významu jako soubor určitých mýtů (i všech existujících mytologií), popř. jako vědu, teorii o těchto souborech. Mýtus pak představuje označení celistvého příběhu (námětu), popř. mytologický obraz složený z různých variant, analogicky také obecně může znamenat souhrnně pojaté existující mýty jako svébytnou entitu. Pokud hudba (umělecké dílo) má podobné strukturální, výrazové kvality jako mytologie – mýtus, popř. je navozuje, připomíná, volíme adjektivum mytický (např. mytický charakter hudby).

apod., lze vytvořit aplikační podobu původně ryze mytologického typu. Celá problematika ústí do vstupního metodologického tázání distribuce kompetence mezi muzikologií a vědou o mytologii k analýze a interpretaci mýty inspirovaných a mytických skladeb, stejně tak k vytvoření teoretického rámce, ve kterém se tyto činnosti mohou odehrávat. Výsledkem je citelný požadavek nutné interdisciplinarity (antropologie, kulturologie, věda o mytologii, muzikologie, psychologie, filozofie, estetika, lingvistika, sociologie...) na hloubkové úrovni a tímto i pluralistické metodologie, zamezující povrchnímu opomíjení relace mýtus – hudba v podobě pouhého konstatování mytologického námětu skladeb, sledování příběhu, simplifikující charakterizace postav a motivů děje slovníkové povahy atd. V mytologických příbězích se nachází studnice symbolů a významů, vznikajících, posunujících a zmnožujících se zprostředkovanou konfrontací skladatele v dané době a kultuře s mýtem v hudbě.

Různorodost interakcí mýtu a hudby je nutné systematizovat před vlastním započítáním interpretace uměleckého díla a ujasnit si tímto i možnosti hermeneutických vstupů, účastnících se podmiňování naší činnosti. Ocitáme se totiž v odlišné situaci při interpretačním aktu, jestliže vnímáme mytickou hudební skladbu pro její zvukovou kvalitu, výraz..., nebo skladbu s mytologickým námětem bez vazeb na evokaci mytické hudební kvality. Navíc přirozeně vnášíme také subjektivně vlastní významy, očekávání, akcenty. V případě mytologického námětu interpretačně silně intervenují jako proměnné chronologické data skladatele a paradigma jeho doby od starověkého člověka mytického myšlení, stupeň zprostředkování mytologického motivu nebo příběhu (zpracování písemného zachycení mýtu, přepracování, obsahová, syžetová inspirace atp.), umělecké (hudební) zákonitosti stylové, estetické, filozofické, umělecký subjekt samotného autora atd. Tyto determinanty v součinnosti způsobují sémantické translace mýtu v hudbě, zachytitelné komparací s původními verzemi mýtů, genezí námětového motivu, analýzou hudby a amplifikací symboliky v umění. Problematiku sumarizuje a doplňuje následující víceúrovňový seznam:

## 1) Mytická hudba

funkce rituální, kultovní, magická, hudba provázející projevy mýtu v životě přírodních národů, starověkých kultur, nacházejících se v mytickém stavu myšlení

## 2) Mýtus v hudbě

- a) *výhradně strukturní*: hudba odpoutaná od funkcí mytické hudby, ale svou kvalitou evokuje mýtus jako takový, imaginaci mytické doby nebo obecně podoby hudbu se v ní vyskytující
- b) *výhradně námětový* (s identifikací konkrétního námětového zdroje v názvu, textu, programu skladby, bez této identifikace):
  - i) zpracování mytologického námětu, motivu, symbolu v původní podobě (ústní podání, písemné zachycení)
  - ii) přepracování mytologického námětu, motivu, symbolu v původní podobě
  - iii) volná inspirace mytologickým námětem, motivem, symbolem skrze uměleckou reflexi jiných uměleckých druhů nebo reflexi skladatele včetně syntézy
  - iv) variantně proporční kombinace i–iii
- c) *kombinace strukturního a námětového mýtu v hudbě*

Ke vztahu mýtu a hudby jsou v teoretické podobě podstatné v zásadě tři vědní oblasti (výzkumná pole oborů a disciplín):

- 1) obecná teorie mýtu antropologických, etnologických, religionistických zkoumání,
- 2) v jejím rámci se vyskytující (ale také mimo ni – psychologie, estetika apod.) funkční reflexe vztahu mýtu a hudby,
- 3) muzikologické teorie a aplikace výše uvedených skutečností.

Jevovým faktem všech tří oblastí představuje poznatek, že směrem od prvně jmenované nacházíme podstatně méně teoretických konceptů,<sup>4</sup> o něž bychom se mohli opřít při zkoumání antického mýtu v hudbě.<sup>5</sup> Některé z nich dále přiblížíme v následujícím přehledu s důrazem na hudební tematiku.

---

<sup>4</sup> V této kapitole si nevšímáme historické dimenze inspirace hudby mýtem, ale teoretického zdůvodnění interakcí obou sfér.

<sup>5</sup> Tato skutečnost nás proto přinutila vrátit se z třetí oblasti do druhé a pokusit se koncepčně rozpracovat jednu z teorií – archetypální.

ad 1)

Zkoumání mýtů má za sebou dlouhou tradici, pro niž je typická značná diverzifikace přístupů. Vytváření mytologií člověkem je novodobě vědecky chápáno skrze antropologické konstanty, odlišuje se ve vysvětlení účelů, funkčností, významů, smyslů mýtů. Novodobé vědecké přístupy měly své bezprostřední předchůdce především v romantické filozofii mýtu, sběru a zkoumání mýtů, pohádek, pověstí (ještě osvícenský J. G. Herder, do 19. století náležící bratři Schlegelové, F. W. J. Schelling,<sup>6</sup> G. W. F. Hegel, bratři Grimmové aj.).

Kromě německé naturalistické školy (M. Müller, lingvistická koncepce mýtů, které představují solární, lunární, přírodní cykly a objekty) a anglické naturalistické školy (A. Lang, prvotní animismus, mýtus je předvědeckým vyjádřením člověka) připomeňme vědecký přístup ritualismu (J. G. Frazer, priorita rituálu před mýtem, participace magie, M. Eliade a jeho teorie věčného návratu v mýtech, rituální analýzy<sup>7</sup>) a funkcionalismu (B. Malinowski, spjatost mýtu a rituálu ve funkci vytváření jednoty určité společnosti a zachování kulturní kontinuity). Významná byla také francouzská sociologická škola (E. Durkheim se zabýval kolektivní psychologií, individuální a sociální dualitou člověka, totemismem, L. Lévy-Bruhl zkoumal prelogické zákonitosti kolektivních představ, mystičnost mytického myšlení). Symbolickou dimenzi člověka – „animal symbolicus“ – zvýraznil Ernst Cassirer (1874–1945), mýtus, jazyk a umění jsou mu svébytnými symbolickými formami kultury, vznikají v symbolizačních procesech. Na něj navázala Suzanne K. Langer (1895–1985) personálním pojetím symbolů, objevujících se v univerzální podobě v mýtech, vyjevujících fundamentální pravdy člověka. Přínosy hlubinné psychologie a psychoanalýzy odhalily nové významy mýtů: Sigmund Freud (1856–1939) chápal mytologickou symbolikou skrze symptomy potlačených instinktů a tužeb, analytická psychologie Carla Gustava Junga (1875–1961) vnímala mýtus na pozadí koncepce kolektivního nevědomí a teorie archetypů (z pokračovatelů jmenujme alespoň J. Campbella, věnujícího se např. hrdinskému mýtu). Široce rozvětvený strukturalismus představuje především Claude Lévi-Strauss (1908–2009) svou strukturální antropologií mytologie, částečně aplikující lingvistický strukturalismus Ferdinanda de Saussura (1857–1913). Lévi-Strauss mýty vysvětluje v podobě sítě nevědomých vztahů, ve kterých

---

<sup>6</sup> „Schelling vychází z předpokladu, že mytologie symbolizuje věčné principy a je látkou každého umění, a proto soudí, že mytologická tvorba pokračuje v umění a může nabýt podoby individuální tvůrčí mytologie.“ MALETINSKIJ, J. M. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989, s. 21.

<sup>7</sup> Archetypem chápe událost, která se udála in illo tempore a cyklicky se zpřítomňuje v rituálu a mýtu.

klíčovou roli sehrávají základní binární opozice lidské empirie a jejich mediátoři. Ve specifické mytologické sémantice sehrává roli transformace. Pochopit určitý prvek znamená ukotvit jej v této síti významů a pochopit jeho fungování v celku. Algirdas Julien Greimas (1917–1992) přispěl teorií narativní gramatiky, opírající se o teorii izotopů a sémů (povrchové a hlubinné významové roviny textu), a aplikoval ji také na mýty. Navázal mj. na práci lingvisty Vladimira Proppa (1895–1970) redukováním obecných činů hrdinů příběhů a identifikací literárních žánrů. Podobně strukturalisticky a sémioticky orientovaný Roland Barthes (1915–1980) ukázal, jak se v moderní společnosti zneužívá mytické formy sdělení naplněním nového obsahu. Typickým produktem těchto procesů je mytologizování např. v politice. Význam pro mytologickou problematiku a náměty hudebních skladeb má také rituálně mytologická škola v literární vědě, archetypální literární kritika, opírající se o etnografii, analytickou psychologii atd., nahlížející na literární dílo pohledem jazyka mýtu (M. Bodkin, N. Frye).<sup>8</sup>

ad 2)

V této oblasti je nejkompexnější a z hlediska pozdějšího vlivu i nejvýznamnější již připomenutá strukturální antropologie Clauda Lévi-Strausse. K hudební problematice se váže první díl cyklu *Mythologica Syrové a vařené*,<sup>9</sup> kde se autor zabýval analýzou mytologických struktur amerických Indiánů na základě „logiky smyslových kvalit“, překonávajících empirické kategorie jako suché – mokré, mužské – ženské, nahoře – dole atd. Podstatná je také stat’ *Mýtus a hudba*,<sup>10</sup> ve které podává ucelenou koncepci vztahu mýtu, jazyka a hudby. Hudbu chápe jako specifický jazyk, jehož význam nelze doslovně přeložit mj. díky schopnosti hudby vyjadřovat protiklady. Hudba je zprostředkovatelem mezi lidským jazykem a mýtem pro svou strukturu a funkci, na člověka působí fyziologicky (organické rytmy) a kulturně (pravidla hudby, vzájemné společenské ukotvení). Spojuje totiž v sobě intelektuální i emocionální funkci (jakási střední cesta mezi logickým a estetickým vnímáním), kdy toto spojení opustilo mytické myšlení

---

<sup>8</sup> MALETINSKIJ, J. M. *Cit. dílo*, s. 13–167. Maletinského *Poetika mýtu* je i v současnosti v českém jazyce ojedinelou syntetickou prací, obsahující detailní přehled základních mytologických teorií. Autorův text dále zkoumá vliv mýtů na moderní literaturu. K pojednaným teoriím viz také blíže např. LORENZOVA, H. *Mýtus a literatura*. *Estetika* 14, 1977, č. 3, s. 176–196. ISSN 0014-1291; TARASTI, E. *Myth and Music. A semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 1978, s. 16–29. ISBN 951-95335-3-2; BUDIL, I. T. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: Triton, 2003. ISBN 80-7254-321-0.

<sup>9</sup> LÉVI-STRAUSS, C. *Mythologica\**. *Syrové a vařené*. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-644-0.

<sup>10</sup> LÉVI-STRAUSS, C. *Mýtus a hudba*. In *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa, 1993, s. 47–56. ISBN 80-7115-052-5.

a transformovalo se do novodobé podoby – jeho funkci přebírá počátkem barokní doby právě hudba. Hudba a mýtus jsou „jakými stroji na zrušení času.“<sup>11</sup> Dále z jeho podnětných reflexí zmiňme např. paralelu vnímání mytologického příběhu a hudební partitury – nutnost vnímání ve směru horizontálním i vertikálním, funkcí jednotlivých hlasů (mytologických motivů) vzhledem k celku struktury, potřebu časového dostupu vyslechnutím příběhu a hudební skladby. Podle Lévi-Strausse jsou hudební formy (forma fugy, ale i variace, sonáta atd.) ve skutečnosti integrací mytologických struktur příběhů, což dokládá mytologickými příklady: Syrové a vařené je koncipováno v názvech kapitol prostřednictvím mytologicko-hudebních forem, např. Bororská píseň, Géské variace (šest árií a recitativ), Sonáta dobrého chování, Fuga pěti smyslů, Kantáta vačice, Rustikální symfonie o třech větách. Lévi-Strausse se zabýval i konkrétními hudebními díly – viz jeho strukturalistická analýza Bolera Maurice Ravela, ale i skladateli dodekafonie a serialismu. Richarda Wagnera nazývá otcem „strukturální analýzy mýtu“<sup>12</sup>.

Karl Kérenyi (1897–1973) v Prolegomeně<sup>13</sup> k Vědě o mytologii (autorem několika studií byl Jung) popisuje význam v mytologii jako takový, který lze vyjádřit pouze mytologicky. Analogicky lze v hudbě ono sdělení předat pouze hudebními prostředky a není možné je zcela převést do jiného jazyka. Jde podle něj o látku a její pohyb – mytologie jako umění a mytologie jako látka a její pohyb, podobně umění skladatele a zpracování (pohyb) látky. Mytologémy<sup>14</sup> jsou chápány jako umělecké výtvořiny, jež se rozvíjejí formou variací. „Správný postoj k mytologii vyplývá z kombinace jejího obrazového, významového a hudebního aspektu. Znamená to nechat hovořit samotné mytologémy a prostě naslouchat. Každé vysvětlení se musí držet týchž zásad jako vysvětlení hudebního nebo poetického uměleckého díla.“<sup>15</sup> Předpokladem pochopení mytologie a hudby je disponovat určitým druhem „sluchu“. Z těchto tezí je již patrný specifický metodologický požadavek při interpretaci mýtu v hudbě.

Hudba a mýtus jako teoretické problémy jsou součástí estetické koncepce Suzanne Langer v práci *Philosophy in a New Key*,<sup>16</sup> v níž se zabývá mj. znaky a symboly v hudbě. Hudbu klade jako mýtus mezi biologickou zkušenost člověka a jeho duchovní sféru.

---

<sup>11</sup> LÉVI-STRAUSS, C. *Mythologica\**. *Syrové a vařené*, s. 28.

<sup>12</sup> *Tamtéž*.

<sup>13</sup> KERÉNYI, K., JUNG, C. G. *Věda o mytologii*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004, s. 7–34. ISBN 80-85880-32-6.

<sup>14</sup> Mytologém je základní motiv nebo stavební prvek v mytologii, který se opakuje, významová jednotka mýtu.

<sup>15</sup> KERÉNYI, K., JUNG, C. G. *Tamtéž*, s. 10–11.

<sup>16</sup> LANGER, S. K. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1971.

Hudba je „naš mýtus vnitřního života“, říká Langer, sdílí s mýtem vlastnost nedokonání aktu diferenciacce produktu a procesu, což ústí do nedotvořenosti nikdy neukončené symboliky, vymezení smyslu. Symboly se v mýtech a hudbě vážou k vnitřním psychickým procesům, umění je způsob tvorby obrazů se specifickou gramatikou, k čemuž se váže i hudba, která ale není emocemi přímo plně výrazově určována (významem hudby mohou být maximálně výrazové citové a smyslové prožitky) – umění a mýtus jsou způsoby symbolizace.

ad 3)

V muzikologické literatuře je vztah hudby a mýtu v podobě komplexní teoretické koncepce řešen nedostatečně. V podstatě můžeme odkázat na dvě hlavní publikace, snažící se prezentovat určitý způsob interpretace mýtem inspirovaných skladeb nebo mytické kvality hudby – novodobého mytologizování skladatelů, navozování rituálních, starověkých, kosmologických apod. významů.

Za prvé je to dnes již klasická monografie Eera Tarastiho *Myth and Music* (citovaná výše). Tarasti vychází ze strukturalismu a sémiotiky, hudebně aplikuje Greimasovu klasifikaci sémů a žánrových motivů (literárních sémantických typů) v mytologii, k nimž přiřazuje adekvátní příklady hudebních kompozic. Na základě analýz a komparací skladeb autorů 19. a 20. století (R. Wagner, J. Sibelius, I. Stravinskij, ale i F. Liszt, B. Smetana) dochází k postulování tzv. mytického stylu v hudbě na základě charakteru hudebních vyjadřovacích prostředků v případech melodiky, rytmu, barvy, harmonie atd., evokace určitého výrazu, užití hudebních symbolů, citací atp. Jde např. o styl hrdínsko-mytický, magický, bájný, baladický, posvátný, pastorální, démonický, exotický, legendární, tragický. Artikulace mytického stylu je tímto způsobem, tj. nutností ke každému literárnímu typu nalézt hudební variantu, vedena v některých případech subjektivně, propojení výrazu, strukturních hudebních momentů a mytologických prvků chybí v některých případech pevnější ukotvení.<sup>17</sup>

Naší práci bližší různorodý hermeneutický přístup představuje monografie *Neo-Mythologism in Music*<sup>18</sup> Victorie Adamenko, zabývající se tvorbou autorů hudby 20. století. Opírá se o práce představitelů sémiotické školy v Tartu (J. Lotman,

---

<sup>17</sup> Strukturalistická a sémantická východiska má např. i následující práce, částečně řešící Lisztovy mytologické symfonické básně: JOHNS, K. T. *The symphonic poems of Franz Liszt*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1997. ISBN 0-945193-40-8.

<sup>18</sup> ADAMENKO, V. *Neo-Mythologism in Music. From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. NY, Hillsdale: Pendragon Press, 2007. ISBN 978-1-57647-125-8.

B. A. Uspenskij, E. M. Maletinskij ad.), mytografii J. Campbella, strukturalismus Lévi-Strausse, částečně také o Jungovu teorii archetypů. Adamenko sleduje diachronicky a synchronicky obecné mytologické principy, motivy, tvary, nacházející se námětově nebo strukturně také v hudbě, což jsou např. binární opozice, princip opakování, ostinato, variace, kombinatorika, kosmologie, číselná a kruhová symbolika apod. Obdobně jako Tarasti identifikuje mytologické prvky a následně je nalézá v hudbě, vytváří přesvědčivý a významově bohatý obraz mýtu v hudbě minulého století, ve svém důsledku vytvořený a bez modifikací použitelný pouze pro toto období, není cílen na univerzální interpretaci dějin hudby. Problematickým shledáváme časté střídání zmíněných teoretických východisek, vyvážené na druhé straně syntetismem a induktivní metodou.

Práce *Music, Myth and Nature*,<sup>19</sup> jejímž autorem je skladatel a muzikolog François-Bernard Mâche (1935), reprezentuje spíše autorské estetické krédo oživení mytologické dimenze myšlení v soudobé hudbě než model námi sledované relace. Vychází ze zkoumání vztahu mezi hudbou a jazykem, univerzálních zvukových modelů a zoomuzikologie (vliv O. Messiaena, ptačího zpěvu), příroda a kultura mu nejsou opozity, jejich propojení nachází právě v hudbě. Inspiraci nachází také v univerzu antické mytologie, je autorem řady skladeb s touto tematikou.

Dílním způsobem se teoretického vztahu mýtu a hudby dotýkají práce sémiotické povahy, např. Jarmily Doubravové<sup>20</sup> nebo Vladimíra Karbusického<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> MÂCHE, F.-B. *Music, Myth and Nature. The Dolphins of Arion*. Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1992. ISBN 3-7186-5321-4.

<sup>20</sup> Srov. DOUBRAVOVÁ, J. *Dialog a imaginace. Interpersonální diagnóza umění(m)*. Praha: Editio Supraphon, 1998. ISBN 80-7058-471-8; DOUBRAVOVÁ, J. *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum, 2001. ISBN 80-246-0180-X.

<sup>21</sup> Některé Karbusického práce, stejně jako studie J. Doubravové, dílním způsobem operují s Jungovým pojmem archetypu, na což poukazujeme již na tomto místě, protože se téma podkapitoly dotýká mýtu a hudby, na kterou navazuje archetypální problematika. Srov. KARBUSICKÝ, V. *Kosmos – Mensch – Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen*. Hamburg: Verlag Dr. R. Krämer, 1990. ISBN 3-926952-23-7; KARBUSICKÝ, V. Tvar a význam v hudbě. *Hudební věda* 30, 1993, č. 4, s. 299–330. ISSN 0018-7003; KARBUSICKÝ, V. Smysl a význam v hudbě. *Hudební věda* 31, 1994, č. 1, s. 25–84. ISSN 0018-7003. K mýtu, archetypu a umění (hudbě) viz speciální téma následující monografii: WRIGHT, C. *Labyrint a bojovník. Symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. Praha: Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-923-2.

## 1.2 Teorie archetypů

Interpretačním východiskem antického hudebního mýtu je nám archetypální<sup>22</sup> teorie Carla Gustava Junga v jeho původním pojetí. Jelikož jako taková neobsahuje rozpracovanou hudební tematiku (tj. z hlediska psychologického, nikoliv estetického, které si nenárokuje), pokusíme se o její aplikaci pro využití při analýze hudebního díla. Specifickým cílením této aplikace je uchopení mytologického námětového archetypu skladeb a jeho psychologické, obrazné, sémantické ovlivňování hudební struktury. I přes skutečnost, že je Jungova teorie dostatečně známá a rozšířená, je nutné ji alespoň v nejzákladnějších ohledech (vztahujících se k naší problematice) shrnout a představit klíčové pojmy a teze, objevující se v textu práce, především pro již zmíněnou koncepční aplikaci do muzikologické oblasti. Obrovité Jungovo dílo a ještě několikanásobně rozsáhlejší hlubinně psychologická (jungjiánská) literatura poskytuje dostatečnou platformu pro ukotvení tématu vztahu mýtu a hudby. Proto tuto podkapitolu chápeme jako vstupní nahlédnutí – metodologické zasazení – archetypální teorie před vlastní hudební problematikou.

Ústředním bodem Jungovy analytické psychologie je teorie archetypů, založená na existenci kolektivního nevědomí, odlišující ji od psychoanalýzy Sigmunda Freuda, kde má nevědomí osobní povahu<sup>23</sup> a je sběrnou, skladištěm zapomenutých, potlačených nebo vytěsněných obsahů. Jungovým východiskem je existence osobního nevědomí, které má zkušenostní povahu, a hlubší vrozené struktury – kolektivního nevědomí, jež je podle něj „část psýché, již lze od osobního nevědomí negativně odlišit tím, že za svou existenci nevděčí osobní zkušenosti a není proto osobním ziskem.“<sup>24</sup> Pyramidálně či kuželovitě uspořádaná struktura psýché pak začíná v základně v životě člověka nikdy neuvědomělou částí, pokračuje přes zmíněné kolektivní nevědomí a osobní nevědomí ke svému završení – vědomému já.

Obsahem kolektivního nevědomí jsou univerzální kolektivní vzory mytologického charakteru, nazvané Jungem archetypy, označované také jako motivy, prvotní obrazy, typy, struktury, formy lidské psýché. Archetypy jsou charakteristické svou typičností,

---

<sup>22</sup> Označení archetypální se vztahuje k praobrazům, pratarům (tj. archetypům), jejich strukturám, motivům, symbolice. Archetypické obrazy jsou již konkretizací archetypů.

<sup>23</sup> Jung si všímá toho, že již Freud viděl archaicko-mytologický způsob myšlení nevědomí, ale nesehrávalo u něj tak důležitou roli. JUNG, C. G. *Archetypy a nevědomí*. Výbor z díla II. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 97. ISBN 80-85880-16-4.

<sup>24</sup> JUNG, C. G. *Analytická psychologie. Její teorie a praxe. Tavistocké přednášky*. Praha: Academia, 1993, s. 147. ISBN 80-200-0480-7.

univerzalitou, původností a představují formy myšlení a jednání ve smyslu Platónova pojmu „eidos“, později je Jung chápal jako dynamické kondenzáty lidské zkušeností, jež se naplňují obsahem.<sup>25</sup> Etymologicky<sup>26</sup> pojem odkazuje k řeckému „arche“ (původ, podstata, výchozí bod poznání) nebo „archaios“ (původní, starý, počáteční) a „typos“ (ražení mincí, úder a to jím vyrobené, postava, forma, vzor, předloha, ráz, otisk, podoba, znak). Jung uvádí, že samotný výraz archetyp není jeho dílem a poukazuje na jeho genezi a významy např. u zmíněného Platóna, v novoplatonismu, u Filóna Alexandrijského („imago Dei“ – obraz Boží v člověku), Augustina Aurelia (ideje obsažené ve vědomí Boha), v alchymických spisech (Corpus Hermeticum), ale i Kantových gnozeologických kategoriích aj.<sup>27</sup> Odvolává se také na podobné výsledky jiných vědních oborů své doby a psychologické, religionistické, sociologické pojmy (např. représentations collectives – kolektivní představy – Lévy-Bruhla).<sup>28; 29</sup>

K povaze archetypů Jung dochází empirickou cestou. Na základě analýzy snů svých pacientů, opřené o rozsáhlé znalosti z oblasti náboženství, mytologie, kulturní antropologie a umění, dochází ke zjištění, že se v nich mnohdy opakují určité typické situace, postavy, symboly, které mají univerzální charakter. Vyskytují se tedy celosvětově, bez podmíněnosti doby, kultury, rasy, zkušenosti jednotlivého člověka a dalších determinant. Jejich existence nešla s koncepcí nevědomí osobního charakteru dostatečně vysvětlit, sny jsou zde nositeli nevědomých obsahů, které byly kdysi vědomé.<sup>30</sup> Současné výzkumy v oblasti např. biologie, evoluční psychologie, kognitivní psychologie

---

<sup>25</sup> Vzhledem k obecně užívanému pojmu archetyp, jenž se vyskytuje také u jiných autorů, se v interpretacích a rozpracováních Jungovy teorie mnohdy setkáváme s výrazným odklonem od původního významu teorie nebo jejího odmítání z příčiny nesprávného pochopení, což způsobila mj. nepozornost čtenářů, ale i předsudky a neotevřenost k „mystickému“, „temnému“ Jungově stylu psaní. Pojem archetypu, přejat v nekompletním smyslu, popř. uzpůsoben záměru určitého autora, zahalily mnohdy nejasnosti. Např. Lorenzová pro oblast literární kritiky jako příčinu uvedených nepřesností shledává právě nastíněný posun Jungova chápání archetypů v raných pracích z 20. a 30. let („eidos“, statická idea) a pozdějšího uchopení (dynamičnost archetypů jako forem psychického chování vzniklé opakováním životních situací, jejich naplnění obsahem v určitých podmínkách, rozdíl mezi archetypem a jeho manifestací, ne definitivnost určení). LORENZOVÁ, H. *Cit. dílo*, s. 176–196.

<sup>26</sup> SEIFERT, T. Archetyp. Heslo in MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds.) *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál, 2006, s. 28. ISBN 80-7178-863-5; PUŠKÁRKOVÁ, M. *Tajemství milosti. Symbolika pohádek, snů a modlitby. Archetypy symbolů*. Olomouc: Fontána, 2002, s. 35. ISBN 80-7336-009-8.

<sup>27</sup> JUNG, C. G. *Archetypy a nevědomí*, s. 98–99.

<sup>28</sup> *Tamtéž*, s. 148.

<sup>29</sup> Srov. také stať Archetyp (dodatek) Vladislava Šolce in ŠOLC, V. *Archetyp otce (a jiné hlubinně psychologické studie)*. Praha: Triton, 2009, s. 93–100. ISBN 978-807387-281-6.

<sup>30</sup> Jung uvádí případ člověka během svých výzkumů nevědomí Afroameričanů v USA, v jehož snech se objevoval obraz muže ukřižovaného na kole. Osobní anamnézou vyloučil, že by dotyčnému byl znám podobný obraz, nacházející se ve starověkých kulturách, např. připoutání Ixióna Diem k věčně se otáčejícímu ohnivému kolu jako trest za provinění vůči bohům a lidem. Viz JUNG, C. G. *Analytická psychologie*, s. 50–51.

předkládají v podstatě paralelní teorie, potvrzující existenci kolektivního nevědomí a tímto i samotných archetypů, jež „... dnes mohou být definovány jako geneticky zakotvené, evolučně získané univerzální pohotovosti a reakční systémy lidského organismu.“<sup>31</sup>

Archetypy jako psychické orgány psychoidní<sup>32</sup> povahy se vyskytují u člověka jako konstitutivní součást psýché. „*Archetypy jsou typické formy chování, které se, když se stanou vědomými, projevují jako představa, stejně jako všechno, co se stává obsahem vědomí.*“<sup>33</sup> Archetypy jsou tedy formou představy, nikoli představa samotná, strukturují naše psychické procesy. Jelikož jde o formy, naplňují se vždy novým obsahem v závislosti na individuální zkušenosti, jak říká Jung, nedědíme představy samotné, ale možnosti těchto představ, neseme v sobě dědictví archaické zkušenosti lidstva. Archetypické obrazy nejsou totožné se samotnými archetypy. Z tohoto též plyne poznatek, že archetypy se nikdy nestanou vědomými, lze na ně pouze zprostředkovaně usuzovat a poukazovat prostřednictvím jejich proměnlivého obrazného vyjádření, díky procesu symbolizace jejich význam uniká pevnému pojmovému zachycení. Jung píše: „Archetypy se projevují teprve v pozorování a zkušenosti, a to tím, že *pořádají* představy, což se právě děje nevědomě, a proto to lze poznat vždy až dodatečně.“<sup>34</sup> Archetypální obrazy imaginace mají společný základ ve všech kulturách, jejich symbolické vyjádření je na druhou stranu každou jednotlivou kulturou (její tradicí) přetvářeno, stejně tak jsou konkretizovány individuálně a sociálně.<sup>35</sup> Archetypy se dále často vyjevují v axiologicky diferentní podobě (Jung používá označení zlého a dobrého pólu archetypu), negativního aspektu nabývají při prvotním kontaktu já s neznámými, ohrožujícími obsahy, které jsou později integrovány a nahlíženy kladně.<sup>36</sup>

Fakt, že jádro archetypu jde proto pouze přibližně opsat, ale již není možné jej vyčerpávajícím způsobem popsat, neboť formuje materiál vždy odlišného charakteru, v jiné době (nutnost nových výkladů), a tímto mění svou podobu, je pro Junga zásadní pro jeho chápání symbolu, který v sobě zahrnuje vědomou i nevědomou část a podobně se vymyká úplnému uchopení, vyčerpání významu interpretací. Podle Junga je každá

---

<sup>31</sup> SEIFERT, T. Archetyp. Heslo in MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds.) *Slovník analytické psychologie*, s. 29.

<sup>32</sup> Tj. quasi-psychické ve smyslu energie, duševního obrazu, síly.

<sup>33</sup> JUNG, C. G. *Cit. dílo*, s. 87.

<sup>34</sup> *Tamtéž*, s. 92.

<sup>35</sup> Zde se oceňuje významné psychoterapeutické hledisko: tíha a dopad individuálních problémů jedince mohou být nahlédnuty v jejich lidské univerzalitě, poukázáním na obecný způsob jejich řešení (např. mytologický), propojením jednotlivce a společnosti touto participací čelíme osamění, nepochopení.

<sup>36</sup> Takovýmto příkladem jsou v naší práci interpretované Sirény, lákají, svádějí, poutají, posléze jsou příčinou smrti. Viz též bipolární aspekty Matky – dává život, lásku, ochraňuje, naopak ničí, usmrčuje, pohlcuje atd.

interpretace archetypu jen převodem z jednoho metaforického<sup>37</sup> jazyka do druhého.<sup>38</sup> Symbol v tomto smyslu není pouze rozumově uchopitelným znakem, který „je libovolně a úmyslně dosazen za nějakou známou a uchopitelnou skutečnost“<sup>39</sup> a nelze jej na něj redukovat, netýká se konvence, konsenzu. Znaky tímto působí zvláště na intelekt člověka (vědomí), symboly svou neuchopitelností a schopností vyjadřovat paradoxy zase spíše na emocionalitu (nevědomí). U Junga proto nedochází k redukci symbolu na znak. Archetypy jsou univerzální a konkretizují se v symbolických obrazech vizuálních výrazových forem, ale symbolickým se „může stát prakticky každý vnímatelný jev – následnost tónů, slovo, gesto, vůně, tělesný vjem (tělo) dotek.“<sup>40</sup> Symboly obrazně vyjadřují obsahy kolektivního nevědomí, proto jsou nabitы fascinující silou a přitažlivostí, pramenící z přesahu jich samotných i osobní zkušenosti jednotlivce (transcendentní funkce), výklad symbolů je vždy jen jednou z mnoha možností. „Jung si uvědomoval, že neexistuje jednoduchá ekvivalence mezi symbolem a znakem, že každou simplifikující dešifrací ztrácí symbol něco ze svého nepřeložitelného bohatství.“<sup>41</sup> Vždy zůstává prostor pro tajemství, mnohoznačnost, neurčitost, vyjádření něčeho třetího mezi přítomnou dualitou významu, symbol je „výraz, který co nejlépe reprodukuje komplexní skutečnost, kterou vědomí dosud jasně neuchopilo.“<sup>42</sup> Další důležitou vlastností symbolů je podle Junga skutečnost, že umožňují přeměnu libida – obecná psychická energie.<sup>43; 44</sup>

Obsahy kolektivního nevědomí jsou příčinou archetypických motivů a představ, a to buď na úrovni osobnosti nebo kulturních celků. Nositeli těchto motivů jsou světové mytologie, pohádky, legendy, folklor, náboženské systémy, sny, fantasmie a vize, v neposlední řadě vyjádření archetypů nacházíme v umění. Podle Rudolfa Starého jde v jedné z Jungových charakteristik archetypů o „vůdčí motivy umělecké tvorby a věčné

---

<sup>37</sup> V analytické psychologii je v rovině jazykového vyjádření určité obrazové představy využívána kromě analogie hojně alegorie, metafora a symbol, které jsou vázány na smyslovost a význam, ale zároveň vyjadřují smysl přesahující pouhé racionální uchopení, mohou také přecházet z jednoho druhu do druhého.

<sup>38</sup> JUNG, C. G. *Tamtéž*, s. 238.

<sup>39</sup> JUNG, C. G. *Obraz člověka a obraz boha*. Výbor z díla IV. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2001, s. 150. ISBN 80-85880-23-7.

<sup>40</sup> MÜLLER, L. Symbol. Heslo in MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds.) *Cit. dílo*, s. 396.

<sup>41</sup> BORECKÝ, V. *K otázkám symbolické imaginace*. Praha: Karolinum, 1998, s. 15. ISBN 80-7184-546-9.

<sup>42</sup> JUNG, C. G. *Archetypy a nevědomí*, s. 335.

<sup>43</sup> Podle Freuda může být pudová energie v uměleckých dílech sublimována na společensky přijatelnější podobu. Umělec tak má možnost vyjádřit to, co by v jiné sféře bylo nepřipustné. Symbol ve snu či v umění je pojímán symptomaticky, tj. jako kauzální znak k nevědomému přání (často sexuálnímu), pudu apod. K těmto otázkám viz FREUD, S. *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990.

<sup>44</sup> K symbolu u Junga viz výše citované slovníkové heslo L. Müllera (s. 398–400); RAFAILOV, B. *Filozofické aspekty v díle C. G. Junga*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, katedra filozofie, 2008, s. 106–111 (autor srovnává pojem symbol u S. Freuda, C. G. Junga a H.-G. Gadamera).

ideje v platónském smyslu, táhnoucí se jako červená nit dějinami myšlení...“<sup>45</sup> Jejich smyslem je zachovat přiměřené spojení mezi vědomím a nevědomím, neodtrhnout člověka od bytostných základů a zároveň umožnit individuální vývoj a rozšíření vědomí. Jung často narážel na nepochopení v tom, že archetyp není vrozená nevědomá představa, ale forma představy. Archetypy se dostávají do vědomí a formují přítomný materiál získaný zkušeností. V tomto momentě je možné si uvědomit jejich obsahy.<sup>46</sup> Známe je Jungovo přirovnání archetypu k osovému systému krystalu, který bez hmotné existence „preformuje tvorbu krystalu v matečním louhu“.<sup>47</sup> Další charakteristikou archetypů je jejich afinita s pudem – společně jsou jedním ze zdrojů psychické energie. Podle Junga jde o dva naprosté protiklady, které nelze oddělit, opět si pomáhá obrazným přirovnáním, tentokrát k viditelnému spektru. Zatímco pudy náleží se svou fyziologickou oblastí k infračervené oblasti (sem patří dynamika pudu), archetypy se svou psychologickou oblastí k sféře ultrafialové (obraz pudu). Vědomí se brání pádu do nevědomí, což by znamenalo pokles do sféry pudů. Pud je asimilován a realizován ve fialové sféře, takže se ve výsledku objevuje v jiné podobě než na začátku. „Archetyp je... jako obraz pudu psychologicky duchovním cílem, k němuž tíhne povaha člověka;“<sup>48</sup> Uvedený proces si lze představit také jako obnovení pudu na úrovni vyššího kmitočtu, fialová barva archetypu je poukazem k příbuznosti s pudem.<sup>49</sup>

V případě, že si archetypické obrazy neuvědomíme, což nelze pouze racionálně, ale podle Junga dialekticky, prožitím, vnitřním rozhovorem, doplněným potřebnými mytologickými a historickými paralelami, zjištěním funkcí individuálních symbolů, metodou amplifikace<sup>50</sup> a aktivní imaginace<sup>51</sup>, a nevyrovnáme-li se s nimi, hrozí nebezpečí

---

<sup>45</sup> STARÝ, R. *Potíže s hlubinou psychologií*. Praha: Prostor, 1990, s. 48. ISBN 80-85190-03-6.

<sup>46</sup> Archaický člověk mýtus žije, kdežto my jsme mu dnes vzdáleni. Na odlišnost našeho postavení a nutné důsledky upozorňoval ve svém díle Jung.

<sup>47</sup> JUNG, C. G. *Archetypy a nevědomí*, s. 191.

<sup>48</sup> *Tamtéž*, s. 69.

<sup>49</sup> *Tamtéž*, s. 66–74.

<sup>50</sup> Amplifikace je typická asociační metoda Jungovy analytické psychologie, pomocí zesílení, rozhojnění, rozšíření obrazů daných archetypů ze snového materiálu, mytologie, náboženství, folkloru, umění, aj. upevňuje jejich významové uchopení. Vytváří se široká paleta asociací, konotací, kroužící kolem archetypálního jádra svou podobností.

<sup>51</sup> Aktivní imaginace je součástí analytické terapie, vede k vypořádání se s obsahy psýché a využití kreativního potenciálu jedince. Je strukturována několika fázemi: navázání kontaktu s nevědomím a dialogu skrze obrazy, fantazie, zvuky atp., zasazení a udržení se v určitém obrazu, aktivizace jáského vědomí, vyjadřování prvků aktivní imaginace tvarem, slovem, tónem, pohybem, dramatickou akcí, následně se celý průběh emocionálně a intelektuálně analyzuje a dává do souvislostí s individuální situací pacienta. Vyskytují se zde muzikoterapeutické prvky. KNOLL, D. *Imaginace aktivní*. Heslo In MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds.) *Cit. dílo*, s. 140.

ztráty kontroly vědomí a obrazy zůstanou projikovány.<sup>52</sup> Integrace nevědomí ve vědomí je procesem individuace – vývojového směřování lidské osobnosti v druhé polovině života, jehož výsledkem je vědomá integrace vědomých a nevědomých obsahů v celistvosti bytostného Já (das Selbst), celost osobnosti, zahrnující a převyšující vědomé já<sup>53</sup> – je nutnou syntézou, neboť přílišný příklon k jednomu ze zmíněných stavů má negativní důsledky pro jedince i společnost.<sup>54</sup>

Při zkoumání univerzálního paralelismu v produktech nevědomí vytyčil Jung (včetně jeho následovníků) několik hlavních archetypálních typů a motivů, kterým se ve svém díle věnoval, ilustroval je množstvím příkladů a podrobil analýze, amplifikoval. K jejich možnému počtu se Jung vyjadřuje takto: „Je toliko archetypů, kolik je typických situací v životě.“<sup>55</sup> Počet archetypů proto není nijak závazně omezen, nicméně toto množství je redukováno obecností situací, možností prožívání a chování. Naopak zmnožení a projevy daného archetypu v archetypální symbolice a obrazech jsou nespočetné, stále se proměňují a významově se posunují, kombinují, přetvářejí, jsou zcela nezachytitelné. Mezi hlavní podle Junga patří archetypy: matky, otce, dítěte, stínu, animy a anima, mužského a ženského principu, persony, hrdiny, mága, čarodějnice, blázna, trickstera, bytostného Já, moudrého starce a stařeny, coniunctia, obraz Boha, proměny, dvojího původu, božské dvojice aj. Přibližme některé archetypy identifikované v mytopoetické analýze naší práce:<sup>56</sup>

- bytostného Já (archetyp celosti, završení syntézy rovnováhy vědomého já a nevědomých obsahů, symbol celkové osobnosti a integrace dalších archetypů, je završením procesu individuace),
- anima a animus (anima je archetypem ženy a života v mužském nevědomí, animus je opakem, tj. mužským principem v nevědomí ženy, jde o prototyp ženství

---

<sup>52</sup> „Naše famózní vědecká realita nás ani v nejmenším nechrání před takzvanou irealitou nevědomí.“ JUNG, C. G. *Osobnost a přenos*. Výbor z díla III. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998, s. 127. ISBN 80-85880-18-0.

<sup>53</sup> JUNG, C. G. *Archetypy a nevědomí*, s. 243.

<sup>54</sup> Zatímco v minulosti této syntéze napomáhaly rituální obnovy společnosti v nejrůznějších podobách, v současnosti mizí zcela, ztrácíme pro ně smysl, transformují se v jiné, méně účinné a nastupuje potřeba psychoterapie.

<sup>55</sup> *Tamtéž*, s. 155.

<sup>56</sup> Jednotlivé archetypy přebíráme v původní Jungem představené podobě. Nejreprezentativnější popis základních archetypů přináší citovaný výbor z Jungova díla *Archetypy a nevědomí*, viz také příslušná hesla v citovaném *Slovníku analytické psychologie*, popř. speciální práce věnované konkrétní symbolice archetypů, např. CAMPBELL, J. *Tisíc tváří hrdiny. Archetyp hrdiny v proměnách věků*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-354-4; EDINGER, E. F. *Já a archetyp*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2006. ISBN 80-85880-45-8; ŠOLC, V. *Archetyp otce (a jiné hlubinné psychologické studie)*.

a mužství, které promítáme na osoby druhého pohlaví, opětovně se tyto archetypy vyjevují v pozitivním i negativním aspektu),

- matka (Velká Matka je jedním z obrazů animy, ženský archetyp, charakterizuje jej plodnost i destruktivní síla, orgiasmus, vzkříšení, regenerace, tajemství života),
- otec (princip vlády, rozlišování protikladů a nevědomých obsahů, logos, světlo, kladné i záporné vlastnosti při obrazném výskytu),
- moudrý stařec (senex – pomáhající osoba v hrdinských příbězích, představuje personifikovanou životní moudrost a zkušenost, řád, harmonii, duchovnost, racionalitu, ženskou variantou je moudrá stařena),
- persona (tj. neosobní maska, kterou se prezentuje individuum ve společnosti – sociokulturní adaptace jedince a její dynamické napětí, jednotlivé kultury vyžadují rozdílné persony, nebezpečná je identifikace pro ztrátu autenticity),
- stín (negativní, temná, potlačovaná, animální složka osobnosti, často promítána jedincem na druhé – destruktivita stínu, vyjadřuje špatné vlastnosti osobnosti, které si nechceme připouštět, ve svém souhrnu jsou to obsahy kolektivního nevědomí, jež se neslučují s životem, normami, pravidly dané společností),
- kejklíř (rarach, zdroj transformace, změn, ambivalence vlastností, destrukce, nahlodává jistoty našeho sebevědomého ega),
- hrdina (symbolizuje transformační proces života a potenciaální individuaci, uzlovým bodem je boj s nevědomím za zisk vědomí, k typickým momentům hrdinovy cesty – monomýtu<sup>57</sup> – patří dále diferenciované etapy odchodu, iniciace, návratu, Jungova charakteristika<sup>58</sup> hrdiny: božský původ, cesta do podsvětí, vykonání nebezpečných úkolů – souboje s monstry, pomoc společníků a spojenců, smrt, znovuzrození),
- dítě (dětský hrdina, prvotní minulá forma celosti psyché, současná, ale i anticipace budoucího, symbolizace života).

---

<sup>57</sup> U Campbella monomýtus znamená univerzální archetypální vzorec všech hrdinských příběhů napříč světovou mytologií. „Hrdina se vydává z každodenního světa do říše nadpřirozených divů, setkává se tam s úžasnými silami a dosahuje přesvědčivých vítězství. Ze svých tajuplných a dobrodružných cest se vrací se schopností prokazovat dobrodiní svým bližním.“ CAMPBELL, J. *Cit. dílo*, s. 41.

<sup>58</sup> JUNG, C. G. *Hrdina a archetyp matky. (Symboly proměny II)*. Výbor z díla VIII. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka. 2009. ISBN 978-80-85880-59-5.

Jungova koncepce archetypů a kolektivního nevědomí byla dále rozpracovávána, rozšiřována jeho žáky a pokračovateli,<sup>59</sup> nacházíme také polemickou a konfrontační kritiku s Jungovou teorií.<sup>60</sup> Své uplatnění a aplikace nalézají v psychologii, psychologii umění, uměnovědách, literární kritice, filozofii, estetice, sémiotice, antropologii, sociologii, pedagogice, religionistice, etnografii atd., v neposlední řadě také v muzikologii a jejích součástech.<sup>61</sup>

K tematice umění skýtá Jungova analytická psychologie mnoho inovujících podnětů, i když se netýkají ve významné míře hudby samotné (jíž se věnujeme v příští podkapitole). Kromě obecných vyjádření k psychologické povaze umění, typologie básnictví a teorie osobnosti<sup>62</sup> (apollónský a dionýský princip), jsou to studie<sup>63</sup> k dílům některých osobností, např. k výtvarnému dílu<sup>64</sup> Pabla Picassa (1881–1973) nebo literárnímu<sup>65</sup> Jamese Joyce (1882–1941). Podle Moniky Rafalské<sup>66</sup> je Jungův názor na umění určen následujícími momenty: umělecké dílo se neodvozuje jako výsledek osobní neurózy, ale uznává se autonomie tvůrčího procesu, ve kterém se zpodobují archetypy přes tvůrčí umění k uměleckému dílu – zde jsou možnosti psychologického výkladu díla (transformace symboliky, utváření obrazů archetypů, popis uměleckého

---

<sup>59</sup> Např. Ema Jungová, Jolande Jakobi, Marie-Luise von Franz, Joseph Campbell, Erich Neumann, Gerhard Adler, James Hillmann, Edward F. Edinger. Viz BORECKÝ, V. *Porozumění symbolu*. Praha: Triton, 2003, s. 39–40. ISBN 80-7254-371-7. Z českých osobností jmenujme Huga Širokého, Rudolfa Starého, Vladimíra Boreckého.

<sup>60</sup> Např. z pozice feminismu kritizujícím patriarchálně založenou symboliku archetypů u Junga (ve srovnání s Freudem věnoval více pozornosti psychické problematice ženství, upozorňoval na podmíněnost porozumění dobou), samotný koncept animy a anima atd. Srov. DORST, B. *Feminismus*, jeho kritika C. G. Junga. Heslo In MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds.) *Cit. dílo*, s. 98–100.

<sup>61</sup> K tomuto viz blíže v seznamu použité literatury výběr z Jungových děl, tamtéž uvedené tituly zde citovaných nebo odkazovaných autorů, detailní seznam české a zahraniční odborné literatury a periodik k analytické psychologii a další odkazy in MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds.) *Cit. dílo*, s. 488–517. Z uměnovědných aplikací zmiňme např. klasickou studii Maud Bodkin o archetypálních vzorcích v poezii: BODKIN, M. *Archetypal Patterns in Tragic Poetry*. In BURROWS, D. J., LAPIDES, F. R., SHAWCROSS, J. T. (eds.) *Myth and Motifs in Literature*. New York: Free Press, 1973, s. 4–21; Jungovými archetypy se inspiroval také Nortrop Frye v Anatomii kritiky: FRYE, N. *Anatomie kritiky*. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-078-3; dále publikaci B. Knapp věnovanou archetypální hudbě nevědomí v procesech spisovatelské tvorby a archetypální interpretaci literárních děl a tvůrčího psaní: KNAPP, B. L. *Music, Archetype, and the Writer: A Jungian View*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1986; ve výtvarném umění částečně např. práce Petra Wittlicha: WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1607; Zdeňky Kalnické: KALNICKÁ, Z. *Archetyp vody a ženy*. Brno: EMITOS, 2007. ISBN 80-903715-5-8.

<sup>62</sup> Typologie v základním schématu rozlišuje osm podtypů, vzniklých kombinací introverze, extroverze a psychických funkcí vnímání, cítění, myšlení, intuice.

<sup>63</sup> Viz JUNG, C. G. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 2001, s. 124–154. ISBN 80-7108-213-9.

<sup>64</sup> Odkážme také na tvorbu Jacksona Pollocka (1912–1956), ovlivněného přímo ve své tvorbě analytickou psychologií C. G. Junga.

<sup>65</sup> Koncepcí archetypů se inspiroval mj. spisovatel Robert Holdstock (1948–2009) v románovém cyklu o lese mytág, v němž ožívají mytické zosobněné relikty vzpomínek lidstva. Viz HOLDSTOCK, R. *Les mytág*. Frenštát pod Radhoštěm: Polaris, 1994. ISBN 80-85911-02-7.

<sup>66</sup> RAFALSKI, M. Umění. Heslo In MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds.) *Cit. dílo*, s. 437–438.

procesu apod.). Hlavní podněty umělecké pramení z kolektivního nevědomí (druh puzení), nejde pouze o redukcionistický individuální impulz. Ve výsledném tvaru se střetává vliv kolektivního nevědomí a jáského vědomí umělce (vstupuje zde do hry také technická stránka dovednosti, řemeslo) jako autonomního komplexu.

## 1.3 Hudební archetypy

### 1.3.1 Vymezení pojmu hudební archetyp

I přes zmíněný Jungův zájem o psychologii umění v jeho díle nacházíme velmi málo vyjádření k hudbě, z nichž bychom mohli bezprostředně vycházet při koncipování archetypální a sémantické analýzy hudebních skladeb, v podstatě je tato oblast takřka vynechána a jde o dílčí (marginální) problematiku. Musíme proto vyjít z aplikace některých termínů a momentů jeho teorie, popř. z dalšího rozpracování těchto myšlenek dalšími autorů. Přitom Jungovy nečetné teze přisuzují hudbě významné postavení ve vztahu k nevědomí a vyjadřování archetypů uměleckou cestou, jak následně doložíme na několika příkladech.

Nejdříve je to naším autorem přímo citovaný názor, že Bachova fuga může být zápisem aktivní imaginace směřující k poznání, podobně jako Wagnerova hudba<sup>67</sup> znázorňuje archetypy.<sup>68</sup> V pojednání o libidu a jeho proměnách si Jung mj. všímá souvislostí rytmizace a hudby s pracovními úkony u přírodních národů.<sup>69</sup> Odmítá názor, že by hudba byla celkově závislá na sexualitě (tj., že je takto plně určenou formou transformace sexuálně chápaného libida – kontrafreudovský názor), rytmizování obecně u člověka znamená vlastnost všech emočních procesů vůbec, viz princip opakování. Rytmičká složka hudby na těchto nejzákladnějších úrovních proto souvisí dle Junga s psychickou energií a je prostředkem vyjádření její transformace. O rytmu říká, že „je klasickým způsobem vtištění určitých představ nebo jiných činností a to, co je vtiskováno, to znamená, co má být pevně organizováno, je převedení libida do nové

---

<sup>67</sup> Jung připomíná Wagnerovo dílo v některých svých dílech, ale všímá si pouze námětu jeho mytologických oper. Např. Parsifal je mu symbolem úplného naplnění, v libretu se vyskytující grál a kopí patří k sobě svou jednotou protikladů jako mužský a ženský princip. JUNG, C. G. *Analytická psychologie*, s. 128.

<sup>68</sup> JUNG, C. G. *Mysterium Coniunctionis*. Gesammelte Werke 14, II. 1990, § 408. Podle RASCHE, J. Hudba. Heslo in MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds.) *Slovník analytické psychologie*, s. 128.

<sup>69</sup> JUNG, C. G. *Symbol a libido. (Symboly proměny 1)*. Výbor z díla, VII. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004, s. 214–217. ISBN 80-85880-35-0.

formy uplatnění.<sup>70</sup> Hudební pohyb nevědomí Jung přirovnával k druhu symfonie, jejíž dynamičnost je stálým tajemstvím.<sup>71</sup> Další zmínka je pouze zprostředkovaná, v roce 1956 Jung řekl americké muzikoterapeutce M. Tilly při rozhovoru a po ukázce hry na klavír, že i když slyšel hodně hudby, teď ji neslyší, neboť jej vyčerpala: „Protože hudba má co dělat s velmi hlubokým archetypovým materiálem a protože ti, kteří hrají, si to vůbec neuvědomují. (...) To, co jste mi dnes dopoledne ukázala – nejen to, co jste řekla, ale především to, co jsem konkrétně prožil – mi dovoluje cítit, že hudba by měla být od nynějška součástí každé analýzy. Dosahuje k hlubokému archetypovému materiálu, ke kterému v naší práci s pacienty dosáhneme jen zřídka.“<sup>72</sup>

Bližší nerozpracovanost hudební tematiky v Jungově teorii archetypů je zřetelně vysvětlitelná pro jejich vázanost na vizuální představy a znázornění, stejně tak na slovní pojmenování, pojmovost, proces narace, čemuž odpovídá amplifikovaný materiál z mytologií, náboženských systémů, výtvarných, básnických děl atp. Jestliže jsou archetypy organizujícím principem lidské imaginace, musí tímto nutně ovlivňovat také hudební představy a celou rozsahovou plochu pojmu hudební myšlení.<sup>73</sup> Strukturující předpoklady archetypů se proto projevují v hudbě, otázkou ale zůstává, jakým konkrétním způsobem. Analýzu vztahu archetypů a hudby ztěžuje mj. její samotná podstata, tj. jde o přímo nefigurativní umění se silným zastoupením transformačního principu, stále směřování hudby dopředu, přesná tvarová neuchopitelnost a rozmanitost komplexního průběhu hudebního proudu, což vše dále determinuje zprostředkování interpretačním

---

<sup>70</sup> *Tamtéž*, s. 215.

<sup>71</sup> JUNG, C. G. *Seminar on Dream Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1984, p. 440. Podle KNAPP, B. L. *Music, Archetype, and the Writer: A Jungian View*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1986, s. 1.

<sup>72</sup> JUNG, C. G. *C. G. Jung im Gespräch. Interviews, Reden, Begegnungen*. Hinshaw, R. Fischli, L. Dürich, Daimon, 1986, s. 88 ad. Cit. podle RASCHE, J. Hudba. Heslo in MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds.) *Cit. dílo*, s. 128.

<sup>73</sup> K tomuto v muzikologii nejednotně přijímanému pojmu viz příslušné heslo Ivana Poledňáka a Jiřího Fukače in *Slovník české hudební kultury*. Internetová verze:

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/chs/index.php>.

Jiří Fukač při výkladu tohoto pojmu popisuje roli myšlenkových procesů a pojmů při vzniku hudební struktury taktu (srov. citaci k propojenosti archetypů s pojmy a myšlenkovými procesy, účastnicích se vytváření nebo recepce hudby): „Zavedením pojmu ‚hudební myšlení‘ do muzikologie samozřejmě přiznáváme, že vznik představ hudebních struktur v subjektu se neobejde bez účasti vyšších racionálních funkcí a bez myšlenkových opor: ani elementární myšlenkový kontakt s hudbou nebývá zcela bezpojmový a čím složitější je produkovaná či reprodukována hudební představa, tím je úloha těchto funkcí a opor výraznější.“ FUKAČ, J. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2001, s. 102. ISBN 80-210-2575-1. Ke schopnosti hudby působit na oblast emocí a jejímu vztahu k řeči viz následující citaci Vladimíra Karbusického. „Netkví v této důvěře v sílu hudby působit v oblasti emocí podobně jako řeč cosi archetypického? Není to hlas z hlubokého podvědomí? Hlas přežívající v nás z raných stádií antropogeneze, kdy vývojově tvarové řady řeči a hudby rostly ještě málo diferencovaně z jednoho kmene?“ KARBUSICKÝ, V. *Tvar a význam v hudbě*, s. 301.

aktem výkonného umělce a komplexní procesy percepce, apercepce a recepce. Navíc se oproti dalším uměleckým druhům důrazněji ozývá poznatek o diferencovaném výsledném tvaru hudebního díla. I když je tématem této práce interpretace mytologického námětového archetypu hudební skladby s vhledy do jeho zhudebnění, tzn. úzce zaměřená výseč z široké diverzity problémů, otázek a možných aplikačních oblastí muzikologie, vzešlých z podnětů analytické psychologie, nastiňme před schématem vlastní analýzy některé podoby vymezení archetypů a jejich využití.

Dosavadní přínos (nikoliv primárně muzikologický) pokračování a rozvedení (post)jungovské analytické psychologie k tematice hudby shrnuje Jörg Rasche do šesti okruhů: 1. orientace na hudební text (písň, opery), 2. obrazně symbolická stránka hudby (sny), 3. symbolické a číselné aspekty hudby, 4. hudební vyjádření se chápe jako pohyb sdělující scénická zobrazení (např. interakce matky s dítětem), 5. kulturně-historický psychopatologický a mytologický význam určitých druhů tónů, hudebního provedení, temperování, 6. používání alchymických obrazových sérií při popisu hudby. Rasche dále dodává, že archetypální děje v hudbě lze zaznamenat i v případě absolutní hudby – hudební dílo (poměrovost racionálního a nevědomého) je produktem individuální cesty skladatele, v níž nalézá svůj smysl.<sup>74</sup> Hlubinně psychologické modely muzikoterapie<sup>75</sup> byly ovlivněny Jungovým pojetím archetypu, symbolu (symboličnost hudby), imaginace (symbolizace imaginace), archetypálním charakterem zvuku samotného, určitých nástrojů, rytmů (analogizace prvotních auditivních struktur s psychickými tematickými komplexy kolektivního nevědomí).<sup>76</sup>

Komplexní aplikace teorie archetypů na hudbu zatím nenalézá v muzikologii své pevné místo. Mezi důvody neexistence uceleného pojednání o archetypech v hudbě můžeme spatřovat metodologickou vyspělost tohoto vědního oboru, který si vytvořil jiné (efektivní) nástroje ke zkoumání relevantních problémů v oblasti hudební teorie. Jungovské archetypy našly své místo spíše v podobě implementace některých pojmů-termínů v rámci interdisciplinárních a transdisciplinárních průniků a přesahů samotné muzikologie. Klíčové pojmy jsou různě „nasvědčovány“ momenty společného problematického charakteru jako mýtus, hudba, symbol, skladatel, muzikologickými

---

<sup>74</sup> RASCHE, J. Hudba. Heslo in MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds.) *Cit. dílo*, s. 128–129.

<sup>75</sup> Výrazná je např. švédská institucionalizovaná muzikoterapie Alekse Pontvika, všímající si mj. symboliky hudby J. S. Bacha.

<sup>76</sup> KRAPP, M. Muzikoterapie. Heslo in *Tamtéž*, s. 209. K muzikoterapii viz např. ZELEIOVÁ, J. *Muzikoterapie. Východiška, koncepty, principy a praxe*. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-237-9; KANTOR, J., LIPSKÝ, M., WEBER, J. A KOL. *Základy muzikoterapie*. Praha: Grada, 2009. ISBN 978-80-247-2846-9.

přístupy s podněty např. hermeneutiky, fenomenologie, strukturalismu, archetypální teorie a etnomuzikologie, hudební psychologie, antropologie, estetiky, sémiotiky, sociologie apod., čímž vytvářejí mnohdy nepřehlednou mozaiku, jejímž kladem je zmíněný fakt interdisciplinarity a také interpretační rozrůzněnosti (danou přirozeným individuálním traktováním jednotlivých autorů), ze které můžeme vybírat. Částečný terminologický zmatek tématu archetypů v hudbě způsobuje vícevýznamovost samotného označení „archetyp“, kdy není vždy přesně určeno, v jakém významu se chápe – Jungově, Eliadově, sociologickém, kulturním, zda jako označení psychologické, nebo pojmenovávající fakt opakování určitého tvaru, struktury, vzorce, idiomu v hudbě atp.

Uplatnění termínu-pojmu archetyp ve vědě a muzikologii prezentuje Jiří Fukač a Jaroslav Volek ve třech funkcích.<sup>77</sup> První případ se týká hlubinné psychologie, sociologizujících koncepcí, strukturalismu a literární vědy (o nichž jsme pojednali dříve). Pro uměnovědné aplikace je typický vztah k sémiotice (archetypy jako komplexní symboly, hudební znaky se jim přibližují schopností vyjádřit protiklady, fakt sémantických interferencí mezi hudbou a dalšími uměními, mytologií aj.). Jsou připomenuty též ryze muzikologické aplikace u E. Tarastiho, J. Doubravové (viz její dříve citované tituly, zvláště zde analýzy archetypální symboliky ve skladbách Josefa Suka – Zrání, Radúz a Mahulena), také představitelů teorie archetypu (C. Lévi-Strauss). V této části slovníkového hesla nelze rozlišit, který z uvedených autorů vychází z Jungovy koncepce a který je orientován strukturalisticky a sémioticky (viz případ posledně jmenovaného). Druhým případem je užívání výrazu archetyp pro označení původního textu při práci s písemnými prameny, z něhož vznikly dochované texty (opisy) nějakého výtvoru. Konečně třetí funkcí je muzikologicky specifické pojetí archetypu u hudebních historiků a folkloristů pro označování strukturních momentů, které jsou typické pro více hudebních výtvorů (locus communis, jádra hudebně syntaktického charakteru), obecněji pojato jsou součástí paradigmatu hudby v podobě infrastruktury (melodické, tektonické aj.). Heslo v závěru nastoluje pro naši práci zásadní otázku, „zda ‚locus communis‘ či infrastruktura jako hudební archetyp nemá přece jen něco společného s archetypy v prvním uvedeném významu (zda tu např. nejde o zvukové nositele archetypálních kolektivních představ a idejí apod.).“<sup>78: 79</sup>

---

<sup>77</sup> FUKAČ, J., VOLEK, J. Archetyp. Heslo in *Slovník české hudební kultury*.

<sup>78</sup> *Tamtéž*.

<sup>79</sup> Kladné zodpovězení části otázky se snažíme doložit analýzou vztahu mytologického námětového archetypu a výsledné hudební struktury.

Tomuto rozčlenění odpovídá i utřídění příspěvků ve sborníku z 8. mezinárodní konference hudební teorie (23.–25. duben 2008, Vilnius) *Principles of Music Composing: Musical Archetypes*,<sup>80</sup> na který zde záměrně odkazujeme, neboť je podle našich zjištění v současnosti zřejmě ojedinělým ucelenějším vývodem z rozrůzněnosti teoretických přístupů. Sborník obsahuje tři oddíly: první je věnován koncepcím a definicím archetypu, druhý se zabývá archetypy ve vztahu k národní identitě hudby a etnomuzikologickými archetypy, závěrečný prezentuje manifestace archetypů v kompoziční praxi soudobé hudby současného a minulého století. Ke sledované problematice se vztahují především dva následující příspěvky. Rastko Jakovljević<sup>81</sup> uvažuje nad transferem archetypů z oblasti vizuálních a narativních symbolů do hudby prostřednictvím společných vlastností, jimiž jsou podle něj v hudbě nejobecnější jmenovatelé opakování a kontrast v různých podobách. Uvedenému rozlišení odpovídá (geneticky v opačném pořadí) funkčnost Jungových archetypů, princip kontrastu, deformace, transformace, transfigurace sehrává svou roli v případě anima, animy, osoby, stínu, cory, vody, matky, kejklíře. Opakování, stabilita, fixace jsou naopak uplatněny u archetypů dítěte, moudrého starce a stařeny, mandaly. Tyto základní formotvorné principy by podle autora mohly být využity při výkladu a analýze kontinuity hudebních stylů, vazeb artificiální hudby s nonartificiální, hudby s jinými druhy umění (např. architekturou).

Pavel Puškaš<sup>82</sup> užívá pojem archetyp k vysvětlení dynamičnosti proměn hudebních stylů v historické perspektivě, je mu mentální strukturou, která orientuje a podmiňuje vzorce vývoje diskurzu v nespočetných formách, ale redukovatelných na určitou typologii. Jestliže takto vymezený archetyp vyčerpá svou energii transformace (u Junga by to odpovídalo ztrátě archetypální symboliky, vyčerpání numinozity, obohacující imaginaci v dané době – nutnost stále nového výkladu archetypů – pozn. D.K.), je nahrazen novým archetypem. Puškaš dále zavádí termín anarchetyp (negace předchozího konceptu, jakýsi anti-archetyp, dominující archetyp versus inovující) a eschatyp (jakoby náhodný, nečekaný inovující prvek, neodpovídající žádnému z prvku nebo projevů uvnitř hudebního stylu, je málo početný).<sup>83; 84</sup>

---

<sup>80</sup> *Principles of Music Composing: Musical Archetypes. VIII.* JANELIAUSKAS, R. (ed.). Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2008. ISBN 978-9986-503-81-1.

<sup>81</sup> JAKOVLJEVIĆ, R. Encoding the Archetypes: The Case of Repetition and Contrast in Music. In *Tamtéž*, s. 10–17.

<sup>82</sup> PUŠKAŠ, P. Archetype, Anarchetype and Eschatype in the Dynamics of Musical Style. In *Tamtéž*, s. 27–34.

<sup>83</sup> Poznamenejme značnou similaritu s vědeckými paradigmaty Thomase S. Kuhna nebo s v hudební sémiotice zavedenými pojmy paradigma – syntagma.

Podle Ivana Poledňáka,<sup>85</sup> kromě některých v předchozím textu uvedených významů (slovníkové heslo se věnuje i výkladu obecných teorií archetypu) lze uplatnit zkoumaný pojem při výzkumu mytologických oper, symfonických básní, zkoumání návaznosti staré tradice na novou, cizích kultur, sledování vlivu velkých tvůrčích osobností a módních aktualizačních vln oblíbenosti určitých skladatelů.

Hledání hudebních archetypů (muzikologické archetypy, lze ale uvažovat o aditivním sloučení s některými Jungovými archetypy, protože prvně jmenované jsou určité zákonitostmi a dynamikou psyché) se konkrétně orientuje na resort hudební antropologie, v jejímž rámci se především v součinnosti s etnomuzikologií, hudební sociologií a psychologií zkoumají antropologické konstanty<sup>86</sup> člověka, hudební univerzálie, praprincipy, kulturní paralely.<sup>87</sup> Zde lze jmenovat např. společnou fyzikální a psychofyzilogickou determinaci vytváření tónových systémů, fenomén oktávové podobnosti a intervalové strukturování kvartou a kvintou, v oblasti melodiky stoupající a klesající nápěvy, jednostupňové melodie, melodie s vyplněnou trhlinou (obratem skoku),<sup>88</sup> limit melodického rozpětí, proximita (očekávání malých melodických intervalů),

---

<sup>84</sup> Hudbou se zabývala i některá vystoupení na interdisciplinární konferenci *Psyche and Imagination: A Multidisciplinary Academic Conference of Jungian and Post-Jungian Studies* (6.–9. června 2006, University of Greenwich, London), z níž je bohužel realizován pouze program konference s anotacemi příspěvků. Odkážme proto tematicky alespoň k těmto autorům tituly příspěvků, z nichž je patrný řešený problémový okruh: Victoria Adamenko: *Jung and Twentieth-Century Music*, Byron Almén: *Jung's Function-Attitudes in Music Composition and Discourse*, Jeffrey Kurtzman: *The Failure of Individuation in Monteverdi's Orfeo: The Psychic Disintegration of a Demigod*, Benjamin Nagari: *Film Music: Image or Shadow*, Robin Wallace: *The Articulation of Gender in Brahms's 'Third Symphony': A Jungian View*. *Psyche and Imagination. A Multidisciplinary Academic Conference of Jungian and Post-Jungian Studies*. At the University of Greenwich, London, U.K., 6-9 July, 2006. Materiál z konference. K podobné multidisciplinárnímu pohledu viz též ROWLAND, S. (ed.). *Psyche and the Arts. Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Painting and Film*. East Sussex: Routledge, 2008. ISBN 978-0-415-43835-3.

<sup>85</sup> POLEDŇÁK, I. Archetyp. Heslo in POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984, s. 35–39.

<sup>86</sup> „Antropologickou konstantou dnes chápeme jako dlouhodobě působící biologicko-fyzilogickou determinaci lidského jednání či chování, s níž se lze setkat v základech všech kultur.“ FUKAČ, J. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2001, s. 126. ISBN 80-210-2575-1.

<sup>87</sup> K základním informacím viz POLEDŇÁK, I. Antropologie. Heslo In *Slovník české hudební kultury*; BEK, M. *Vybrané problémy hudební sociologie*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 1993, s. 28–36. ISBN 80-7067-318-4; FUKAČ, J. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*, s. 118–124, 126–127; FRANĚK, M. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005, s. 51–80. ISBN 80-246-0965-7.

<sup>88</sup> V další rovině se pak v muzikologii objevuje označení melodického archetypu u konkrétních autorů – typické, opakující se melodické struktury (kostry). Příkladem je podnětná studie Jaroslava Volka *Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka*. Autor si zde všímá strukturálních podobností některých hudebních témat v Sukově tvorbě. Distancuje se sice od pojetí hlubinné psychologie a směřuje svou analýzu spíše syntakticky, nicméně i těmto melodickým „archetypům“ přiznává možné obsahové určení. Uvedenou skutečnost akcentujeme pro podporu tvrzení, že archetypální strukturální momenty hudby mohou souviset s archetypy v psychologickém slova smyslu. Srov. hudební symbol smrti (archetypální motiv) se zvětšenou kvartou v Sukových skladbách Radúz a Mahulena a Asrael (je záležitostí konvence a uvědomělého postoje

konsonance a disonance, tonalita, částečně tónovost, samotný fakt rytmizování, zvukové barevnosti atd. V každé kultuře pak identifikujeme rozdílné vyjadřovací idiomy, ustálené tvary hudebních struktur, pojetí hudebního času, tektoniky atd. – slouží k orientaci jedince v dané kultuře a facilitují mu její osvojování –, jež jsou odlišné a bohaté ve své finální podobě, ale sdílejí některé málo početné obecné rysy. V tomto kontextu můžeme vyjít od základních logických principů formování hudby: totožnost (identita), rozdílnost (kontrast) nebo obměna (variaci).<sup>89</sup> Relevantní jsou také jevy spjaté s již připomenutou kategorií hudebního myšlení. Podle Josefa Kresánka<sup>90</sup> se jeho vývoj uskutečňuje (rozlišuje převážně vrozené principy hudebního myšlení a jeho antropologicky, společensky determinované normy) ve třech sférách sonoristiky, dynamizmu a tvarovosti, hudební tvary jsou mu pak charakteristické svou tvarovou a citově výrazovou individuálností, směřující k osobitosti uspořádání, jednotě, uplatnění principu jednoty v rozmanitosti – homeostázi.<sup>91</sup>

### 1.3.2 Archetypální analýza a interpretace hudebního díla

Jestliže archetypům, mýtu a hudbě<sup>92</sup> přisoudíme specifický status svébytné relace z psychologické a estetické pozice, je nutné jejich vzájemnou interakci analyzovat a interpretovat adekvátně citlivým nástrojem, nenarušujícím, neznehodnocujícím a neopomíjejícím symboličnost probíhajících procesů a výsledných uměleckých tvarů, tzn. přílišná zaměřenost na organizaci hudební struktury a technickou stránku této hudby versus krajní sémantické výklady obsahovosti hudby, nebo pouze psychologický výklad, jemuž je znemožněn muzikologické uchopení hudební skladby. Jednou z cest naplnění

---

skladatele a zároveň působí psychologicky svým výrazovým intervalovým napětím – pozn. D.K.). Viz VOLEK, J. *Struktura a osobnosti hudby*. [Kap.] Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka. Praha: Panton, 1988, s. 243–255. Dále např. Miloš Hons při analýze Finále Symfonie č. 1 Johanna Brahmsa identifikuje archetyp lidové melodiky v hudebním motivu s kvartovým nakročením a sekundovým rozvedením (ukázka užití muzikologického archetypu). HONS, M. *Hudba zvaná symfonie*. Praha: TOGGA, 2005, s. 206. ISBN 80-902912-6-0. Srov. též archetyp výškové organizace melodie: THOMSON, W. Pitch Frames as Melodic Archetypes. *Empirical Musicology Review* 1, 2006, č. 2, s. 85–102.

<sup>89</sup> Tuto triádu uvádí Jan Vičar v pojednání o teorii fraktálů a jejím možném odrazu v hudbě. VIČAR, J., DYKAST, R. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, 2002, s. 55–56. ISBN 80-85883-86-4.

<sup>90</sup> Viz blíže KRESÁNEK, J. *Základy hudebního myšlení*. Bratislava: Opus, 1977; KRESÁNEK, J. *Tonalita*. Bratislava: Opus, 1982; KRESÁNEK, J. *Hudba a člověk. Hudobné myslenie – sociálna funkcia hudby – hudobná psychológia*. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. ISBN 80-88884-18-7.

<sup>91</sup> Uvažujme, zda popsany proces nemá na obecné úrovni co do činění (na nevědomé úrovni) s Jungovým principem individuace, zachování rovnováhy psýché, završením v bytostném Já – tendování ke stabilitě, sloučení a vyvažování protikladů.

<sup>92</sup> Triádu volíme pro zaměření naší práce, jev se týká i dalších uměleckých nositelů vyjádření archetypů, tj. nemytologické tematiky.

souladu těchto skutečností je reciprocita analytické psychologie, estetiky a muzikologie v diverzitě interpretačních přístupů.

Archetypální a sémantická analýza hudebního díla zpracovávajícího antický (hudební) mýtus je příspěvkem k teorii programovosti hudby a jejího obsahu, která má dlouhou tradici. Připomeňme např. antickou teorii étosu a katarze, barokní afektovou teorii a hudebně rétorické figury, spor romantismu mezi koncepcí absolutní a programní hudby (zpětně reflektovaný E. Hanslickem, H. Riemannem), dále také četné hudební (estetické) teorie jako hermeneutický přístup Hermanna Kretzschmara, hudební symboliku Arnolda Scheringa, dynamismus a energetickou koncepci Ernsta Kurtha,<sup>93</sup> intonační teorii Borise Vladimiroviče Asafjeva, pohybovou gestiku v hudbě u Heindricha Schenkera, spojení symbolu a tvaru v hudbě u Hermanna Scherchena, spojitost hudby a metafory podle Donalda N. Fergusona, interpersonální hypotézu hudby, idiomatickou hudbu Hanse Heinricha Eggebrechta, narativní archetypy v hudbě,<sup>94</sup> rozmanité hudebně sémiotické přístupy atd.<sup>95</sup>

Programní název skladby zužuje denotační a asociační sémantické pole při teoretické interpretaci a recepci skladby, vztahuje se konkretizačně k jejímu designátu,<sup>96</sup> umisťuje hudbu do blízkosti mýtu nebo jeho reflexe – viz při interpretaci vždy námi zohledňované schéma interakcí mezi mýtem a hudbou v první podkapitole této práce. Archetypální dimenze analytického a interpretačního procesu se týká námětového archetypu skladby<sup>97</sup> a její vlastní hudební struktury (korelace, ovlivnění struktury

---

<sup>93</sup> Kurth se věnoval rozpracování pojmu psychické energie v hudbě a vycházel mj. z filozofie Arthura Schopenhaura a psychoanalýzy S. Freuda (operuje s výrazy jako nevědomí, vědomí, symbol, vůle, ale nikoli v Jungově slova smyslu).

<sup>94</sup> Viz např. ALMÉN, B. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory* 47, 2003, č. 1, s. 1–39.

<sup>95</sup> Srov. kapitulu Jarmily Doubravové Dějiny sémiotického myšlení in FUKAČ, J., JIRÁNEK, J., POLEDŇÁK, I., VOLEK, J. A KOLEKTIV. *Základy hudební sémiotiky* III. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 1992, s. 18–66. ISBN 80-210-0567-X; POLEDŇÁK, I. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 209–223. ISBN 80-246-1215-1.

<sup>96</sup> „Druhový název vymezuje pouze do jisté míry rozsah našich expresivních interpretací; programní název nejednou dosti rozsáhlé, ale přesto zřetelně vymezené sémantické pole, v jehož hranicích příslušné dílo komunikuje; determinuje asociační okruh, který posluchač může – ovšem naprosto nemusí – realizovat. LISSA, Z. *Nové studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1982, s. 112.

<sup>97</sup> Výskyt archetypálních námětů společně s vědomým odkazem na Jungovy archetypy ve skladbách je v drtivé většině v kontextu hudební historie takřka ojedinělý. Jeden z mála příkladů uvádí V. Adamenko u Alfreda Schnittkeho v orchestrální skladbě Concerto grosso no.1 z roku 1977, kde skladatel ve svých zápiscích a komentáři ke skladbě rozlišuje tři typy dramaturgie vztahů mezi sólisty a orchestrem (ten představuje kolektivní nevědomí): dialog (anima), antagonismu (animus), individuum a duši (persona). ADAMENKO, V. *Neo-Mythologism in Music. From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*, s. 246–249. Námětové a hudební archetypy jsou proto identifikovány až při teoretické reflexi hudby a interpretaci. Podstatné je ovšem uvažovat o fascinaci určitým archetypem v umění dané doby, podobně u skladatelů (prostý fakt objednávky skladby, módnost, nevědomá inspirace, tendování atd., tyto faktory

a obsahovosti) s determinací sociokulturního, uměleckého, filozofického, estetického, biografického, psychologického aj. charakteru. Obrazem daného archetypu je původní mýtus, jeho umělecká reflexe a následně i hudební skladba. Naše zkoumání vlivu námětu na hudební skladby není vedeno primárně sledováním vztahu slova a hudby,<sup>98</sup> ale vycházíme ze skutečnosti, že mýtus byl vytvořen na základě funkčnosti lidské psýché, která stejně tak ovlivňuje kompozici a percepci hudby, tj. slovní vyjádření a hudební vyjádření spolu může v určitých bodech korelovat, i když je finálně inkomensurabilní (hudba není druhem jazyka, ale symbolické vyjádření nevědomé a vědomé psýché) – vychází ze stejného podmiňujícího základu. Mýtus v hudbě je uchopen psychologicky, zároveň je hudební skladba chápána jako estetický objekt, k němuž se vztahujeme v interpetačním aktu, jeho povaha nedovoluje vytvářet obecný, závazný a neměnný tvar (srov. variantnost vyjádření archetypů v umění a zprostředkování mýtu skladatelem, dobou, interpretem). Prizmatem Jungovy teorie archetypů přistupujeme k mytologii a hudbě jako k možnosti obohacující interpretace hudebního díla skrze analýzu námětu, amplifikaci významů, sledování vztahu skladatele k mytologickému prvku s vědomím kulturních a dobových souvislostí, nalézání korespondence mezi obsahy mýtů a hudebními strukturami.

K postižení všech uvedených rovin je pro naše účely nutné modifikovat sémantickou hudební analýzu. K námětu skladby přistupujeme archetypálně v již vymezeném slova smyslu. Analytická psychologie ale přirozeně nemá prostředky, metody a terminologii, jak vědecky přistupovat ke skladbě z hudebního hlediska. Totéž se týká muzikologie v případě, jestliže mýtus v hudbě pojmáme jako archetypální záležitost *sui generis* – zmíněný vědní obor není schopen samostatně pojmout a implementovat archetypální symboliku. Archetypy v hudbě jsou parciálně součástí dosavadní praxe sémantické analýzy,<sup>99</sup> byť někdy pojmenovávány jinou terminologií

---

ale nemůžeme nikdy s jistotou zcela zachytit pro proměnlivost a multidimenzionálnost zkoumaného předmětu).

<sup>98</sup> Ve významu vlivu textové složky ve vokální a vokálně instrumentální hudbě. Přirozeným jazykem formulovaný námět programní skladby stojí v pozadí hudebního díla a nepřímou může ovlivňovat jeho podobu na úrovni sémantické – archetypální. Ke vztahu hudby a slova viz např. *Slovo v hudbě 20. století (Janáčkiana XIII)*. Sborník materiálů z muzikologické konference Ostrava 1989. Ostrava: Krajské kulturní středisko Ostrava, 1990. ISBN 80-85029-11-1.

<sup>99</sup> Signifikantně viz dále citovanou publikaci *Komplexní analýza uměleckého díla*. Archetypy jsou krátce zmíněny ve fázi přípravy analýzy, konkrétně v sémiotické přípravě (jako druhy symbolů) a tzv. archetypové přípravě, v níž jsou chápány jako tradicí uchované symboly a obrazy s významem v lidském životě. Předpokladem analýzy uměleckého díla je mj. vysvětlení významů takto definovaných archetypů. Jungovo psychologické hledisko je ale odmítáno (možným částečným vysvětlením je v dalším odstavci uvedené dobové stanovisko, že odlišně pojaté archetypy jsou v nemarxistické teorii umění absolutizovány a slouží

– viz tematika mýtu, přírody, typologie postav, symbolů atd. Námi uplatňované analytické a interpretační vztahování se k antickému mýtu v hudbě je primárně muzikologické, tj. sémiotické (konkrétně sémantické),<sup>100</sup> intenzivně ale akcentujeme archetypální teorii pro již zdůvodněnou mytologickou tematiku. Uplatňujeme stanovisko, že lze využívat výstupů z klasických, moderních hudebních a sémantických analýz, tzn. rozbor hudební struktury (komplexní, strukturální, sémantická analýza),<sup>101</sup> a to za předpokladu, že se alespoň částečně prolínají s archetypálním druhem, kriticky je konfrontujeme, případně je s odkazem reinterpetujeme v novém významu. Mezi metodologické problémy patří vztah psychologického, muzikologického a estetického paradigmatu – ten řešíme v rámci interdisciplinárních zákonitostí a konvergence hermeneutik, dále terminologie – nutnost definování pojmů-termínů analytické psychologie, v případě kolizí s muzikologickými druhy jejich explikace a selekce.<sup>102</sup>

Samotná archetypální analýza a interpretace mýtu v instrumentální hudbě<sup>103</sup> pak přináší nové pohledy a významovost, symboliku (univerzální, archetypální, archetypickou) konkrétního díla. Její podobu není možné definitivně strukturovat, může se řídit několika námi navrženými konsekventně seřazenými hlavními principy, konkretizovanými a upřesněnými v následujících kapitolách práce.

---

ideologickým cílům). KULKA, J. A KOL. *Komplexní analýza uměleckého díla* I. Praha: SPN, 1986, s. 27–30.

<sup>100</sup> Opíráme se o výsledky Pražského týmu pro hudební sémiotiku, jehož syntetickým teoretickým výstupem jsou např. třídílné *Základy hudební sémiotiky*. FUKAČ, J., JIRÁNEK, J., POLEDŇÁK, I., VOLEK, J. A KOLEKTIV. *Základy hudební sémiotiky I–III*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 1992. ISBN 80-210-0373-1, 80-210-0566-1, 80-210-0567-X.

<sup>101</sup> Srov. např. FALTUS, L., MAREK, Z. *K sémantické analýze hudebního díla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982; JIRÁNEK, J. *Úvod do historie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*. Praha: SPN, 1991; FUKAČ, J., JIRÁNEK, J., POLEDŇÁK, I., VOLEK, J. A KOLEKTIV. *Základy hudební sémiotiky III.*; COOK, N. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1995. ISBN 0-19-816508-0; *Olomoucké jarní muzikologické konference*. Sborník referátů ze 3. a 4. ročníku. Hudební analýza (druhy, metody, didaktické přístupy). Mezipředmětové vztahy disciplín učitelského studia hudební výchovy. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. ISBN 80-244-0181-9.

<sup>102</sup> Viz v druhé podkapitole uvedený význam symbolu u Junga a v tradičním chápání sémiotiky, která vychází (existují samozřejmě i jiné podoby podle autorského přístupu k symbolice) z triadického členění znaků Charlese Sanderse Peircea na ikony, indexy a symboly – tj. konvencionalizovaný znak. I přes jevový fakt, že v hudbě dochází k dynamickému prolínání všech tří typů, v textu této práce opouštíme od jejich užívání (nenegujeme je, zřetelně vyplývá, o který druh znaku by šlo), protože by se významy navzájem kryly nebo bychom museli deformovat jejich označení. Rozlišujeme proto mezi obecnou, univerzální symbolikou uměleckou, námětovou a archetypální symbolikou dle kontextu. Znakovost mýtu v hudbě řešíme v podstatě ostenzí a slovní explanačí, mytologickou poetikou – detekce a deskripce hudebních útvarů (motiv, rytmus, harmonie, instrumentace...) a jeho interpretace poukazem na mýtus, umělecké vyjádření, amplifikaci obrazu archetypu (toto sejetí není chápáno jako pevné a závazné). Na druhou stranu užíváme označení jako paradigma, syntagma, sémantické pole atd. dle jejich zavedených významů, bez nichž bychom se při analýze hudebních skladeb s obtížemi obešli, zde nedochází k významovým interferencím.

<sup>103</sup> Principy jsou rozšiřitelné po příslušné modifikaci také na hudbu s textovou složkou. Netýkají se pouze absolutní hudby, v níž by se zřejmě uplatnily obecnější vztahy vlastností archetypů a hudby.

- Archetypální analýza a interpretace mytologického námětu skladby – původní starověké podoby, případně jeho přepracování, umělecké reflexe (literární, básnické, dramatické atd.), z níž skladba vychází. Vytvoření sémantického pole námětu.
- Amplifikace námětového archetypu. Tuto metodu používáme v našem interpretačním přístupu – konkrétní archetyp je vyjádřen v mytologickém systému antiky, dalších uměleckých dílech včetně současných a v hudebních skladbách.<sup>104</sup> Vytváříme tímto jakési významové ostrovy nebo trsy, shlukované kolem sledovaného jádra bez primárního diachronního řezu, který jsme nicméně neopomenuli pro hudebně historiografickou dimenzi tématu této práce.<sup>105</sup>
- Archetypální a sémantická analýza a interpretace hudební skladby. Využití komplexní analýzy uměleckého díla (tzn. zohlednění historických, uměleckých a osobnostních charakteristik a vlivů) a strukturální analýzy (parciální). Interpretace manifestace archetypu v hudebním díle skrze umělecký subjekt skladatele. Konfrontace sémantického pole námětu s hudební strukturou – analogie, střety, posuny, transformace.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Není nutné sledovat pouze identický námět, obohacující jsou též blízké typy, související s daným archetypem.

<sup>105</sup> V této práci se omezujeme na amplifikaci antickou mytologií, hudebními skladbami a k nim relevantními uměleckými díly jiného druhu.

<sup>106</sup> Závěrečnou interpretaci a hodnocení skladby je možné volitelně vynechat z metodologického důvodu – archetypy vyjádřené v mýtu a hudbě se interpretovaly průběžně svou symbolikou a vytvořily amplifikační komplexní obraz, který bychom měli nechat působit (navracet se k němu) v mysli interpreta a recipienta. Pokus o detailnější shrnující finalizaci významů by mohl narušit fluidnost procesu, ztrátu nepřímo uchopeného smyslu a jeho integraci.

## 2 MYTOPOETICKÁ ANALÝZA ANTICKÉHO HUDEBNÍHO MÝTU

### 2.1 Antický hudební mýtus<sup>107</sup>

Hodnotu, obsažnost a důležitost obecně platných a nadčasových kulturních hodnot antického Řecka a Říma si uvědomovaly všechny epochy včetně současnosti. Toto dějinné objevování (znovuobjevování) antiky v rozličných podobách a akcentacích zanechalo nepřehlédnutelnou stopu v umělecké kultuře, kterou je potřeba sledovat nejen ve snaze o porozumění antickému kulturnímu člověku, ale i pro porozumění člověku evropskému, modernímu, v postmoderní situaci. Antika inspirující, metamorfózní, realistická, idealizovaná, módní, živá, antika jako muzejní relikv? Jen stručné přehlédnutí uvedených adjektiv deklaruje skutečnost, že znalost antického odkazu je pro orientaci v kultuře jako celku rázu fundamentálního. V této práci se zabýváme souhrnně obdobím řecké, resp. řecko-helénistické a římské kultury (s důrazem na starší dominantní řeckou kulturu),<sup>108</sup> která nikdy netvořila jednotnou podobu, a to nejen díky rozličným a složitým kulturním a historickým vlivům, ale také vzhledem ke skutečnosti, že se klenutě rozprostírá v rozmezí více než tisíce let přes dobu archaickou, klasickou, helénistickou a římskou.

Součástí sledované kultury je i mytologie, jejíž příběhy, motivy a postavy stále excitují uměleckou tvorbu včetně hudební. Obecně v antické mytologii lze rozlišit a kategorizovat různé druhy mýtů, vyskytující se též ve světových mytologiích: kosmogonické, theogonické, antropogonické, heroické, etiologické i eschatologické. Klasickým vysvětlením jedné z funkcí mytologie je etiologie určitého jevu, předmětu, vlastnosti v reálné skutečnosti. Člověk nacházející se v mytologickém stádiu myšlení instrumentálně používá mytický příběh k vysvětlení toho, čehož příčinu nezná, je mu zahalena v opar nadpřirozenosti a tajemnosti, nedokáže ji racionálně uchopit. Jde o cestu, kdy lidská psychika konstituuje mytologii – její obsah, formu. Mýtus vysvětlujeme na základě naší znalosti o lidské psychice. Odlišným způsobem budeme postupovat,

---

<sup>107</sup> V textu práce píšeme vlastní jména řecká (používána prioritně) a latinská ve tvarech uvedených v: *Encyklopedie antiky*. Zpracoval kolektiv autorů za vedení L. Svobody. Praha: Academia, 1973. Zde jsou vyznačovány délky samohlásek (nicméně ne vždy bezproblémově, srov. např. odlišné psaní některých jmen v o jeden rok později vydaném Slovníku antické kultury), případně aplikujeme zažitou počestěnou podobu. Názvy hudebních skladeb naopak zachováváme v originální podobě (srov. např. mytický Pán a Novákův Pan apod.)

<sup>108</sup> Tj. rozsáhlé období mezi přelomem 9.–8. stol. př. n. l. a 5. stol. n. l.

jestliže analýze podrobíme mytologický příběh a z něj budeme usuzovat na psychickou stránku jeho tvůrce, resp. na to, co vypovídá konkrétně o naší psychice, jakou psychickou funkci sehrává.<sup>109</sup> Jde o postup zcela odlišný, poskytuje ale možnost spojení mytologie, psychologie a umění, psychologie umění. Antické mytologické motivy a postavy vnímáme archetypálně – mají určitou archetypovou strukturu a lze je také interpretovat jako archetypální mytologické obrazy daných archetypů na základě korelace mytologie a lidské psyché. K tradiční deskripci mytologického námětu hudebních skladeb proto připojujeme nutné psychologické interpretační hledisko, obohacující sémantickou a estetickou kvalitu námětu ve vztahu k hudební skladbě, skladateli, době vzniku...

Další možnou rovinou problematiky je analýza míry korelace mezi charakteristikou mytologického motivu a hudebního vyjádření, kterým je daný námět zpracováván v konkrétním hudebním slohu (závislost na obecně kulturních determinantech), stylu, směru, kompoziční škole, skupině, popř. individuálně skladatelskou osobností. Toto nás může vést až k hledání strukturních momentů hudebních skladeb v závislosti na mytologických momentech. Jde o struktury všech hudebně vyjadřovacích prostředků včetně formy a výrazu, vytvářející ustálené podoby univerzální povahy nebo individuální uzpůsobení. Metodou amplifikace sémantické stránky antického hudebního mýtu s transformací v hudebních skladbách lze pak diskursivně, procesuálně, dynamicky, nikdy neukončeně, verbálně a s racionálním vědomím přístupu opsat význam a smysl archetypu ve smyslu jeho výrazu v mýtu a hudbě. Proto je nutné vytvořit vstupní a obecné sémantické pole mytologického motivu, vytvořeného na základě písemných zachycení mýtů,<sup>110</sup> kde selektujeme ty nejvýznamnější antické prameny<sup>111</sup> řecké a římské kultury napříč historickými obdobími. Skladatelskou inspirací může být také mytologický symbol umělecké kultury (umělecký typus), abstrahující od konkrétního literárního zdroje s bohatými konotacemi. Popsaná sémantická pole jsou zobecněním mýtu, ze kterého daný skladatel mohl vycházet (za předpokladu, že neodkazuje na jeho konkrétní zachycení,

---

<sup>109</sup> Kopernikánským obratem v mytologii se označuje Jungův přístup, který z významu a smyslu konkrétního mytologického příběhu umožnil usuzovat na fungování lidské psyché. Šlo proto o zcela nový způsob nahlížení na mýtus.

<sup>110</sup> Antická mytologie, zachycená v různých literárních dílech v podobě eposů, hymnů, pojednání, dialogů, básní, prózy, dramatických textů atp., je samozřejmě již sekundárním zpracováním ústně tradované mytologie a náboženské (kultovní) praxe, je jejich reflexí, vnášející nové významy a transformující ony původní. Srov. pro antiku typickou vlastnost kritického vztahu k mýtům při vzniku filozofického myšlení aj.

<sup>111</sup> Již zde je přítomné pedagogické hledisko – např. díla Homérova, Hésiodova, Vergiliova, Ovidiova, Platónova lze pak využít v hudební edukaci v součinnosti s literární, dramatickou, estetickou výchovou, stejně tak výtvarná díla. V textu práce chápeme literární prameny jako antické literární texty v českém překladu vzhledem k předmětu bádání (antický mýtus), stejně tak označujeme současnou beletristickou literaturu, která se antickou inspiruje a odkazujeme na ni v poslední kapitole.

zpracování, reflexi) – s vědomím historické, kulturní, vědecké podmíněnosti jsou tyto mýty přítomny v umělecké kultuře a z ní (jak již bylo uvedeno) v obecné rovině čerpal či bude čerpat každý skladatel ubírající se ve své inspiraci k antickým mýtům. Jde o deskripci a interpretaci námětové složky skladeb v základních ohledech, nikoliv o komplexní mytologickou analýzu, ale o nastínění širokého a obecného výchozího kulturního rámce, vytvoření oblastí možných významů, jež se mohou posléze objevit v sémantických obsazích daných skladeb. Zmíněné obsahy zajisté sehrávají důležitou úlohu v procesech kompoziční tvorby a také je lze v sémantických analýzách příslušných skladeb nalézt (analogie, metafory, ekvivalence sémantického významu mýtu a užitých hudebních vyjadřovacích prostředků, výskyt hudebních znaků, též zvukomalby, stylizace, příznačných motivů apod.). Které významy a literární zdroje konkrétní skladatel akcentoval, využil, vynechal, přetvořil, vnesl..., je záležitostí possibility dalších komparačních analýz. Zkoumáme zde relaci mýtu na základě písemného zachycení antikou a novodobou hudební skladbou s možností zohlednění relevantních uměleckých děl, pokud to vyžaduje analýza autorské inspirace vzniku hudební skladby. Uvědomujeme si zároveň, že metodologicky správné by bylo amplifikování vybraného mytologického motivu v dílech výtvarných, dramatických, básnických, filmových aj., tímto by ale, pokud pomineme nepřiměřený rozsah, práce získala nejen nežádoucí status kulturologické nebo hlubněpsychologické studie, ale i nadbytečnou podobu výkladového slovníku uměleckých děl.<sup>112</sup> Archetypální problematiku aplikace některých principů analytické psychologie používáme specificky, tj. uzpůsobujeme ji cíli této práce a dříve uvedené skutečnosti, že v oblasti muzikologie, natož hudební pedagogiky, není jednotně kodifikována. Než přikročíme k hudebním mýtům, shrňme nastíněný metodologický smysl této kapitoly, což je generování sémantického obrazu vybraných antických mytologických motivů hudebního rázu, jejich interpretace symbolická, významová, archetypální, vytvoření sumarizace mytologické postavy – podkladu pro sémantické analýzy hudebních skladeb s archetypální symbolikou.

---

<sup>112</sup> Při studiu jsme čerpali zvláště z těchto komplexních publikací, obsahujících identifikační údaje o uměleckých dílech s antickým mytologickým ohlasem: KAPP, R. Chronologisches Verzeichnis (in progress) der auf Orpheus (und/oder Eurydike) bezogenen oder zu beziehenden Opern, Kantaten, Instrumentalmusiken, literarischen Texte, Theaterstücke, Filme und historiographischen Arbeiten (Stand: 17.11.2008). In *Talismane. Festschrift Klaus Heinrich zum 70. Geburtstag*. Frankfurt, 1998, s. 425–457. Dostupné také z [cit. 13.3.2011]: <http://www.musikgeschichte.at/kapp-orpheus.pdf>; MAYERSON, P. *Classical Mythology in Literature, Art, and Music*. Newburyport, MA: Focus publishing, R. Pullins Copany, 2001. ISBN 10: 1-58510-036-6, ISBN 13: 978-1-58510-036-1; REID, J. D. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s. Volume I, II*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. ISBN 0-19-504998-5.

Antický hudební mýtus je takovým druhem mýtu, jenž je významně strukturně konstituován hudebním prvkem, fungujícím ve většině případů etiologicky – deskripce geneze hudebního nástroje, případně vypovídá o reflexi antického (mytologického) hudebního myšlení v případě funkce hudby, jejího charakteru, vlastností, magické a mimetické schopnosti, éthosu, původu řeckých modů atd.<sup>113</sup> Tento prvek je vždy jádrem mytologického příběhu, nezahrnujeme zde případy, kdy mytologický hudební motiv (postava, situace, předmět, jev) plní aditivní, epizodickou či marginální roli. Zabýváme se zde hudebními mýty, nikoliv primárně antickou hudbou a filozofickými, estetickými názory myslitelů na ni,<sup>114</sup> i když mytologická problematika také samozřejmě patří do sféry (novodobě řečeno) filozofie hudby a hudební estetiky. Antický hudební mýtus totiž chápeme jako abstrahovaný inspirační modus bytí odkazu specifické části antické kultury se zaměřením na novověk a moderní dobu, přesněji řečeno na konec 19. století a 1. polovinu 20. století, kdy se z našeho metodologického pohledu nejvýrazněji projevil v instrumentální hudbě, sledujeme zde reflexi a transformaci mýtu v hudbě a kultuře po období antiky, ale ne původní antickou hudbu. Relevantní jsou otázky hudební historiografie, týkající se snahy o návrat k hudební řeči antiky ve své původnosti nebo v její implementaci, napodobení, stylizaci do dále se vyvíjejícího hudebního vyjadřování. Uvedené restriktce nám dávají ve svém výsledku níže uvedený výčet antických hudebních mýtů, resp. motivů.

Antická mytologie obsahuje řadu postav s hudebními schopnostmi, vytváří tím široký mytologický, náboženský, kultovní, filozofický, umělecký komplex, ve kterém se všechny vyjmenované okruhy navzájem prolínají, čímž se v některých případech znesnadňuje jejich jasná identifikace, neboť se prolíná historicky doložená postava s bájným pozadím příběhu. To je příklad Pýthagora nebo básníka a kitharóda Terpandra, první historicky doložené postavy řecké hudby s mytickými prvky. K mytologické problematice hudby patří i aoidové, rhapsódi, skladatelé oslavných hymnů, potulní pěvci

---

<sup>113</sup> Hudební mýty s magickými, mimetickými vlastnostmi hudby ovlivnit přírodu, zvířata, duši člověka patří k univerzálním motivům světové mytologie a tímto k antropologickým konstantám. Komparativní mytologie nám ukazuje, že existuje řada podobných postav: např. Egypt (bůh Osiris vynalezl flétnu, Thot lyru – byl také zvěstovatelem nauky o harmonii, Isis darovala lidem zpěv a vynalezla sitrum – chřestidlo), Čína (harfista Ši-da s obdobnými schopnostmi jako Orfeus), Finsko (vynálezce hudby Väinämöien a hrdina Lemminkäinen z Kalevaly – magické ovlivňování přírody tancem a zpěvem) aj.

<sup>114</sup> K antické hudbě a hudební estetice (s vědomím užívání novodobých pojmů jako estetika, umění s označujícími posuny) viz např. ČERNÝ, M. K. *Hudba antických kultur*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1251-6; DÉNES, Z. *Dejiny hudebnej estetiky. Étos a afekt*. Bratislava: Opus, 1983, s. 7–53; DYKAST, R. Antická hudební estetika. In VIČAR, J., DYKAST, R. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, 2002, s. 79–98. ISBN 80-85883-86-4; WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992. ISBN 0-19-814975-1.

epických básní,<sup>115</sup> řada pouze jménem známých hudebníků a básníků historického dávnověku, spjatých s mystickými kulty, stejně tak i hudební složka rituálů, tragédií, slavností, her, agónů. Pokud jde o rekonstrukci hudby v nejstarším archaickém období, díky výše zmíněným důvodům z ní nelze vyzkoumat příliš konkrétní informace, jde o bájně hudebníky zřejmě z Thrákie nebo Malé Asie.<sup>116</sup>

K defilé mytických postav múzického umění patřili:

- Linos (bratr Orfea, učitel hudby Hérakla),
- Olympos (fryžský hráč na aulos),
- Músaioi (Orfeův žák),
- Amfión (při jeho hře na lyru byly postaveny Théby),
- Thamyris (thrácký zpěvák a hráč na lyru, vyzval neúspěšně Múzy v hudební soutěži, původce instrumentální hry na kitharu),
- Hyagnis (fryžský vynálezce hry na aulos),
- Kybelé (v některých mýtech matka Marsya, Pána, Siléna, Midy, maloasijská bohyně, tvůrkyně nástrojů: sýrinx, kymbala)
- Aríón (kitharód, vynálezce dithyrambu, díky magické hře na lyru unikl na delfínu pirátům),
- Eumolpos (vynikající hráč na lyru, aulos, zpěvák),
- Tityrus (satyr hrající na flétnu, Dionýsův mytologický okruh),
- Hermés (vynálezce hudebních nástrojů),
- Marsyás (fryžský hudebník, vyzval na souboj Apollóna), aj.

Reprezentanty antického hudebního mýtu nám budou v následujících analýzách Apollón, Dionýsos, Orfeus, Pán a Sirény.

---

<sup>115</sup> „Symbolickou postavou antickej mytológie je slepý hudobník, spevák, obrátený do seba, uzavretý pred vonkajším svetom. Táto mytologická postava bola pod ochranou »vidiaceho, a predsa slepého božstva.«“ KRBAŤA, P. Kontext sociálno-historický. Človek – umenie – hudba. In KRBAŤA, P. A KOL. *Psychológia hudby nielen pre hudobníkov. Od hľadania vzťahu k hudbe k uméleckému majstrovstvu*. Varín: Elektropress AB, 2008, s. 25. ISBN 978-80-969808-6-4.

<sup>116</sup> K hudbě v raných fázích antické řecké společnosti, kde figuruje mýtus viz ČERNÝ, M. K. *Cit. dílo*, s. 137–160.

## 2.2 Apollónský a dionýský princip antického umění

Mytologické postavy bohů Apollóna a Dionýsa patří k základním konstitutivním prvkům antického světa, jeho pantheonu, náboženského, filozofického a uměleckého systému, jsou denní a noční tváří nebe, zabezpečující orientaci člověka starověku. Lze je vnímat ve svých vyhraněných podobách jako opozitní, ale v konečné podobě spíše jako vzájemnou komplementaritu. Bez zohledňování apollónského a dionýského prvku nelze adekvátně chápat také antický hudební mýtus, neboť tyto principy významně pronikají i do uvedených mytologických motivů. Dokonce vytvářejí určitý rámec mytologické, hudební, estetické povahy, v jehož okruhu lze některé mytologické momenty interpretovat a subsumovat je pod probíranou dualitu, byť, stejně jako v případě jiných typologií, nelze vždy podobný přístup aplikovat bez vědomí určité míry schematismu a simplifikace.

Mytologický obraz Apollóna a Dionýsa je, díky diversifikovaným podobám pozdějších vlivů na umění a náboženství do současnosti, značně komplexní, rozsáhlý, přesahující rámec cílení této práce. Traktujeme jej proto jako interpretační princip mýtu s akcentováním hudebních prvků a abstrahováním od dalších, i když obecně podstatných, charakteristik.<sup>117</sup> Hudební prvky jsou zřetelné zvláště u Apollóna (viz dále), u Dionýsa je na ně nutné nahlížet spíše v konfrontaci s povahou jeho postavy. Pro hudebně inspirační modus jejich existence je příznačné, že se jako námět kompozic v dějinách hudby oba vyskytují v převážné většině u operních skladatelů,<sup>118</sup> v dalších analýzách antického hudebního mýtu se z důvodu zaměření na instrumentální skladby nevěnujeme Apollónovi a Dionýsovi detailněji. Apollónský a dionýský princip je z tohoto důvodu zastoupen a reprezentován jinými motivy – v prvním případě jde o Orfeu, syna Apollóna, ve druhém je analýze podroben Pán, náležící k Dionýsově mytologickému okruhu. Aditivním a dokreslujícím reprezentantem antického hudebního mýtu nakonec budou Sirény.

---

<sup>117</sup> Ke komplexnímu pohledu na obě postavy viz např. DOSTÁLOVÁ, R., HOŠEK, R. *Antická mystéria*. Praha: Vyšehrad, 1997, s. 96–139. ISBN 80-7021-217-9; GRAVES, R. *Řecké mýty*. Praha: Levné knihy KMa, 2004, s. 72–79, 101–109. ISBN 80-7309-153-4; KERÉNYI, C. *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1976. ISBN 0-691-09863-8; KRATOCHVÍL, Z., BOUZEK, J. *Od mýtu k logu*. Praha: Hermann & synové, 1994, s. 76–82; SOLOMON, J. *Apollo. Origins and Influences*. Tucson, London: The University of Arizona Press, 1994. ISBN 0-8165-1389-9.

<sup>118</sup> U Apollóna byl oblíben motiv lásky k Dafné, popř. vztah k Múzám, u Dionýsa zase jeho sňatek s opuštěnou Ariadou na Naxu. Z nejvýznamnějších instrumentálních skladeb lze uvést vlastně pouze dva balety: *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 (Stvoření Prométheova, 1800–1801) L. van Beethovena (zde je Apollón jednou z jednajících postav) a *Apollon musagète* Igora Stravinského.

Nejprve k stručnému mytologickému obrazu Apollóna – původně maloasijské božstvo s výraznými solárními aspekty<sup>119</sup>, bůh jasu, života, pořádku, řádu, racionálního jáského vědomí, významný věštec (věštírny v Delfech, Argu, na Délu aj.), léčitel, ochránce a patron hudebníků, básníků, rapsódů, mořských cest, ale i nositel zkázy a nemoci, válečník. K identifikačním atributům patří luk a šípy, lyra (kithara),<sup>120</sup> vavříň, palma, had, vlk, delfín (ohrožující či ochraňující zvíře) atd. Byl synem Dia a bohyně Létó, bratrem Artemidy, otcem Orfea, Lina, Asklépia. K významným momentům jeho života patřilo překonání draka Pýthóna, na což odkazujeme kvůli první programové skladbě – „Nomos Pýthikos“, připisované Sakkadovi, který hrou na aulos zhudebnil tuto událost. Apollón byl bohem hudby, zvláště strunných nástrojů, hudby harmonizující, racionálně organizované, zklidňující a kontemplující harmonii kosmu. Funkce vůdcovství Múz (Apollón Músagetés) jej staví k těmto zpěvem nadanými patronkám a symbolům antického chápání umění, dcerám Dia a bohyně Mnémosyny (paměti), ochránkyň aoidů. Jednotlivé obory věd a umění múz, jejich ikonografické znaky: Erató, Múza milostného básnictví (strunný nástroj v rukou), Euterpé, lyrické poezie (flétna, dvojitá flétna), Kalliopé, epický zpěv a věda (voskové tabulky, svitek a rydlo), Kleió, dějepisu (rydlo a svitek papyru), Melpomené, zpěvu a tragédie (tragická maska, kyj, věnec z révového listí), Polymnia (lat. Polyhymnia), vážného zpěvu, provázeného hudbou (svitek, vážná postoj), Terpsichoré, tance (lyra, tepátka, taneční poloha), Thaleia (Thalie), komedie (komická maska, břechťanový věnec, zakřivená hůl), Úranía, astronomie (globus). „Zprvu tedy v řeckém vědomí fungoval a složitě se rozvíjel souhrnný pojem múzických umění, v němž oblast hudebních aktivit v našem slova smyslu úzce souvisela s dalšími projevy, zvláště s tancem a básnictvím.“<sup>121</sup> K oslavě Apollóna byly v antických dobách skládány oslavné hymny, pajány. Z dalších hudebních znaků kultu Apollóna uveďme jeho vítězství nad Pánem a Marsyasem v hudebních soutěžích (viz dále).

---

<sup>119</sup> Viz Apollónův řecký přídomek „Foibos“ (lat. „Phoebus“), tzn. Zářící. Sluneční motiv a vlastní podoba Apollóna, boha mravního řádu, pak ovlivnila např. zobrazování Krista (srov. mandorly) zejména ve 4. století.

<sup>120</sup> Lyru získal Apollón od Herma výměnou za stádo krav. Lyra byla vynalezena z želvího krunýře, hrálo se na ni trsátkem. Podle mýtu byl Hermés i vynálezcem pastýřské píšťaly z rákosí, Apollón ji získal výměnou za věštecké znalosti. Homéřský hymnus na Herma. III. In *Homéřské hymny. Válka myší a žab*. Přel. Otakar Smrčka. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 59–79.

<sup>121</sup> *Hudební věda (I). Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj*. KOLEKTIV AUTORŮ za vědecké redakce Vladimíra Lébala a Ivana Poledňáka. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 33.

K nástinu mytologického obrazu Dionýsa – řecký bůh plodnosti, extáze, vína, smyslnosti, sexu, násilí, významná postava řeckých i pozdějších římských mystérií,<sup>122</sup> v helénismu byl ovlivněn orientálními kulty, zvaný též Bakchos, lat. Bacchus, mnohdy se setkáváme se jménem Liber, jehož kult se Dionýsovi přizpůsobil. Byl synem Dia a Semely. K typickým znakům patří falos, hůl thyrsos, vínová réva, břečťan, četné jsou také vegetativní znaky božstva (znázorňován v životním cyklu přírody jako dítě). Ke kultu patřily původně bakchantky, mainady, které jej slavily v divokých orgiích tance, hudby a opojení. K typickému průvodu Dionýsa patří jeho učitel Priáp, opilý Sílénos, Satyrové, Pán aj., k hudebním projevům divoké taneční rytmy, využití bicích a dechových nástrojů (aulos, píšťala). Dionýsův kult měl v Attice svou podobu v Dionýsiích, svátcích na jeho počest, z nichž se vyvinula komedie a tragédie.<sup>123</sup> Variantou apollónských pajánů v případě Dionýsa byly dithyramby, původně satyrské písně.

Rozlišování apollónského a dionýského principu v umění umožňuje ukázat jeho značnou potenci aplikability na různé problémové okruhy.<sup>124</sup> K nejznámějším patří rané dílo Friedricha Nietzscheho (1844–1900) *Zrození tragédie z ducha hudby*<sup>125</sup> z roku 1872, v němž autor tyto principy popisuje jako protikladné pudy, na jejichž podstatu je vázán vývoj umění. Vychází nejen z poznání antiky, filozofie Arthura Schopenhauera, ale též ze svého původně adorovaného vztahu k Richardu Wagnerovi,<sup>126</sup> aby ukázal, že apollónské a dionýské našlo své vrcholné harmonické vyjádření v antickém dramatu – tragédii – a posléze až v hudebním dramatu (Gesamtkunstwerku) uvedeného skladatele. Apollónskému principu odpovídá podle Nietzscheho individualizace, racionalita, světlo, jasnost, krása, omezení pravidlem, harmonizace, ukazuje se ve formě snu, zdání, jevů nebo představ, je vymezen uměními jako sochařství, malířství či epos. Dionýskému pak odpovídá divokost, opojení, extáze, temnota, neurčitost, hrůza, kolektivnost – ztráta individuality ve spojení s určitým celkem, rozplynutí individua, díky čemuž jsme schopni zakusit spojení s podstatou přírody,<sup>127</sup> z umění je mu vymezen tanec, hudba (divoké rytmy,

---

<sup>122</sup> Při orfickém učení hrál důležitou úlohu osud původního Dionýsa Zagrea, roztrhaného a pozřeného Titány. Srov. psychologický význam této oběti v podobě rozptýlení energie, její zpřístupnění vědomému já. Dále také fakt přijímání těla boha a překonání smrti (srov. křesťanství).

<sup>123</sup> Viz označení „tragos“ – tj. kozel, „tragó(i)diá“ – kozlí zpěv, podle polozvířecích průvodců Dionýsa a jeho sboru, v němž je původ tragédie jako takové v dramatizování sborových písní.

<sup>124</sup> Např. antropoložka Ruth Benedictová použila oba principy k popisu charakteru společností amerických domorodých kmenů – vztah k individualismu, podrobení pravidlům, vztah cizím elementům aj. Srov. BENEDICTOVÁ, R. *Kulturní vzorce*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-212-7.

<sup>125</sup> NIETZSCHE, F. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993.

<sup>126</sup> Obdiv k Wagnerovi je po složitém filozofickém, náboženském, ale i osobním vývoji nahrazen ve prospěch Carmen George Bizeta.

<sup>127</sup> Nietzsche připomíná 9. symfonii L. van Beethovena s dionýskou tematikou sbratření lidí.

dynamičnost), lyrika. Jelikož se tragédie zrodila z hudby (tzn. z chóru, hudba je schopna zrodit mýtus, který je tímto vždy tragický), její podstata, stejně jako celého skutečného umění, je dionýská, divoká, pudová, ale ke svému vyjádření, vybití obsahu potřebuje popsaný princip také svou apollónskou formu.

Řecké pojetí krásy lze demonstrovat protikladem umění boha Apollóna (míra, hranice, harmonie) a Dionýsa (chaos, porušování pravidel) jako „soulad s vizí světa, která předpokládá řád a harmonii jako něco, co klade hranici ‚nudnému chaosu‘, z jehož chřtánu podle Hésioda vytryskl svět.“<sup>128</sup> Tato periodicitu harmonie a chaosu ukazuje antitezi mezi viditelnou krásou a smyslovým vnímáním. Sluchem vyjádřitelné formy inklinují k vytváření pocitu nedůvěry, chaosu, kdežto apollónská krása řádu zakrývá onu dionýskou krásu neprojevující se ve viditelných formách, skrývající se za vnějším zdáním.<sup>129</sup>

Psychologicky lze Apollóna a Dionýsa interpretovat jako archetypy hrdiny (solární znaky, vítězství nad příšerou nevědomí, hrdinská cesta a skutky), moudrého starce (znalost, moudrost, vědění) a života (animus). Jung sledované dualitě věnoval samostatnou studii,<sup>130</sup> ve které se vypořádává s pojetím pudů u Friedricha Schillera (1759–1805) a hlavně u Nietzscheho: u něj kritizuje tu skutečnost, že na boj obou principů nahlížel pouze esteticky, ale dle Junga je konečné usmíření rázu náboženského, kultovního. Dionýsos psychologicky koreluje s extroverzí a funkcí vnímání, která naleznou své vyjádření ve sféře těla (objektů), v opojení zakoušející sféru nevědomí: „It is intoxication in the highest sense of the word.“<sup>131</sup> Apollónovi je blízká introverze, funkce intuice, snová introspekce světa idejí, protože tento princip „... is a perception of inner images of beauty, of measure, of controlled and proportioned feelings.“<sup>132</sup> Apollónské a dionýské proto patří k „estetickým“ psychologickým typům oproti racionálnímu myšlení a cítění.

Pro obecnou teorii umění, hudební estetiku a historiografii skýtá analyzovaná mytologická dualita několik možností využití. Lze ji aplikovat při interpretaci vztahu jednotlivých druhů umění v diachronním i synchronním náhledu, při výkladu střídání a charakteru slohových období v hudbě (srov. např. baroko, romantismus versus klasicismus, racionální kompoziční tendence 20. století), při analýze skladatelských osobností (Igor Stravinskij!), hudebních skladeb, stylů, druhů, funkcí hudby, kompozičních

---

<sup>128</sup> ECO, U. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005, s. 53. ISBN 80-7203-677-7.

<sup>129</sup> *Tamtéž*, s. 53–60.

<sup>130</sup> JUNG, C. G. The Apollinian and the Dionysian. In *Psychological Types*. Princeton: Princeton University Press, 1971, s. 136–146. ISBN 0-691-09770-4.

<sup>131</sup> *Tamtéž*, s. 144.

<sup>132</sup> *Tamtéž*.

poetik, skladatelských škol a uměleckých směrů, v neposlední řadě uplatnění nacházejí v oblasti hudební kritiky a interpretace.<sup>133</sup>

## 2.3 Orfeus

### 2.3.1 Mytologická narace

Jestliže jsou mytologické postavy Apollóna a Dionýsa personifikací dvou základních principů antického umění, jež našly svou nejdokonalejší syntézu ve formě tragédie a vypovídají ve své podstatě také o povaze hudby, je Orfeus fundamentálním typem antického hudebního mýtu – bytostnou explikací jeho mytologického obrazu. Orfeus totiž spojuje ve své funkčnosti prvek mytický, slovesný, pojmový, narativní, mytologický s hudebním projevem v jeden celek a podává tímto svědectví o antickém prizmatu na relaci mýtus – hudba propojeností básnictví (rozuměj mytologické) a hudební složky. Jak již bylo uvedeno, antická kultura chápala umění jako jednotu jednotlivých druhů, pro básnickou tvorbu tato skutečnost znamenala neodmyslitelnou spjatost s hudbou při jejím provádění. Mýtus o Orfeovi byl celé antice velmi dobře znám a sehrával do jisté míry roli při kulturní identifikaci. Je signifikantní, že k připomínané jednotě mytologie a hudby se hudební skladatelé novověku vztahovali právě skrze Orfea, a to cestou námětové exploatace prvků daného mytologému,<sup>134</sup> ale také působením jeho symboliky, významů, (re)interpretací. Stálým inspirativním příklonem k Orfeovi v metamorfózách umělecké a hudební poetiky se tímto obnovoval a opětovně z nových úhlů nahlížel mýtus jako katalyzátor své výpovědi hudebním způsobem.

Celý komplex postav, situací, dějů a míst mýtu o Orfeovi je dynamickým celkem archetypální symboliky. Obsahuje mnohá vyjádření o podstatě a funkčnosti hudby, stejně tak zde fungují nehudební prvky s vysokou významovou rozrůzněností. Z hlediska námětového motivu pro hudební skladby je proto nutno diskriminovat Orfea jako

---

<sup>133</sup> Jaroslav Zich v Kapitolách a studiích z hudební estetiky rozlišoval pozdně romantické a moderní interpretační pojetí. K nim používá Jungovy pojmy introverze a extroverze při rozlišování typologie interpreta. Prvně jmenovaný typ inklinuje k citové rozevlátosti a bohaté agogice, druhý typ naopak k negaci těchto vlastností interpretace ve prospěch hrát vše rovně. Dnes se k označení těchto typů používá i Nietzscheho pojetí apollónské a dionýské hudby. DYKAST, R. Univerzálně nebo specializovaně v interpretačním pojetí? In VIČAR, J., DYKAST, R. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, 2002, s. 125–126. ISBN 80-85883-86-4.

<sup>134</sup> Zvláště v operní tvorbě, čemuž přispívala i dějová bohatost syžetu četně zpracovávaného v libretech v závislosti na konkrétním využití literárních mytologických zdrojů a jejich reflexí.

mytologický symbol, umělecký motiv, archetyp v rovině estetické a psychologické, ale také religiózní, neboť v pozici kulturní typu existuje mj. v podobě mystického náboženského hnutí orfismu. Esteticko-náboženská dynamika sledovaného motivu byla v případě hudby akcentována ve prospěch první charakterizace, v námětech hudebních skladeb tímto převažuje traktování Orfea v původní mytologické podobě, z níž orfismus vycházel a přetvářel ji. Na náboženskou linii pak navazuje interpretace Orfea jako symbolu Ježíše Krista<sup>135</sup> v raněkřesťanském umění a středověku.

Na základě analýzy mytologických pramenů antiky Orfeus vystupuje jako pěvec, básník a hudebník (kitharód) původem z Thrákie. Jeho otcem byl král Oiagros a Múza Kalliopé<sup>136</sup>, bratr Linos patří také k postavám antického hudebního mýtu. Variantně je za otce Orfea pokládán Apollón, což jej vzhledem k matce určuje do jeho mytologického okruhu. Na druhou stranu Orfeus sehrával důležitou úlohu v Dionýsově mysterijním náboženském kultu díky své zkušenosti s podsvětím a násilným koncem svého života.<sup>137</sup> Od otce získal také jeho typický nástroj lyru, umění hry na ni byl vyučován Múzami. V některých případech je samotný Orfeus pojímán jako otec písní, původce hudby nebo kithary. Životní osudy sledované postavy se profilují podle častých cest (např. Egypt), účastnil se též výpravy Argonautů, kruciálním momentem je sestup do podsvětí za Eurydikou, následovaný jeho dalším působením po této epizodě, významově určující jsou i události po jeho smrti. Dále je zmiňován jako jasnovidce, vynálezce písma složeného z písmen,<sup>138</sup> původce léků a magických formulí ve spojitosti s mystickou povahou jeho učení.

Nejzásadnějším a nejznámějším bodem mýtu o Orfeovi je cesta do podsvětí. Z hlediska pozdějšího inspiračního vlivu na hudební skladby tento motiv kodifikují verze příběhu ve IV. Knize Vergiliových Zpěvech rolnických a zvláště v X. a XI. knize Ovidiových Proměn. Připomeňme alespoň v základní podobě kostru mýtu na základě zmíněných pramenů, doplněných o další zdroje:<sup>139</sup> Orfeovou ženou byla Najada<sup>140</sup>

---

<sup>135</sup> Viz také paralelu Orfea a biblického krále Davida – harfista.

<sup>136</sup> Múza epického zpěvu a vědy.

<sup>137</sup> Srov. vztah Orfea jako kněze Dionýsa k Zagreovi.

<sup>138</sup> Písmo bylo tvořeno třinácti souhláskami. Magické schopnosti Orfea souvisely zřejmě se symbolickým uchopením posloupnosti zvířat a stromů v této abecedě. Srov. magické účinky jeho hudby. K problematice Orfeovy abecedy viz GRAVES, R. *Řecké mýty*, s. 111–112, 184–185, 508–509.

<sup>139</sup> Detailněji viz např. *Tamtéž*, s. 109–113.

<sup>140</sup> Nymfa personifikuje přírodní sílu v pramenech, jde proto o vodní aspekt korelující s ženským prvkem a nevědomím.

Eurydika, již na louce smrtelně uštknul had.<sup>141</sup> Ztrátou své milované bytosti se trpící kitharód vydává na cestu do podsvětí, aby ji silou své hudby a básnického slova přivedl zpět. Překonává Chárona, Kerbera, tři soudce, stejně tak obměkčí a dojme prosbou Háda a Persefonu. Eurydika je mu navracena pod podmínkou, že při cestě na zemský povrch se neohlédne zpět. Orfeus podmínku nesplní a svou nejistotou přichází o Eurydiku podruhé, další přesvědčování podsvětních bytostí je neúčinné. Osudy pěvce po cestě do podsvětí již obsahují méně hudebních prvků, ale vztahuje se k nim významné orfické hnutí.<sup>142</sup> Po návratu se Orfeus v Thrákii věnoval mystickému zasvěcování a učení o posmrtném životě díky získanému vědění (údajně autorství orfických hymnů), založil mystérie, hlásal asketický život, vegetariánství, homosexuální lásku, vyznával učení o metempsychosis, převtělování duší. Dionýsos na něho v zuřivosti poslal divoké menády, které též iritovalo jejich odmítnutí Orfeem, stejně jako byly svým bakchickým hudebním projevem<sup>143</sup> v rozporu s jemným tónem lyry. Nakonec jej usmrtily a roztrhaly na kusy. Hlava Orfea společně s lyrou dopluly po řece Hebros do moře a zde k ostrovu Lesbos (centrum lyriky). Hlava byla uložena do jeskyně zasvěcené Dionýsovi, lyra na přímluvu Apollóna vynesena na nebesa jako souhvězdí Lyry.

Ženský prvek Euridiky byl do mýtu přidán až v novějších verzích. Tradičně antikou přijímané vysvětlení Orfeovy hrdinské cesty z obětavé lásky, jdoucí proti silám osudu a smrti, přesvědčující vydání nymfy z podsvětí díky lítosti nad bolestí milujícího, bylo narušeno kupříkladu již Platónem skrze ústy Faidra v dialogu *Symposion*, kde se vyjadřuje k jeho osudu: „Ale Orfea Oiagrova odeslali z Hádu s nepořízenou; ukázali mu jen přízrak ženy, pro kterou přišel, jí samé mu však nedali, neboť se jim zdálo, že jest změkčilý – bylť

---

<sup>141</sup> Vergilius uvádí jako příčinu uštknutí úprk nymfy před Aristaiem, který se ji pokusil znásilnit. Organicky tímto propojil dva mýtu v jeden celek. Jde o konflikt dvou hrdinů odlišných schopností – Orfeus díky hudbě je schopen ovládat přírodu, ale smrt nepřemůže, kdežto Aristaeus bojuje proti přírodním zákonům a pohromám (přišel o své včelstvo) dodržováním božských nařízení. Viz CONTE, G. B. *Dějiny římské literatury*. Praha: Koniasch Latin Press, 2003, s. 266–267. ISBN 80-85917-87-4.

<sup>142</sup> K orfismu, náboženskému, filozofickému obsahu mýtu, vztahu Orfea ke Kristovi a křesťanství, ale také k bližšímu mytologickému obrazu viz COBB, N. *Archetypal Imagination. Glimpses of the Gods in Life and Art*. Huston: Lindisfarne Press, 1992, s. 232–263. ISBN 0-940262-47-9; DOSTÁLOVÁ, R., HOŠEK, R. *Antická mystéria*, s. 140–157; GUTHRIE, W. K. C. *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993. ISBN 0-691-02499-5; HENDERSON, J. L. *Ancient Myths and Modern Man*. In JUNG, CG, FRANZ, M.-L., HENDERSON, L., JACOBI, J., JAFFÉ, A. *Man and his Symbols*. New York: Dell Publishing, 1964, s. 95–156; KRATOCHVÍL, Z., BOUZEK, J. *Od mýtu k logu*. Praha: Hermann & synové, 1994, s. 83–88; MARLOW, A. N. *Orpheus in Ancient Literature. Music & Letters* 35, 1954, č. 4, s. 361–369.

<sup>143</sup> Ovidius jej popisuje jako lomoz, pokřik, potlesk, výskot, zmiňuje frýžskou písňalu, ohnutý roh a hřmot bubínků. Venkovská písňala je proto neslučitelným kontrastem k civilizované lyře Orfea – Apollóna.

kitharodem – a že neměl odvahy pro lásku zemřít jako Alkéstis, nýbrž vším způsobem chtěl vejít do Hádu živ.“<sup>144</sup>

Hudebně estetické nazírání na mýtus o Orfeovi si vynucuje, kromě provedení určité organologické, deskripce kvality a účinků jeho bohy inspirovaným vokálně instrumentálním projevem. Nejčastěji jsou zmiňovány následující charakterizace v podobě okouzlení celé přírody, omámení, přivolání, vábení a následného ztišení, zkrocení, uklidnění divokých zvířat, šelem, ptactva, stejně tak schopnost hudbou přinutit skály a stromy k následování, v neposlední řadě jsou popisovány kontexty mystické tajné nauky, znalosti božské harmonie apod. Uvedená tvrzení doložíme konkrétními úryvky textů.

Vergiliovy Zpěvy rolnické popisují Orfea v situaci po uštknutí Eurydiky hadem, výsledky jeho snažení v podsvětí a po neúspěšném návratu na zemský povrch:

„Sám hrál na loutnu a konejšil muka své lásky,  
tebe, ó sladká choti, jsa samotný na pustém břehu,  
tebe, když počínal den, když zhasínal, opěvoval tebe.“<sup>145:146</sup>

„Strne i přibýtek smrti, ta podsvětí prohlubeň sama,  
Tartar i Eumenid sbor, jichž vlas jest propleten hady.  
Kerberův trojitý jícen, pln úžasu, otevřen zůstal,  
Také Ixion s kolem se větrem točiti přestal.“<sup>147</sup>

„On, jak vypráví zvěst, prý po sedm měsíců s pláčem  
žaloval oblačným srázům a pustého Strymonu proudům,  
aneb v jeskyních chladných svůj osud žalostně zpíval,  
písní krotil tygry a hýbal tvrdými duby.“<sup>148</sup>

Podobné významy nalezneme v Ovidiových Proměnách při líčení Orfeova zpěvu v Tartaru a po tříletém období od cesty do něj, kdy v háji truchlí nad milovanou Eurydikou:

„Takto co lkal a zvukem strun svou provázel prosbu,  
plakaly bezkrvé duše. I Tantalos zapomněl lapat  
vodu, jež prchá mu vždy, a strnulo Ixionovo  
kolo a nervou jater supové, nechaly věder  
Danaovny a na kámen svůj si Sisyfos used.“<sup>149</sup>

<sup>144</sup> PLATÓN. *Symposion*. Přel. František Novotný. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993, 179d. ISBN 80-85241-31-5.

<sup>145</sup> VERGILIUS. Zpěvy rolnické. In *Zpěvy rolnické a pastýřské*. Přel. Otmar Vaňorný. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, IV, 464–465, s. 83.

<sup>146</sup> „Dutou loutnou“ je překladem vyjádřen původ Orfeovy lyry z želvího krunýře vynalezené Hermem, kterou později získal Apollón. Orfeus zdokonalil lyru přidáním strun.

<sup>147</sup> VERGILIUS. *Tamtéž*, IV, 481–484, s. 84.

<sup>148</sup> *Tamtéž*, IV, 507–510, s. 85.

<sup>149</sup> OVIDIUS NASO, P. *Proměny*. Přel. Ferdinand Stiebitz. Praha: Odeon, 1969, s. 292.

„Takový háj tam přilákal pěvec a seděl tam klidně,  
obklopen sborem zvěře a četných pernatců davem.  
Potom rozechvěl struny: když dosti je vyzkoušel palcem,  
shledav, že rozličné tóny, ač znějí docela různě,  
dávají ladný souzvuk, svůj hlas již pozvedl k písni.“<sup>150</sup>

Konfrontace orfeovské síly harmonické, racionální, kultivující hudby<sup>151</sup> se smrtící animální vábivostí Sirén je vyjádřena v Argonautice, když Iásón se svými druhy proplouvá kolem jejich ostrova:

„... sám Orfeus Thrácký se vzbopil  
loutny bionské ihned se uchopiv rukama svýma,  
k úchvatné zladil ji písni a rychle se nesoucím zpěvem  
zazvučel, aby, co hlučně by hrál, zvuk úderů v struny  
ohlušil hrdinů sluch, hlas dívčí by zdolala loutna.“<sup>152</sup>

Doplnění mytologického obrazu podává také Quintus Horatius Flaccus, když ve svých Ódách uvádí Orfea:

„... který díky umění rodné matky  
zdržoval běh vánků i vodopádů  
a jenž svůdným zvukem svých strun i duby  
upoutat uměl.“<sup>153</sup>

Diferentní a obohacující dosavadní nástin antického nahlížení na Orfeovu hudbu uvádí Lúkiános. Podle něj je tento mystický pěvec učitelem Řeků v astrologii, zhotovil také sedmistrunnou lyru, která byla symbolem harmonie tehdy známých sedmi planet. „Nedíval se [Orfeus, pozn. D. K.] totiž na lyru, kterou zhotovil, ani ho nezajímala jiná hudba, ale ona harmonie, to byla velká lyra Orfeova.“<sup>154</sup>

### 2.3.2 Sumarizace a interpretace mýtu

Na podkladě vstupní analýzy antických mytologických momentů Orfea se vyjevila archetypální symbolika této postavy, schopna slučovat a překonávat protikladné, polaritní aspekty v podobě symboliky života – smrti, světla – tmy, svobody – osudu, smrtelnosti – nesmrtelnosti, ženy – muže, lásky – nenávisti, instinktu – rozumu aj. Sémantické bohatosti přispívají i různé varianty příběhu a délka syžetu, stejně tak pozdější diachronní

<sup>150</sup> *Tamtéž*, s. 296.

<sup>151</sup> Srov. také blízkou deskripci účinků Orfeovy hudby jako u Ovidia a Vergilia v případě: APOLLONIOS RHODSKÝ. *Argonautika*, 1924, I, 23–34, s. 13–14.

<sup>152</sup> *Tamtéž*, IV, 903–907, s. 152.

<sup>153</sup> HORATIUS, Q. F. Ódy. Přel. Jindřich Pokorný. In *Vavřín a réva*. Praha: Odeon, 1972, I, XII, s. 29.

<sup>154</sup> LÚKIÁNOS. O astrologii. Přel. Václav Bahník. In *O bozích a lidech*. Praha: Svoboda, 1981, X, s. 47.

proměny a interpretace sledovaného motivu, jehož hudební složka je jedním z potencionálně nejsilnějších hybatelů konstatované symbolické dynamičnosti. Funkcionality hudebních prvků mýtu variují od charakterizace postavy, prostředků realizace snah hrdiny, po katalyzátory děje.

Náhledem analytické psychologie lze Orfea popsat několika základními archetypy a pojmy, jejichž vyjádření našlo svůj výraz v zachycené mytologické tradici. Primárně jej určujeme specifickým obrazem archetypu hrdiny s několika odchylkami, neboť Orfeus není jeho typickým představitelem.<sup>155</sup> Specifickými momenty, odlišujícími jej od běžné struktury hrdinských mýtů, jsou nadpřirozené umělecké (hudební) schopnosti, kterými díky božskému původu vyniká. Vzhledem k hudební potenci překonává strážce při cestě do Tartaru a dostává se k cíli své cesty – navrácení Eurydiky. Anima se v mýtu ukazuje v pozitivním aspektu archetypu, funkčně je dále pasivní, mlčenlivá, vyjadřuje ve své stínové, ozvěnové podobě chybějící část psýché Orfea – vzpomínku – a nutnost její integrace ve vyvíjející se osobnosti. Další rozklíčování symboliky mýtu poukazuje k archetypu hrdiny slunečním motivem Orfea,<sup>156</sup> ziskem vědomí, zápasem se silami hrozivého a ohrožujícího nevědomí, představovaného podsvětím se symbolikou vody (řeka Styx, zapomnění, ženský element vody). Cesta do podsvětí je v případě našeho hudebníka spíše únikem do nevědomí před zdrcujícím účinkem smrti animy. Zlomovým okamžikem je zaváhání hrdiny, když se před východem při náznacích denního světla (vědomí) ohlédne, tzn. není si jist nově nabytými obsahy vědomí, neintegrovat je. Konsekvencí neúspěchu je pak desintegrace psýché a následná tragická smrt rozčtvrcením, hrdina již neodpovídá své původní podstatě. Tělesná smrt zároveň znamená transformující obnovu psychických schopností, pozitivně zasahující lidstvo zpívající hlavou a apoteózou lyry, tj. principu hudební a kosmické harmonie.

Archetypální obraz sledovaného hrdiny lze z dalších pohledů rozšířit o typus kulturního trpícího božstva, a to díky výše uvedeným činům uměleckého, náboženského,

---

<sup>155</sup> Paul Diel (1893–1972) ve své psychologii motivace při interpretaci řecké mytologie chápe Orfea jako vyjádření váhání mezi sublimovaným a zvráceným, smrt Eurydiky je banalizací Orfea (vytěsnění kulpability, neschopnosti sublimace). Dielův pojetí archetypů je odlišné od Jungova – jsou podle něj výtvořem tzn. nadvědomí. BORECKÝ, V. *K otázkám symbolické imaginace*. Praha: Karolinum, 1998, s. 43–55. ISBN 80-7184-546-9.

<sup>156</sup> Kromě zmíněného apollónské estetizace je možné Orfea pojmut v mytologické paralele za slunečního krále, který za slunovratu musí zemřít (uťatá hlava) pro dobrou úrodu. Tomu odpovídají také některé vegetativní prvky mýtu.

lékařského významu a faktu způsobu smrti.<sup>157</sup> Apollónské motivy jsou určeny sluncem, hudbou, lyrou, zpěvem, kdežto dionýské temným podsvětím, menádami, rozerváním těla. Jung jej uvádí v kontextu archetypu moudrého starce, personifikovaného postavou učitele, mystagoga, učence, moudrého člověka.<sup>158</sup>

Hudba je Orfeovi oduševnělým způsobem rozumění živé i neživé přírodě, na základě její znalosti ji může ovlivňovat společně se slovním vyjádřením. Lyra je otevřením možnosti komunikace a sdělení přírodě, zvířatům, člověku, bohům, oslovuje svou harmonií<sup>159</sup> i animální stránku lidskosti. Orfeovo umění (rozuměj hudba) vyvolává nutnost se ztišit a naslouchat, není určena k tanci či orgiastickému rituálu, kde se uspokojují potřeby tělesné, biologické, instinktivní, ale k vytvoření a rozvinutí imaginativního stavu, nutícího ke kultivovanému prožitku. Pouze při splnění této podmínky můžeme slyšet řeč přírody, naslouchat jí, stejně tak druhému člověku. Jde o hudbu rozvíjející komplexně všechny naše psychické funkce bez excesů. Harmonie hudebních zákonitostí Orfea není omezena na sféru umění, ale souvisí se vzájemným odrazem harmonií světa a kosmu. Je hrdinou – pacifistou – působícím silou hudby a zpěvu, násilně nepřekonává nástrahy své cesty do podsvětí, ale, jinak řečeno, využívá psychagogických znalostí hudby<sup>160</sup> a zasvěcení do její magie. Zklidňující, humanizující, harmonizující, civilizující, emocionální, racionální... funkce Orfeovy hudby formy, řádu, pravidel mají blízko k aspektům principu boha Apollóna.

Generované sémantické pole mýtu o Orfeovi pak nabývá následující podoby:

- Orfeus a jeho hudební projev, účinky: lyra, zpěv (básnické slovo)
- Eurydika
- sestup do podsvětí
- smrt a apoteóza

---

<sup>157</sup> Z antické mytologie je typickým kulturním rekem Prométheus, trpící za uzmutí ohně jako konstitutivního prvku civilizace. Japonskou variantou mýtu o Orfeovi a Eurydice může být příběh o dvojici Izanagi a Izanami v Zemi temnoty. Uvádí jej KRAMER, S. N. *Mytologie starověku*. Praha: Orbis, 1977, s. 349–355.

<sup>158</sup> JUNG, C. G. *Archetypy a nevědomí*, s. 140.

<sup>159</sup> V původním významu souladu, ladícího vztahu částí celku, proporčnosti.

<sup>160</sup> Srov. v antice rozšířené učení o éthosu hudby.

## 2.4 Pán

### 2.4.1 Mytologická narace

V antickém světě patřil námi sledovaný motiv k všeobecně rozšířeným. Na Pána odkazuje řada antických pramenů,<sup>161</sup> zmínky v nich mají spíše povahu drobných charakteristik a odkazů k jeho podstatě, často se vyskytuje jako identifikátor a předmět oslavného vzývání bukolické poezie, též rurálního prostředí, přírody s náboženskými prvky (pastýři, lovci). Rozsáhlejší syžety exponují nejvýraznější hudební prvky mýtu – Pán a Sýrinx, tomuto příběhu budeme věnovat detailnější pozornost pro častou exponovanost v námětech hudebních skladeb, popř. účast Pána na některé z hudebních soutěží s bohy.

Nejprve k základní charakteristice Pána – arkadský venkovský bůh pastýřů, stád, lovců, lesů, plodnosti, k jehož přirozenému prostředí patřily hory, divoké pastviny, mláží, břehy bystřin, po nichž často pobíhal s nymfami, lovil divoké šelmy, kontrastoval tímto s městem a civilizací. Sloučení uvedených vlastností s hudebním prvkem hry na šalmaj vyjadřuje VI. homérský hymnus:

„ Po horách s bělostným leskem se často probíhá hbitě,  
často se po stráních pustí a pobíjí divoké šelmy,  
bystrým je sleduje zrakem; až večer, když z lovu se vrací,  
rozezvučí svou šalmaj a vábnou píseň z ní loudí;  
nepředstihl by Pánovu hru v těch jímavých tónech  
pták, jenž v zeleni křovin, kdy jaro oplývá květy,  
vylévá z útlého hrdla své stesky líbezným zpěvem.“<sup>162</sup>

Vergiliovy Zpěvy pastýřské zmiňují Pána např. v druhé ekloze, kde se Korydón vyznává z neopětované lásky k Alexidovi:

„Společně se mnou budeš zpívat po Panově vzoru.  
Pan jako první učil voskem několik stébel  
spojovat. Pan chrání ovce a pastýře, kteří jej pasou.  
Nebudeš litovat věru, že ve rtech sevřel jsi rákos.“<sup>163</sup>

Pánovo jméno bývá odvozováno od řeckého „paein“ (pást), identifikuje d'ábelskou postavu arkadského kultu plodnosti, milence menád při jejich orgiích v horách.<sup>164</sup>

<sup>161</sup> Nejkomplexněji jde o zřejmě o VI. homérský hymnus na Pána, orfický hymnus na Pána a Ovidiovy Proměny.

<sup>162</sup> VI. Na Pána. Přel. Otakar Smrčka. In *Homérské hymny. Válka myší a žab*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 94.

<sup>163</sup> VERGILIUS. *Zpěvy pastýřské*. Přel. Helena Kurzová. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, II, 31–34, s. 13. ISBN 80-7185-601-0.

<sup>164</sup> GRAVES, R. *Řecké mýty*, s. 99.

Další etymologie je od „pantes“ (všichni), ve smyslu jeho obliby všemi bohy, zvláště Dionýsa.<sup>165; 166</sup> Pán v helénismu v podstatě splynul se starořímským bohem plodnosti venkova, ochráncem stád před vlky, věštcem Faunem.

Mezi jeho rodiči jsou odlišně zmiňováni Zeus, Hermés (vynálezce šalmaje, původ variuje i Pánem), Kallistó, Pénélopé, Dryopa, Amaltheia. Specifická je podoba Pána, je potomkem boha a nymfy, napůl člověkem a napůl zvířetem – kozlem (hustá srst, brada, ocas, rohy, kozlí nohy, kopyta). K mytologickému obrazu patří i Pánova známá obliba spánku kolem doby polední a schopnost svým křikem vyvolat „panický“ strach. Jeho válečné schopnosti byly též oceněny založením městského kultu v Athénách po bitvě u Marathónu.

Podstatná je i jeho sexualita, animálnost, mnohdy bezostyšně vyjevována navenek, promiskuita jako kvalita, jejíž mytologické vyjádření nalzáme v četných příbězích o více či méně úspěšném milostných (sexuálních) vztazích Pána s nymfami. Vyjádřeno Lúkianem: „... já [Pán, pozn. DK] obcuji s Échou a s Pityí a se všemi Dionýsovými mainadami – a jak horlivě se o mne ucházejí!“<sup>167; 168</sup>

Hudební variantou mýtu je připomínaný motiv Sýringy, jeho průběh má obdobnou podobu jako výše uvedené příběhy. Sýrinx patřila mezi Najady, tedy dcery Dia, zosobňující přírodní živel vody, přesněji šlo o přírodní sílu v pramenech. Podobně jako Pán jsou nymfy (též Dryady – stromové nymfy, Oready – horské, Néreevny a Ókeanovny – mořské) mnohdy v doprovodu Dionýsa společně se Satyry, Silény, také v doprovodech panenské bohyně Artemidy.<sup>169</sup> V Dionýsově průvodu se vyskytovali často malí Pániskové, což poukazuje na výskyt více Pánů (Satyrů apod.).

Pro pozdější vývoj linii Pán – Sýrinx jakožto uměleckého námětu (včetně hudby) sehrálo klasické zpracování mýtu v Ovidiových Proměnách. Zde je mýtu věnována samostatná část, v níž je příběh podán následovně. Arkadská nymfa Sýrinx, zasvěcená svým pannenstvím bohyni Délu, byla spatřena při cestě z Lykajské hory Pánem. Ten se jí chtěl zmocnit, ale nymfa se dala na útěk, až dorazila k řece Ládónu. Jelikož nemohla řeku překročit, poprosila říční nymfy o pomoc – přišla v podobě její proměny ve stvolý rákosu, jež Pán v okamžiku jejího domnělého chycení držel v náručí. Pán propadl

---

<sup>165</sup> Viz cit. hymnus.

<sup>166</sup> Tato etymologie později (podobně jako „pan“ – všechno, celý – jde o nesprávnou lidovou etymologii) sehrála svou roli v chápání Pánova jména ve smyslu panteismu, zosobnění absolutna, jeho identifikace s přírodou, kosmem, ale i věšteckými schopnostmi obohacujících Apollóna, v myšlení mystiků apod.

<sup>167</sup> LUKIÁNOS. Rozhovory Bohů. In *Šlehy a úsměvy*. Přel. Ladislav Varcl. Praha: Svoboda, 1969, s. 209.

<sup>168</sup> Dále svedl Eufému a bohyni Seléné.

<sup>169</sup> Srov. heslo nymfy v *Encyklopedie antiky*, s. 423.

žalu a mezitím uslyšel nářku podobný zvuk, vzniklý ševlením větru v rákosí. Pro připomínku nedosaženého milostného objektu a potřeby kontaktu s ním si z různých dlouhých rákosových stvolů pomocí vosku vyrobil hudební nástroj – sýringu.<sup>170</sup> Příběh je také mj. zmíněn v pastýřském románu *Dafnis a Chloé* (Longos), kde jej v podobné verzi vypráví sicilský pastýř koz Lamón.<sup>171</sup>

K antikou oblíbeným patřily i hudební agóny, jejichž mytologickou podobu můžeme interpretovat jako výpověď o určitém hudebně estetickém vnímání daných nástrojů, estetických okruhů tehdejší hudby. Pán zosobňuje orgiastický dionýský kult hudby smyslově atraktivní, vábivé, svádějící, energické, sexuální, ale také hudby k rozjímání v přírodě, pastorální. Je proto generalizován v protikladu k Apollónovi. Příkladem je spor mezi Apollónem a Pánem, jež soutěžili ve hře na své nástroje – lyra (kithara) a sýrinx (píšťala). Soudcem bylo horské božstvo Tmólos, vyslovil se ve prospěch Apollóna. Král Midás byl pak pro nesouhlas s výsledkem soutěže potrestán oslůma ušima.<sup>172</sup> Pán v některých verzích mýtu vystupuje také jako Marsyás, postava dionýského okruhu podobná Silénům nebo Satyrům, fryžský hudebník hrající na flétnu (popř. dvojitou flétnu), kterou zahodila Athéna, neboť jí nevhledně nadouvala tváře při hře. Díky své zručnosti ve hře a hybris vyzval Marsyás Apollóna k souboji a prohrál – soudkyněmi byly Múzy. Za svou troufalost byl zaživa stažen z kůže.<sup>173</sup> Mýtus lze chápat jako odraz souboje kitharistiky a aulétiky, popř. dvou různých náboženských kultů.<sup>174; 175</sup>

---

<sup>170</sup> Volně podle OVIDIUS NASO, P. *Proměny*, I, s. 37.

<sup>171</sup> „Tahle syrinx, tento nástroj zde, nebyla původně nástrojem, nýbrž sličnou pannou líbezně zpívající. Pásla kozy, hrála si s Nymfami a zpívala jako teď. A když tak pásla a hrála si a zpívala, přistoupil k ní Pan, snažil se ji naklonit svým touhám a sliboval, že se všechny její kozy budou množit dvojnásob. Zasmála se panna jeho lásce podotýkajíc, že si nezvolí milencem někoho, kdo není kozlem, ani celým člověkem. Tu se Pan pustil za ní, aby se jí zmocnil, ale Syrinx před jeho násilím prchala. Znavena utíkaním chce se skrýt v rákosí a zmizí v bažině. Pan zlostně rákosí pokosil, ale když dívku nenašel, pochopil její smutný konec. I vymyslel si nástroj: spojí voskem rákosové trubice, a to nestejně délky, ježto nestejná byla i jejich láska. Od té chvíle je krásná panna zvučnou sýringu.“ LONGOS. *Dafnis a Chloé*. Přel. Rudolf Kuthan. In *Láska a dobrodružství*. Antická próza, svazek první. Praha: Odeon, 1971, s. 50–51. Příběh je posléze také zatančen hlavními postavami románu.

<sup>172</sup> Král Midás byl okouzlen barbarskou písní Pána, Apollónova hudba působila na soudce lahodou zvuků. OVIDIUS NASO, P. *Proměny*, XI, s. 324–325.

<sup>173</sup> *Tamtéž*, VI, s. 179.

<sup>174</sup> Podle Roberta Gravesa tento mýtus vyjadřuje dobytí Frýgie a Arkádie Helény s důsledkem přechodu z dechových nástrojů na strunné. U rolníků k tomu nedošlo. GRAVES, R. *Řecké mýty*, s. 77.

<sup>175</sup> K detailnějšímu obrazu Pána, stejně tak k odrazu mýtu v umění viz např. příslušná hesla v: *Encyklopedie antiky*; BORGEAUD, P. *The cult of Pan in Ancient Greece*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1988. ISBN 0-226-06595-2; GRAVES, R. *Cit. dílo*, s. 98–100; MERIVALE, P. *Pan the Goat-god. His Myth in Modern Times*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969.

## 2.4.2 Sumarizace a interpretace mýtu

Mýtus o Pánovi budeme interpretovat zvláště skrze epizodu s nymfou Sýrinx, slučují se v ní totiž prvky hudební, ženský, příběhový, stejně tak vypovídá o podstatě Pána. Přitažlivost námětu mýtu o Pánovi a Sýrinx spočívá v dynamičnosti a sjednocené protikladnosti postav a jejich charakteristik a vlastností. Pán je představitelem divé bytosti, je lidský a zároveň zvířecí (antropomorfismus a teriomorfismus). Skutečnost, že byl matkou po narození pro svůj vzhled pohozen, ale následně Hermem donesen na Olymp, poukazuje k archetypu dítěte – motiv opuštěnosti. První stránka Pánova motivu je dána schopností jeho kulturního, resp. uměleckého projevu (hra na šalmaj sýrinx, tvořivost, potřeba hudebního vyjádření), druhá zase náleží fysis (animálnost, sexualita, masturbace, agrese, válka, démonické aspekty úzkosti, paniky, teroru, věšteckých halucinací) – v abstrahovaném pohledu jde o dualitu přírody a lidské kultury.<sup>176</sup> Sýrinx je naopak v kladném polaritním hodnocení – je nevinnou, cudnou, mytickou bytostí ženského rodu, s níž ji pojí také její bytostný základ v živlu vody. Není pasivní, nepoddává se nátlaku, ale díky nevlastnění prostředků k odrazení útoku volí útek a pomoc přichází z vnějšku. Sýrinx je Pánem sváděna přímým způsobem bez namlouvání či lichotek (nicméně Pán je znám svým chtíčem a sexuálním dováděním s dalšími postavami – viz výše), je atakována jeho žádostivostí a prchá. Pánova „sedukce pro sedukci“ je příkladem sexuálního chování založeném na jeho přirozenosti.<sup>177;178</sup> Pán a Sýrinx náleží k přírodě ve své komplementaritě – svět horských lesů, pastvin, pramenů potoků a řek. Obdobná dynamičnost protikladů obou postav je přítomna podobně jako v případě Pána, splynutí obou postav je znázorněno v obraze pastýřského boha hrajícího na nástroj. Vlastnosti Pána náleží do okruhu dionýského,<sup>179</sup> k čemuž odkazuje i jeho dechový nástroj blízký Dionýsovi (u něj to je především aulos), oproti strunnému nástroji lyře Apollóna.<sup>180</sup> Sýrinx je také často asociována s pastorálními náladami a scénami.

---

<sup>176</sup> Na podobnou dualitu upozorňuje Platón v dialogu *Kratylos*, kde ústy Sókrata řeší pravdivou a nepravdivou přirozenost Pána – „A tu ten její pravdivý druh je hladký a božský a bydlí nahoře mezi bohy, ale nepravda bydlí dole mezi obyčejnými lidmi a je drsná a kozlí...“ PLATÓN. *Kratylos*. Přel. František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 1994, I, 408b–d, s. 47. ISBN 80-85241-44-7.

<sup>177</sup> K filozofickému pohledu na sedukci srov. KIERKEGAARD, S. *Svůdcův deník*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0452-X.

<sup>178</sup> Z antického hudebního mýtu jsou příkladem sedukce také Sirény, lákající námořníky svým zpěvem (a vzhledem) do osidel smrti. Hudba je zde spolu s vizuálním vjemem hédonistickým lákadlem – pastí.

<sup>179</sup> Viz apollónský a dionýský princip v řeckém umění, ale také jako principy uměleckého vývoje u F. Nietzscheho.

<sup>180</sup> Platón ve své *Ústavě* se při projektování ideální polis dostává také k otázce selekce a restrikce hudebních nástrojů podle antického učení o étosu hudby. Sýrinx jako nástroj je z vlastní obce vyjmuta, ale je svěřena

Podnětnou interpretaci Pána a Sýringy přináší pohled analytické psychologie Jamese Hillmana, vycházející z Jungovy myšlenky proměny instinktu transformací.<sup>181</sup> Pán zobrazuje vlastní instinkt (děj) a je zároveň obrazem (vzorem) tohoto instinktu, jeho podstatou je skutečnost, že touží sebereflexi, tou je pro něj mj. právě Sýrinx – její zvuk. Nymfa prchá díky podobě svého pronásledovatele, jenž se jí chce, díky svému sexuálně agresivnímu nutkání, zmocnit násilím, je divoký, zvířecí, drsný – instinktivní, ale přesto toužící po sebeobrazu. Instinkt se v případě Pána transformuje na základě afinity s nymfou. „In the Syrinx tale Pan pursues the possibility of reflection, which, by ever-receding, transforms into its instrument.“<sup>182</sup> Onou sebereflexí je hudební projev nymfy, proměna instinktu obrazem spočívá v neuskutečnění činu znásilnění, ale v novém vyjádření pomocí uvedeného obrazu, tj. hudbou, popř. písní, tancem (taktéž instinktivní povahy). Hudba je sebeuvědoměním, které zbraňuje nutkání a transformuje jej ve fantasmii. Rudolf Starý dvojici Pán – Sýrinx umisťuje do rozdvojeného archetypu s póly vědomého Já (plachá a nevinná Sýrinx) a projektování do druhých osob, objektů, přírodních a tělesných procesů, partnera (Pán). „Přitom nymfa je antropomorfizací téhož instinktu, který v podobě Pána usiluje o své imaginativní postižení, a tím o seberealizaci a rozvinutí jako ‚obrazného instinktu‘.“<sup>183</sup> Animální, sexuální, pudové pohnutky Pána lze také částečně interpretovat archetypickým obrazem stínu, jeho narušování pořádku, škádlení nymf, spojitost s tvorbou kulturními objektů zase archetypem trickstera (kejklíř).

Významy a obsahy analyzovaného mýtu se shromažďují kolem následujících sémantických okruhů, které jsou chápány jako hlavní opěrné body:

- Pán
- relace Pán – Sýrinx
- Sýrinx (nástroj)
- hudební soutěž

---

v tradičním významu pastýřům v polích. „A pastýři v polích by zase měli mít nějakou sýringu.“ PLATÓN. *Ústava*. Praha: Svoboda, 1993, III., 339d, s. 143. ISBN 80-205-0347-1.

<sup>181</sup> HILLMAN, J. An Essay on Pan. In ROSCHER, W. H., HILLMAN, J. *Pan and the Nightmare*. New York City: The Analytical Psychology Club on New York, 1972, s. i–lxiii. ISBN 0-88214-204-6.

<sup>182</sup> *Tamtéž*, s. xlix.

<sup>183</sup> STARÝ, R. *Potěže s hlubinnou psychologií*, s. 67.

## 2.5 Sirény

### 2.5.1 Mytologická narace

Sirény se hojně vyskytují v antických textech (také výtvarných dílech) různých vývojových kulturních etap. Nejstarší a zároveň jednu z nejpodstatnějších zmínek o Sirénách nacházíme na dvou místech v Homérově eposu *Odyseia*. Nejprve jde o radu kouzelnice Kirky Odysseovi a jeho druhům, jak se vyhnout nástrahám Sirén při cestě kolem jejich ostrova v podobě zalepení uší medovým voskem a připoutáním Odyssea ke stožáru lodi. Jejich sídlo je popisováno jako místo s extrémními kontrasty – ty jsou příznačné i pro jejich podstatu – ostrov s krásnou loukou, kolem kosti tlejících mužů a jejich zvětralá kůže. Sirény – „zvučící bohyně mořské kouzlem každého mámí“, lákají proplouvající „jasným zpěvem“ a „libými hlasy“.<sup>184</sup> Druhé místo líčí samotné proplutí kolem ostrova, Odysseus a jeho druhové vyvážnou Sirénám díky radám Kirky. Mezi dalšími významovými adjektivy se objevují výrazy (pro potřeby tohoto textu je neuvádíme v původních mluvnických pádech): „květnatá louka“, „božské to pěvkyně“, „čarovné hlasy“, „překrásné hlasy“, „lákavý zpěv“.<sup>185</sup> Mnohdy opomíjeným významem Sirén je i jejich moudrost, jež je – kromě zpěvu a vzhledu, ten u Homéra není přesně popsán – návnadou, díky níž následně nacházejí proplouvající smrt:

„Přeslavný Odyssee, ty velká Achajů pýcho,  
sem pluj a zastav loď, pojď našich si poslechnout hlasů!  
Neboť doposud nikdo tu nepřešel s korábem černým,  
dokavad našich úst dřív neslyšel přesladkých hlasů:  
každý se pokochá jimi a vrací se moudřejší od nás;  
neboť my víme všecko, co v širé krajině trojské  
trojský i achajský lid kdys vytrpěl po vůli boží,  
víme i vše, co na žírné zemi se u lidí stane!“<sup>186</sup>

Argonautika Apollónia Rhodského vypráví podobný příběh.<sup>187</sup> Iásón a Argonauti musejí před Skyllou a Charybdou proplout kolem ostrova Sirén:

„Unášel vítr zmírněný loď. A za krátko ostrov  
krásný a květnatý zhlédli, kde dcery Acheloovy  
Seireny řádily zpěvné, jež zpívaly líbezné písně  
chtíce zlákatí plavce, by k pobřeží hodili lana.“<sup>188</sup>

<sup>184</sup> HOMÉR. *Odyseia*. Přel. Otmar Vaňorný a Ferdinand Stiebitz. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, XII, 39–54, s. 209–210.

<sup>185</sup> *Tamtéž*, XII, 158–201, s. 213–214.

<sup>186</sup> *Tamtéž*, XII, 184–191, s. 214.

<sup>187</sup> APOLLONIOS RHODSKÝ. *Argonautika*, IV, 885–919, s. 151–152.

Popisovány jsou v podobě kombinace ptáků a panen jako dcery Acheloovy a Múzy Terpsichoré. Překonání nebezpečí sladkého zpěvu ústícího do záhuby hrdiny eposu je v odlišném řešení situace. Thrácký pěvec Orfeus zvukem strun své loutny a zpěvem přehlušil zpěv Sirén a jeho druhové tak mohli uniknout do bezpečí. Můžeme říci, že omamné a smrtící svádění zpěvem je nahrazeno nejen dynamickou hladinou odlišné hudby, ale také její kvalitou – Orfeus jako apollónský hrdina umění rozumového, světelného, jasného, racionálního, estetizujícího, je nakonec silnější a podmanivější než hédonistická podbízivost Sirén otupující smysly a mysl.

Symbolický a filozofický význam mýtu o Sirénách používá Platón v závěrečné X. knize dialogu *Ústava*<sup>189</sup> při zaobírání se posmrtným životem, koloběhem duší a harmonií, hudbou sfér (sféra všehomíra). Posledně jmenovaná je představena v podobě vřetena otáčejícího se na klíně Nutnosti a osmi spojených a pohybujících se přeslenů. Na prstenci každého sedí Siréna, otáčí se a vydává jeden tón, „ze všech osmi pak zaznívá jedna souzvučná harmonie.“<sup>190</sup> Dále dokola sedí dcery Nutnosti – Moiry – a zpívají k harmonii Sirén: Lachesis (o minulém), Klóthó (o tom, co je), Propos (o budoucím). Mytologický symbol s filozofickým obsahem u Platóna tímto ukazuje další podobu sledovaného mýtu bez nutnosti vyprávění příběhu, neboť působí významem použitých postav na základě zakotvenosti v tradici.<sup>191</sup>

Další antickou linii našeho mýtu představujeme na základě Euripidova dramatu *Helena*. Autor spojuje původ Sirén s Persefonou<sup>192</sup>, představou podsvětních lkajících bytostí, též se dozvídáme o jejich dalším hudebním projevu na základě zmínění dvou hudebních nástrojů – flétna a syrinx. Uvádíme citaci příslušného místa dramatu, v němž hlavní hrdinka nařká nad svým osudem a vzývá Sirény:

---

<sup>188</sup> *Tamtéž*, IV, 889–892, s. 151.

<sup>189</sup> PLATÓN. *Ústava*. In *Kleitofón, Ústava, Timaios, Kritias. Platónovy spisy IV, Svazek IV*. Přel. František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2003, X, 617, b–d, s. 271–372. ISBN 80-7298-067-X.

<sup>190</sup> *Tamtéž*, X, 617, b, s. 371–372.

<sup>191</sup> V poznámkách překladatele dialogu vysvětluje František Novotný, že Platón použil Homérova typu Sirén (ptáci a těla panen) k vysvětlení „hudby sfér“. Sirény byly duchové zemřelých dychtících po krvi a plačící na hrobech. Viz pozn. č. 205. s. 496 v citovaném souboru Platónových děl.

<sup>192</sup> Viz příslušnou pasáž k Ovidiovým *Proměnám* této podkapitoly.

Vy dívky okřídlené,  
vy panenské dcery Země,  
ó Seirény, kéž sem přijdete  
se svou libyckou flétnou  
nebo siringou a hrajete žalostné písně  
k mým nářkům,  
k bolesti bolest, k žalosti žal.  
Kéž mi Persefona sbor pěvecký sem pošle  
potřísněný krví, jenž by doprovázel  
mé žalozpěvy písní a zanesl mé slzy  
i mé smutné písně do podzemní říše  
jak vítaný dar mrtvým.<sup>193</sup>

Racionalizaci mýtu v neprospech schopnosti hudby lákat a omámit nacházíme u Cicerona v díle *O nejvyšším dobru a zlu*: hovoří o vrozené lásce a touze lidské duše k poznání a vědění, plně nás zaměstnávající, nedbání na zdraví, majetek, překážky při této činnosti. Obraz Sirén z Homérovy *Odysseie* je pro Cicerona přirovnáním k načrtnuté problematice, neboť jejich zpěv podle něj přivolával „ne lahodností hlasů, ani nějakým novým, odlišným způsobem zpěvu, ale tím, že o sobě prohlašovaly, že mnoho znají, takže lidé uvázli u jejich skal z touhy po poučení.“<sup>194</sup>

Ovidius věnoval Sirénám kapitolu v V. knize *Proměn*.<sup>195</sup> Jejich podoba je opět vykreslena pomocí ptačího peří, noh a panenských tváří. Původně patřily k průvodu nymf v době, kdy Proserpina (řec. Persefoné) sbírala jarní květiny. Po jejím násilném unesení Hádem ji původní Sirény hledaly a na žádost dostaly od bohů křídla. Nakonec se proměnily v ptáky, jejich lidský původ připomíná již jen tvář a hlas. V tomto případě se mýtus snoubí s tragikou příběhu o Démétér a Persefoné, včetně vegetativního smyslu, a obohacuje dosavadní významy. Antická tradice hovoří také o verzi, kdy byly Sirény částečně přeměněny v ptáky, protože nepomohly Persefoně při jejím znásilnění.

Umění milovat identického autora přináší v III. knize *Rady ženám* v části *Zpěv a hudba* zmínku o Sirénách – mořských obludách, které kouzelným zpěvem vábily koráby, uvedena je i epizoda z *Odysseie*. S humorným nadhledem a zkušeností básníka promlouvá Ovidius s pomocí Sirén o představě vzdělaných a dovedných žen. I dnes jde o vizi aktuální, s pedagogickým podtextem a apelem řešící některé neduhy hudební kultury a života:

<sup>193</sup> EURIPIDÉS. Helena. Přel. Rudolf Mertlík. In *Antické tragédie*. Praha: Odeon, 1970, s. 640.

<sup>194</sup> CICERO, M. T. *O nejvyšším dobru a zlu*. Přel. Václav Bahník. In *Dialog a satira*. Praha: Odeon, 1977, V. 18.49, s. 341–342.

<sup>195</sup> OVIDIUS NASO, P. *Proměny*, V, s. 157.

„Zpěv má vábivou moc, nechť děvčata učí se zpívat  
(mnohé už místo krásy na scestí přivedl zpěv):  
v divadlech mramorových co slyšíte, předved'te někdy,  
někdy zas můžete písňe s egyptským námětem pět.  
Tepátka v pravé ruce a v levé držeti lyru  
měla by, jak já soudím, vzdělaná žena přec znát.“<sup>196</sup>

Na vztah Sirén k Múzám odkazuje Pausaniás v Cestě po Řecku. Sirény byly přemluveny Hérrou, aby Múzy vyzvaly k soutěži ve zpěvu. Múzy zvítězily, vyškubly jim pera z křídel a upletly si z nich věnce.<sup>197;198</sup>

Z dalších verzí mýtu, rozesetých po různých antických zdrojích, jmenujme alespoň následující: Sirény byly proměny v ptáky Afroditou, neboť se jí znelíbilo jejich nedostupné panenství, Sirény po proplutí Odyssea (Iásona) spáchaly sebevraždu nebo vklouzly zpět do moře a zanechaly smrtícího lákání námořníků.<sup>199</sup>

## 2.5.2 Sumarizace a interpretace mýtu

Sirény – řec. „Seirénes“ – zaplétající nebo poutající, odvozováno také od řec. „seirazein“, tj. svazovat provazem, lat. Sirenes, Sirenae. Jejich počet různě varioval, zprvu byly dvě, později se nejčastěji setkáváme se třemi. Mezi jména objevující se v antických textech patří: Thelxiepeia (kouzelně mluvící), Thelxinoé (kouzelně myslící), Thelxiopé (okouzlujícího vzhledu), dále také Aglaopé (krasavice), Aglaofémé (krásnohlasá), Pásinoé (vševědoucí),<sup>200</sup> Parthenopé, Leukosia a Ligeia, Teles, Raidné, Theliopé a Molpé.<sup>201</sup> Jako rodiče bývají uváděni: dcery říčního boha Achelóa, Forkyna, Pekla; z ženské strany některá z Múz (Terpsichoré, Melpomené), heroina Sterope, nebo jsou dcerami Chthony, Země, zemské hlubiny. Místo výskytu se klade různě do oblastí Středozevního moře.

Archetypální podstata Sirén spojuje prvky ženské (lidské), animální, sexuální, smrtící, nebezpečí, vodní, magické, zvukové – hudební, hédonistické, smyslově naplňující podnětnosti nebo plytkosti ústící do záhuby. Struktura a funkčnost symboliky Sirén podněcuje imaginaci ve značné dynamice díky množství uvedených vlastností a mnohdy i jejich protikladnosti (dualita až antagonismus lidského a zvířecího, dobrého a zlého,

<sup>196</sup> OVIDIUS NASO, P. *Umění milovat*. Přel. Ivan Bureš. Praha: Odeon, 1969, III, s. 115–16.

<sup>197</sup> PAUSANIÁS. *Cesta po Řecku II*. Přel. Helena Businská. Praha: Svoboda, 1974, IX, 34, s. 243–245.

<sup>198</sup> Srov. mýtus o Apollónovi a Marsyovi.

<sup>199</sup> Srov. GRAVES, R. *Cit. dílo*, s. 610, 613–614, 723–724, 730. ISBN 80-7309-153-4.

<sup>200</sup> JANOUŠEK, J. *Dynamika antického mýtu a symbolu v křesťanství*. Olomouc: Institut svatého Jana Theologa pro studia východního křesťanství, 2006, s. 21. ISSN 1214-8350.

<sup>201</sup> GRAVES, R. *Cit. dílo*, s. 724.

oduševnělého a pudového) či komplementárnosti. Výrazný ženský princip totiž kontrastuje se zvířecí podobou více, než by tomu bylo u principu mužského, podobně humanizace těchto bytostí skrze estetický projev zpěvu a instrumentální hry nekoreluje s krvelačností, smrtí a zmíněnou animalitou. Ambivalence mořského vodního živlu se zase snoubí se substancí ženy zvláště v podobě ryby, místem vzniku života, proměnlivostí a silou vytvářet, oživovat, živit, přetvářet, ničit. Prostředky sedukce jsou ryze ženské se silným sexuálním podtextem, umocněné hudebním požitkem opojnosti smyslů a jsou ve své finalizaci násilně namířeny proti svedeným mužům. Nicméně lze v tomto symbolu nalézt i pozitivní až idylické polohy – inspirující, přitažlivé a vzrušující ženské bytosti líbezně hrající, zpívající, lákající k přiblížení a dotyku na ostrově za slabého mořského vánku, lehce čeřícího vodní hladinu...; sklánějící se Sirény, jež svým smutečným zpěvem provázejí smutek truchlícího člověka nebo jeho duši.

Interpretovat podstatu Sirén je možné také v širším rámci podobných bájných bytostí. Jako příbuzné typy lze uvést rusalky, lesní žínky, víly, lamie, sukuby, vampýrky, meluzíny, nymfy – zvl. Najady, Néreoovny, Ókeanovny, analogickým příkladem stejné funkčnosti postavy je rýnská Lorelei, lákající svým zpěvem ke zkáze. Jde ale již o volnější materiál nejen z mýtů, ale i folklóru, legend, rituálů apod. „Z pohledu psychoanalýzy se dají chápat [Sirény, pozn. D. K.] jako obraz nutkavých autodestruktivních tendencí.“<sup>202</sup> Další významy odhalí pohled analytické psychologie. Mezi četná znázornění pudu patří teriomorfni bytosti jako býk, kůň, pes, ale i bytosti smíšené, kdy je zvláště spodní část jejich těla zvířecí. Např. Sfinga v rámci interpretace obrazu archetypu matky je nahoře lidská a dole animální, čímž měl být Oidipus varován a rozpoznat nebezpečí při luštění její hádanky.<sup>203</sup> Sirény právě tak spadají do kategorie smíšených bytostí, mámi muže tváří panen, někdy odhalenými nadry, sladkým zpěvem. Nebezpečí jdoucí od nich je rozpoznatelné spodní polovinou zvířecího těla – ptačího nebo rybího. Jung vidí v Sirénách (společně s rusalkami, vílami aj.) „předstupeň čarovné ženské bytosti, kterou označujeme anima.“<sup>204</sup>

Vzhledem k nastíněné symbolické bohatosti lze říci, že významové jádro postav Sirén je dynamické, neboť se výrazně proměňovalo (a stále proměňuje) v čase a docházelo k různým akcentům již uvedených polarizací. Zobrazování Sirén a jejich popis v literárních pramenech skýtá širokou škálu od ptáků s lidskými hlavami, dívčích postav s křídly a ptačí

<sup>202</sup> BECKER, U. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2007, s. 259. ISBN 978-80-7367-284-3.

<sup>203</sup> JUNG, C. G. *Hrdina a archetyp matky (Symboly proměny II)*, s. 20-24.

<sup>204</sup> JUNG, C. G. *Archetypy a nevědomí*, s. 124.

horní polovinou těla, po ryze lidské. Existuje vývojová linie Sirén od zásvětních démonů s ptačí podobou představující duše (ta odlétá v podobě ptáka), přes zobrazování na sarkofázích v podobě truchlících andělů smrti<sup>205</sup> (asociace s hudebníky hrajícími a zpívajícími o smrti) ke středověké a zvláště pozdější transformaci do nebeské hudby andělů. Sirény, podobně jako mořské panny (častý námět výtvarných děl), patří v antice době poklasické. S rybím ocasem (někdy i se dvěma) byly znázorňovány ve středověku (také s korunou a žezlem) a zde již zaznívá změna symboliky – hereze, hříšnost, světské požitky, ďábelská svůdnost, což lze doložit např. na příkladech z bestiářů. Obecně lze konstatovat, že středověk převzal pojetí Sirén na základě vztahování se k antické tradici a naplnil je novými obsahy, racionalizací mýtu v duchu vztahu křesťanství k antické mytologii.<sup>206</sup> Uvedené deskripce doplňují další četná vyobrazení Sirén na antických vázách, náhrobcích, reliéfech, sarkofázích, ve středověké ikonografii aj.

Femininita Sirén je signifikantní, přesto poukažme na fakt, že v raných dobách antiky byly zobrazovány s vousy (tj. mužský prvek) a velkými drápy, ženský prvek nakonec ve vývoji převážil. Také jejich vztah s Múzami poukazuje na to, že zřejmě patřily k předolympským božstvům.<sup>207</sup> Sirény mohou sehrávat úlohu umělecky identifikační, stylizační, kreativní a interpretační (Sirény jako umělkyně ve smyslu Múz, symbol Sirén – podnět k tvorbě, různé podoby ohlasů Sirén v ženské umělecké tvorbě atd.) s poukazem na výrazný prvek feminizmu.<sup>208</sup>

Hudební projev Sirén spočíval zvláště ve zpěvu, jenž lákal a okouzloval kvalitou ženského hlasu, ale snad i obsahem zpívaného. Zpěv je popisován také jako vysoký a jasný tón. Dalším aditivním prvkem byla hra na nástroj: aulos, flétna, syrinx, kithara, lyra. V případě, že Sirény byly tři, jedna z nich zpívá za instrumentálního doprovodu ostatních. Všechny zmínky o důsledcích zpěvu Sirén ústí ve své podstatě v zobecnění, že Sirény jsou příkladem hudební etiologie v mýtu, protože mytologickou narací a imaginací v symbolických proměnách a obrazech psychologicky vysvětlují na příkladu

---

<sup>205</sup> Řecké „apotropaion“ označuje prostředek odvracející magickou silou zlé mocnosti. Srov. též vyobrazení Gorgony na štítech, Medúzy na nádobách k pití aj. *Encyklopedie antiky*, s. 62.

<sup>206</sup> K Sirénám ve středověku viz HOLFORD-STREVENSON, L. Sirens in Antiquity and the Middle Ages. In PAYLLIS, L., NARODITSKAYA, I. (eds.). *Music of the Sirens*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, s. 16–51. ISBN 0-253-34736; k symbolice lodě, stožáru (kříže) a Sirén u Homéra prizmatem středověku a křesťanství srov. následující studii: JANOŠEK, J. *Cit. dílo*.

<sup>207</sup> V opozici stojí Sirény a Múzy po axiologické stránce: u některých autorů (např. Boethius) jsou Sirény zatracovány expresivními výrazy díky své svůdnosti, hříšnosti ve prospěch pravdivosti, vážnosti Múz. HOLFORD-STREVENSON, L. *Cit. dílo*, s. 21.

<sup>208</sup> Srov. PAYLLIS, L., NARODITSKAYA, I. (eds.). *Music of the Sirens*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. ISBN 0-253-34736; KALNICKÁ, Z. *Třetí oko. Filozofie, umění, feminizmus*. Olomouc: Votobia, 2005, s. 123–126. ISBN 80-7220-242-1.

antropomorfních postav účinky hudby na člověka, stejně tak ženského prvku na muže a vodního živlu. Opojení hudbou dává zapomenout na realitu a určuje naše chování. S použitím terminologie Jiřího Fukače a Ivana Poledňáka<sup>209</sup> by mohlo jít např. o funkci stimulační, pohlavně excitační, sugestivní, citovou, emocionální, hédonistickou, sdělovací, utilitární, magickou, rituální, mytologickou.

Identické pojmenování hudebního nástroje (siréna) s novodobými futuristickými, industriálními konotacemi se již notně vzdaluje původním významům našeho mýtu, kdy zůstala v podstatě jen analogie pronikavé akustické kvality (přesto stále lákající, přitahující, s určitou, byť odlišnou estetickou kvalitou), přesto lze nalézt některé náznaky onoho „druhého života mýtu“. Sirény jako nástroj byly určeny zprvu k akustickým demonstracím a měřením, v průběhu 20. století vzhledem k technologickým inovacím i jako signalizační nástroj např. na lodích (srov. původní akvatický význam). V hudbě jich bylo využíváno v divadelních orchestrech, při doprovodech němých filmů, v music-hallech, nelze nezmínit též výskyt v kompozicích některých skladatelů (např. E. Varèse, D. Milhaud, E. Satie, J. Cage, I. Xenakis, K. Penderecki) a při různých hudebních performancích. Je to důsledek nejen pragmatického užití nového akustického nástroje, ale též hledání nové zvukovosti obohacující dosavadní témbrový diapazon, ve kterém místy můžeme slyšet i echo antických Sirén. „From the seaside meadow-dwellers of Homeric epic to the mechanical cry of the emergency vehicle across the modern landscape, from the lochs of Scotland to the Amazon basin, sirens have been overwhelmingly associated with the acoustic world and the powers of sound.“<sup>210</sup>

Analýza antického hudebního mýtu o Sirénách (provedená širším způsobem s přesahem do současnosti) ukázala silný symbolický a inspirační potenciál pro hudební skladatele. Sémantické pole mýtů o Sirénách se bude vzhledem k výše uvedenému shlukovat kolem následujících bodů:

- Sirény
- ženský prvek
- vodní živel
- hudební projev – zpěv a instrumentální hra
- sedukce a smrt

---

<sup>209</sup> FUKAČ, J., POLEDŇÁK, I. Funkce hudby. *Hudební věda*, 1979, roč. XVI, č. 2, s. 140. ISSN 0018-7003.

<sup>210</sup> PAYLLIS, L., NARODITSKAYA, I. Introduction. Singing Each to Each. In PAYLLIS, L., NARODITSKAYA, I. (eds.). *Music of the Sirens*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, s. 3. ISBN 0-253-34736.

### 3 HISTORICKÁ DIMENZE INSPIRACE ANTICKÝM HUDEBNÍM MÝTEM

Po archetypálním, symbolickém a sémantickém pohledu na antický hudební mýtus se věnujeme hudebním skladbám, explicitně na něj námětově odkazujícím. Jde o základní hudebně historiografické zasazení problematiky, jež shledáváme nezbytně nutné před vlastním vyústěním všech předchozích kapitol této práce v podobě archetypální a sémantické analýzy – interpretace – vybraných kompozic. Jak již bylo uvedeno, i tato kapitola podstatou svého předmětu přináší téma, vyžadující při samostatném zkoumání mnohem rozsáhlejší, komplexnější, detailnější a rozsáhlejší zpracování.<sup>211</sup> Prezентujeme zde proto stručný nástin v koncepci alespoň nejnižšího společného jmenovatele významové úrovně (i za cenu připomenutí některých obecně známých skutečností a vědomě simplifikujících tvrzení) vývoje umělecké kultury fungování odkazu řecké a římské antiky s důrazem na mytologii v jednotlivých obdobích a uměleckých druzích, na který navazuje hudební sféra a nakonec přiblížení geneze vybraných námětových motivů hudebního mýtu. V příští kapitole se věnujeme skladbám I. Stravinského, V. Nováka, C. Debussyho, V. Nováka, také tito skladatelé jsou ve svých dílech a individuálních kompozičních, estetických a poetických přístupech ve specifickém slova smyslu dědici celého předchozího vývoje antického hudebního mýtu v hudbě, nehledě na to, že znalost zásadních hudebních děl mytologického charakteru mnohdy více či méně zprostředkovala či ovlivnila jejich vlastní tvorbu.<sup>212</sup> Po jmenovaných skladatelích pokračuje inspirace zkoumaným námětovým okruhem dále, reflektuje, dotváří stávající proudy, tendence a linie nebo vznikají nové, popř. se rekontextualizují. Metodologicky proto postupujeme pomocí konkretizačních okruhů problematiky od obecných předpokladů sociokulturních

---

<sup>211</sup> Problematiku nacházíme nejčastěji v německé muzikologické literatuře převážně z pohledu hudební historiografie. Upozorníme např. na tematicky různorodou publikaci Wenera Schuberta *Die Antike in der neueren Music*, jež se zabývá antickým dramatem v hudbě 19. a 20. století (vztah základních charakteristik literárního a hudebního dramatu, zakladatelská tvorba C. Monteverdiho, Ch. W. Glucka, R. Wagnera, autor také akcentuje C. Orffa, I. Stravinského), dílo J. Nováka, R. Strausse, námětem Orfea z psychologického prizmatu (moment jeho otočení při cestě z podsvětí) aj. SCHUBERT, W. *Die Antike in der neueren Musik. Dialog der Epochen, Künste, Sprachen und Gattungen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. ISBN 3-631-52984-8. Dalším příkladem je dále citovaná kolektivní práce *Musik in Antike und Neuzeit*, mezi jejíž tematické okruhy patří obecný historický pohled na odkaz antiky v hudbě, lingvistické a rétorické problémy zhudebňovaných textů, hudba v antickém dramatu, námětový motiv Sapphó v hudbě aj. ALBRECHT, M., SCHUBERT, W. (eds.). *Musik in Antike und Neuzeit*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1987. ISBN 3-8204-8272-5.

<sup>212</sup> Srov. Debussyho programově antagonistický vztah hudebního impresionismu k operám R. Wagnera, u Nováka patří mytologické skladby do rezervoáru jeho hlubokého humanistického a uměleckého vzdělání, u Stravinského je v neoklasickém období známá snaha o erudovaný dialog s uměním minulosti, zahrnující také mytologické opery 17. a 18. století (zvláště Monteverdiho Orfeo).

ke třem reprezentantům antického hudebního mýtu v hudbě. Vše uvedené je dále potřebné zohledňovat v závěrečné aplikační části práce, vynucující si interdisciplinární kooperaci hudební pedagogiky. V předchozí větě uvedenému tvrzení odpovídá i výběr a výkladový akcent na některé významné hudební skladby, dle našich kritérií a představ splňujících podmínku vhodnosti k užití v hudební výchově (zde se ovšem prolíná axiologické, archetypální a významové hledisko dějin hudby).

Vztah skladatelů k antickému mýtu z pozice námětového a inspiračního byl vždy ovlivněn jeho celkovou recepcí v konkrétní době a dané kulturní oblasti. Působil zde především stav poznání a rozšíření antických literárních pramenů, filozofických děl, výtvarného umění, architektury, ale i nemnoha hudebních památek antiky a pozdní rozluštění jejich notace,<sup>213</sup> což mělo za následek, že se zprvu skladatelé dostávali k antické hudbě (resp. představě o ní) na základě nehudebních památek antiky a primární nebo sekundární literatury o ní. Typickým produktem tohoto jsou pak kompozice s antickým námětem, svou hudební řečí ale plně odpovídající určenému (např. baroknímu, klasicistnímu) slohovému vyjadřování bez vnitřních vazeb, pokud do nich nezahrneme nejčastěji zohledňované estetické principy antického umění klasického Řecka. Ani v moderní době není výskyt mytických skladeb s významnějšími prvky antické hudby častý, spíše zcela marginální, lze jej popsat jako zprostředkované (tj. antickým uměním, literaturou, mytologií atd.) vztahování se k antice skrze umělecké a estetické principy.<sup>214</sup> Dalším určujícím momentem v plošném náhledu je vztah daného období k antice, jenž nabýval rozmanitých podob od konzervačních, transformujících, idealizačních, selektivních, kritických tendencí, až k vzhlížení, idealizaci, napodobování, adorování antického vzoru, k odkazování na něj, jeho neustálé reflexi. Značný vliv na hudební tvorbu lze připsat také značně rozsáhlé oblasti dalších druhů umění, kde se neustále zpracovávaly, dotvářely a domýšlely antické náměty.<sup>215</sup> Skladatelé na jedné straně popsanými determinantami byli určováni, ale také uplatňovali nové a překračující traktování antického odkazu, sloužící jako prostředek k svěbytnému a progresivnímu hudebnímu vyjádření.

---

<sup>213</sup> V roce 1847 došlo k rozluštění starořecké notace nezávisle badateli Friedrichem Bellermannem a Karlem Fortlagem. Dalším významným předělem bylo vystoupení Curta Sachse v roce 1924 s přínosem etnomuzikologickým a organologickým. Ke genezi bádání o antické hudbě viz ČERNÝ, M. K. *Cit. dílo*, s. 10–18.

<sup>214</sup> Srov. např. v některých ohledech hudební neoklasicismus.

<sup>215</sup> Konstatujeme, že každé dějinné a umělecké období bylo v nějaké formě ovlivněno antickým kulturním odkazem, stejně tak uveďme skutečnost, že se též každá doba (včetně současných dnů) v určité podobě vztahovala k mýtu a mytologii, které tímto člověka provází od archaických dob.

Nastíněné principy chápeme skrze v muzikologii zavedené pojmy paradigma a syntagma v hudbě s mytologickou aplikací.

V následujících přehledech nesledujeme hudební skladby pomocí teorie archetypů, popisujeme zde pouze námětové archetypy, vyjádřené mytologickými postavami a situacemi, s poukazem na signifikantní hudební tvary a hudební struktury z obecného pohledu dějin hudby. Co již ale zasahuje archetypální rádius, je fakt zvýšeného výskytu nebo výrazného uměleckého tvaru některého z našich mytologických motivů – zde lze uvažovat, při eliminaci prosté obliby, společenské objednávky apod., o citlivosti období a skladatele k psychologické funkčnosti a dopadu archetypálního námětu, vnímaného (mnohdy intuitivně) jako numinózní prostředek k vyjádření vždy nového významu a pocitu životní zkušenosti obsahů psýché. Archetypálním námětům v případě jejich životnosti a schopnosti oslovovat, dotýkat se lidské vnitřní podstaty, pak byla dávana nová interpretace a podoby, v případě, že tyto vlastnosti ztratily, vyčerpaly se, zanikly, nebo byly používány jako schémata nehodnotné umělecké kultury, sloužící k rychlé orientaci a ovládnutí mas, a to konzumním, kýčovitým, stereotypním a šablonovitým způsobem.

### **3.1 Náčrt vztahu antického odkazu euroamerické umělecké kultury**

Kontinuita vlivu antiky na evropskou (euroamerickou) kulturu pokračuje po dlouhém a komplikovaném vztahu raného křesťanství a středověku k antice, kde došlo k navazování na její odkaz, konzervování a obnově tradice (karolinská a otonská renesance, pokračující byzantská linie kontaktů s antikou), kritické polemice, odmítání, stejně tak k inspirativnímu zpracování v oblasti výtvarného umění, literatury, filozofie, systému vzdělání aj., k pro hudební recepci antiky určujícímu humanismu a renesanci 14.–16. století svou snahou o původní návrat k antice jako celku, obnovou jejího ducha v konfrontaci s rodícím se novým životním pocitem. Pro vliv na hudební umění a pozdější vývoj je typické studium zvláště antické literatury (latinské, posléze i řecké), filozofie, ale také je zkoumáno klasické antické umění, napodobována plastika, architektura. Antika zde funguje jako vzor, příklad, podnětný inspirační zdroj k nové tvorbě. Pokračování náčrtu sledované linie vede k baroku a racionalismu podněty z antické racionalistické

filozofie a vědy, pokračujícímu studiu a reflexi antiky v oblasti umění,<sup>216</sup> práva, literatury atd. Výrazným bodem nové podoby obnovy antického odkazu byl dále klasicismus a osvícenství<sup>217</sup> s antikizujícím estetickým náhledem návratu a vzoru, které podnítily mj. nové objevy antických památek, odrážejících se v mytologických námětech, ale i v napodobované formě, stylu, principech uměleckých děl; společně s novohumanismem 2. pol. 18. století a v 19. století v německých zemích s typickým vzorovým (idealizovaným) návratem ke kultuře klasického Řecka a obnovou nového významu humanity, se jádrem všeobecného středoškolského vzdělání stávají klasické jazyky společně s antickou kulturou.<sup>218</sup> I když je umění romantismu charakteristické příklonem ke středověké, exotické, pohádkové, fantazijní látce, je tato doba, i přes odklon od mytologie od 2. pol. století ve prospěch osobních nebo společenských námětů, zároveň specificky citlivá k mytologii, jež si cení nejen kvůli nacionálním aspektům,<sup>219</sup> ale koreluje s představou inspirativního vzoru moudrosti minulosti s nevědomými inspiracemi a silami, vedoucí k mytologizování a deklarované nutnosti vytváření nových mytologií u literátů, dramatiků, filozofů, podobně tak v námětech výtvarného umění. Všude zde se stále vyskytují antické motivy, nově ale společně s dalšími náměty, antická mytologie a kultura se zpřítomňuje jako symbolický vzor se schopností být nositelem nových významů. Tuto symbolickou bohatost antiky inspirativně odrážely na přelomu 19. a 20. století symbolismus a secese ve výtvarném a básnickém umění. Minulé a současné století provází velmi diverzifikovaný přístup k antickému odkazu umění: na jedné straně dochází k jeho nově koncipovanému vědeckému zkoumání, objevům nových skutečností a chápání antiky z hledisek kulturologických, filozofických, literárních a lingvistických, hudebních, historických atd., podněty přinesla i komparatistika, umožňující vidět její odkaz v nových souvislostech. Dalším pohledem se antické mytologické a historické postavy stávají součástí kulturního povědomí společnosti díky zbytnělému množství jejich exponování v umění, ale i v produktech masové, komerční, globální kultury,<sup>220</sup> protikladnou tendencí

---

<sup>216</sup> Ve výtvarném umění jde často o alegorizující přístup a oblíbenost mytologie v aristokratických kruzích. Alegorie a personifikace byly typickými i pro renesanční umění.

<sup>217</sup> Vzdělanost v antické kultuře a mytologii byla pokládána za žádoucí a v podstatě samozřejmou v uměleckých kruzích i u konzumentů umění. Obecně formulováno osvícenské paradigma vědy se vzdaluje mytologickému stavu vědomí.

<sup>218</sup> Pozdější ústup od tohoto pojetí vzdělávání umožnil obrátit pozornost i k jiným obdobím antiky, stejně tak nastolil potřebu kulturní kontinuity, popularizace, což se týká i současnosti.

<sup>219</sup> Dostává se ke slovu více mytologie germánská, finská, česká atp.

<sup>220</sup> V posledně jmenovaném druhu více či méně úspěšně soupeří s produkty cizích kultur, na antiku je pak nahlíženo jako na příliš známou, starou, školskou, akademickou, neživou a neinspirativní. To vede mj. ke ztrátě citlivosti a otevřenosti k symbolice antické mytologie, naopak je naše vnímání obohaceno o nové podněty.

je naopak mizení antické kultury v autochtonní podobě a hloubce v procesech kulturní recepcce. Podněty hlubinné psychologie 20. století významně ovlivnily modernistický přístup k antické mytologické látce ve výtvarném umění společně s novým zájmem o umění přírodních národů. Antické postavy tímto byly nově interpretovány, čímž se umožnilo navázání na minulost. Podobně básnictví, drama, taneční umění, film atd. se navrací k původním antickým zdrojům, novodobě je přetváří, přepisuje, reinterpretuje, postmodernisticky dekonstruuje, rekontextualizuje, vede s nimi tvořivý dialog<sup>221</sup> napříč uměleckými směry, žánry, autorskými přístupy.<sup>222</sup>

### 3.2 Antická mytologie a hudba v dějinném nástinu od období renesance po současnost

Pro sledovaný vztah antické mytologie a hudby je důležitá renesanční hudba, navazující na zachovanou kontinuitu s antikou ve středověku,<sup>223</sup> ovlivněná obnoveným antickým dědictvím v podobě studia mytologie a literatury, stejně tak renesančním básnictvím, které z nich mnohdy inspiračně čerpalo. Úzkou provázaností na literární básnický text je z tohoto důvodu pro toto období typická exploatace vokálních a vokálně

---

<sup>221</sup> S původními antickými zdroji, ale i jejich novodobým ztvárněním v renesančním, barokním, klasicistním či romantickém umění.

<sup>222</sup> K tomuto odkazujeme alespoň na výběr z čerpané literatury: *Antika a česká kultura*. Zpracoval kolektiv za vedení Ladislava Varcla. Praha: Academia, 1978; BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0; FOSTER, H. (ed.) *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952; *Kronika filmu*. Brigitte Beierová a kol. Praha: Fortuna Print, 1995. ISBN 80-85873-39-7; HUYGHE, R. (ed.) *Umění a lidstvo, Larousse. Encyklopedie Umění středověku*. Praha: Odeon, 1969; HUYGHE, R. (ed.) *Umění a lidstvo, Larousse. Encyklopedie Umění renesance a baroku*. Praha: Odeon, 1970; HUYGHE, R. (ed.) *Umění a lidstvo, Larousse. Encyklopedie Umění nové doby*. Praha: Odeon, 1974; LE GOFF, J. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Vyšehrad, 2005. ISBN 80-7021-808-8; *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Ansgar Nünning (editor německého vydání), Jiří Trávníček a Jiří Holý (editoři českého vydání). Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4; LYNTON, N. *Umění 19. a 20. století. Umění světa*. Praha: Odeon, 1981; MILTOVÁ, R. *Mezi zalíbením a zavržením. Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*. Brno: Barrister & Principal, Seminář dějin umění FF MU Brno, 2009. ISBN: 978-80-87029-63-3; POLEHLOVÁ, V. *Nový pohled na antický mýtus ve výtvarném umění první poloviny 20. století*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Katedra hudební vědy, Sdružená uměnovědná studia, 2008; REID, J. D. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s. Volume I, II*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. ISBN 0-19-504998-5; STRONG, D. E. *Antické umění*. Praha: Artia, 1970; TOMAN, R. (ed.) *Baroko. Architektura, sochařství, malířství*. Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-771-5; WITTLICH, P. *Umění a život – doba secese*. Praha: Artia, 1987.

<sup>223</sup> Příkladem může být anonymní píseň En la maison Dedalus ze 14. století, na kterou odkazujeme pro užitou kruhovou notaci a mytologický motiv labyrintu. Srov. WRIGHT, C. *Labyrint a bojovník*, s. 239–242.

instrumentálních hudebních forem, pokračující v dominantní rovině až do 19. století, kdy se zároveň vyhranila oblast instrumentální hudby programního charakteru.

Pocitovaná nutnost deklarovaného navazování renesančního umění na antiku se problémově ukázala v hudebním umění, jež na ni nemohlo adekvátně navazovat, a to z uvedených pramenných důvodů, díky deziluzi ze zveřejnění antických zlomků, orientálnímu charakteru antické hudby, stejně tak pro kreslenou představu o ni. Tomu odpovídá např. výtvarné zobrazování Apollóna a Orfea s lyrou zaměněnou za liru da braccio jako vyjádření renesanční antikizující představy o doprovázeném zpěvu.<sup>224; 225</sup>

Antické mytologické motivy se objevovaly v textech světských vokálních a vokálně instrumentálních skladeb (zvláště madrigalů v 16. století, ale i písní aj.), zosobňujících renesanční řešení vztahu hudby a básnického slova, s pastorálními, milostnými, nebo přímo mytologickými náměty. Další oblastí jejich uplatnění byly formy renesančního divadla, intermedia na antické náměty a s pastýřskými prvky se zpěvními, sborovými a baletními čísly, pastorální druhy madrigalové komedie, využití nalezla také forma masque s alegorickými nebo mytologickými scénami.

Období hudebního baroka vstupuje do komunikace s antickou mytologií promýšlením idey své dobové představy o obrození antického dramatu (ve skutečnosti spíše renesančního madrigalu) v okruhu Florentské cameraty,<sup>226</sup> s výsledkem dotvoření slohového principu doprovázené monodie<sup>227</sup> a položení základů opery, důrazem na sloučení literárního, dramatického, hudebního umění, deklamaci zpívaného slova a adekvátní hudební vyjádření niterného prožitku afektového rázu. S hudebně estetickými názory na antiku nutně souvisely i mytologické náměty skladeb, obracející se hlavně k orfeovské či apollónské tematice.

Navazující a pokračující vývoj barokní opery<sup>228</sup> je nesen neutuchajícím módním nadšením a podnětnou inspirací pro antickou mytologii v jejích libretech, opírajících se především o Ovidiovy Proměny, ale i ostatní díla tohoto autora a dalších antických

---

<sup>224</sup> HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby II. Renesance*. Praha: Euromedia Group – Ikar, 2005, s. 16–26. ISBN 80–249–0615–5.

<sup>225</sup> Další analogií je fronsispis vydání Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro Luise de Milána z roku 1536, kde je vyobrazen faunou a florou obklopený Orfeus s vihuelou s městskými motivy v pozadí.

<sup>226</sup> Srov. DYKAST, R. *Hudba věku melancholie*. Praha: TOGGA, 2005. ISBN 80-902912-5-2.

<sup>227</sup> V různých formách barokní doprovázené monodie se využívaly antické básnické texty (s mytologickou tematikou) ve vokálně instrumentálních skladbách. K tomu viz RACEK, J. *Slohové problémy italské monodie. Příspěvek k dějinám jednohlasé barokní písně*. Praha – Brno, 1938.

<sup>228</sup> Viz návaznost opery na florentská intermedia s mytologickou látkou a oblíbeným symbolem mytologického sňatku (Orfeus – Eurydika, Apollón – Dafné) u šlechticů s hudebním zpracováním, pozdější římské duchovní opery s hrdiny antiky a středověku (světci, starozákonní postavy).

tvůrců, upravující dle dobových konvencí, doprovázena efektní výpravou, často tragický konec mýtu pomocí známého efektu *Deus ex machina*. Opera se tímto opírala nejen o oblibu stylizace šlechty v často bukolické mytologické idyle a postavách pantheonu, slavnostní charakter mytologických obrazů s fantastickými bytostmi, odpoutávajících od reality, ale též o celkovou známost námětů celého proudu antikizujících oper, reagujících posléze na demokratizaci otevřením prvních veřejných divadel v Itálii a přenosem akcentu z původně řeckých mýtů na římské, nověji na historické náměty. Nastíněný obecný základ barokní mytologické opery se týká tvorby italské (C. Monteverdi!), německé, anglické, francouzské<sup>229 230</sup>.

V antické mytologii byl viděn dobově konvenční prostředek uměleckého vyjádření, směřující nad prvoplánově se naskýtající recepci hudební skladby na známý námět. V antických postavách oper se spatřovaly symboly, personifikace, alegorie obecně lidských charakterů, psychologicky i filozoficky závažných situací a témat, ale i problémů společnosti. Na druhou stranu např. v italské opeře seria mnohdy schematické mytologické libreto tvoří pouze formální dějiště a záminku k virtuóznímu předvádění árií a efektní výpravě. Z globálního pohledu uveďme skutečnost, že operní díla dokládají, jak lze díky využití slohových možností hudebního baroka hudebně vyjádřit sémantickou podstatu antických heroů a heroin volbou hudebně vyjadřovacích prostředků tehdejšího paradigmatu v oblasti melodiky, rytmiky, harmonie, instrumentace atd. Proto např. nazírání na francouzský balet a operu<sup>231</sup> sledované doby se manifestovalo díky využívání antické mytologie tehdy novým způsobem, který má mnoho shodného s recepcí současnosti: „There the mythical imaginery, the mythical heroes and figures themselves were remote, borrowed from antiquity, but the substance of these figures, the activities and psychology of the mythical heroes was ‘familiar’ to the culture of that period and followed the spirit and general concept of man in the baroque era.“<sup>232</sup>

Mytologické postavy v barokní hudbě lze zaznamenat také ve světských kantátách, pokračující tradici útvaru *masque*, v instrumentální hudbě např. v názvech skladeb *suit* pro sólový nástroj nebo komorní, orchestrální seskupení.<sup>233</sup>

---

<sup>229</sup> Zde působil i *ballet de cour*, *tragédie lyrique* a kult krále (v alegorii boha Apollóna aj.).

<sup>230</sup> Viz např. COUFALOVÁ, G. *Galatea jako antická inspirace hudby období baroka*. Disertační práce. Králupy: Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy, 2005.

<sup>231</sup> Následující citaci lze rozšířit na celé barokní období.

<sup>232</sup> LOTMAN, Y. M., USPENSKI, B. A. *Mythe, nom et culture*. In *École de Tartu. Travaux sur les systèmes de signes*. Bruxelles, 1976, s. 31. Podle TARASTI, E. *Cit. dílo*, s. 63. ISBN 951-95335-3-2.

<sup>233</sup> Např. loutnová sbírka Denise Gaultiera (asi 1603–1672) *La Rhétorique des dieux* (Rétorika bohů, 1652), orchestrální *Suita F dur* Georga Philippa Telemanna (1681–1767) aj.

Hudební klasicismus manifestuje svůj vztah k antice z pohledu cíle naší práce prostřednictvím dvou modalit: námětové a hudebněestetické. Námětové obsahy skladeb, v nichž i přes intenzivní rozvoj absolutní instrumentální hudby<sup>234</sup> převažuje opětovně po baroku druh opery, se připojují k dobové reflexi antiky ve všech uměleckých druzích, ale v odlišném paradigmatickém prostředí, schopném vnést nové recepční (osvícenské, humanitní, aristokratické, politické, společenské, filozofické apod.) významy antických motivů se symbolickým základem,<sup>235</sup> ale i reformní snahy – v případě antickou mytologií zpracovávaných oper Christopa Willibalda Glucka. Hudebněestetický modus je zprostředkovaným abstrahováním odrazu apollónských estetických principů klasického období antiky a klasicistního umění v hudbě v podobě přirozenosti, pravdivosti, jednoduchost, obsahová závažnost,<sup>236</sup> v hudební rovině vyrovnanosti, harmoničnosti, symetrické proporčnosti, periodičnosti, přehlednosti, zjevné racionální organizovanosti atd. V tomto případě jde o analogii, vzniklou mj. slohovým vývojem hudební řeči a myšlení, nikoliv o primárně principiálně programové a obecně přijímané napodobování antiky, jež sehrávala v klasicistní estetice a racionalismu svou nezastupitelnou úlohu.

O své slovo se hlásí také česká hudba. Kromě méně významných hudebních děl různých autorů<sup>237</sup> (hlavně operní tvorba) upozorníme na svébytnost a progresivní inspirativnost scénických melodramů Jiřího Antonína Bendy, navazujícího na impulz Jeana Jacquese Rousseaua.<sup>238</sup>

Hudební romantismus nastoluje diverzifikovaný přístup k mytologickému vědomí doby, vzcházejícího z popsaných obecných charakteristik tohoto období, za novum ale pokládáme skladatelské přístupy v podobě navozování evokace mytického pomocí komponované hudby, v níž jsou pomocí specifických postupů instrumentálních, melodických, harmonických, dynamických, formových aj., často v konjunkci s mytologickým námětem, symbolem, postavou, vytvářeny analogie a ryze hudební

---

<sup>234</sup> Zde odkažme alespoň na pozoruhodný programní cyklus 6 symfonií (dochovaných z 12) Karla Ditterse z Dittersdorfu (1739–1799) podle Ovidiových Metamorfóz. Tematický významný je již uváděný osvícensky a humanisticky aktualizovaný balet již v textu práce uvedený balet L. van Beethovena s postavami Apollóna, Múz, Pána ad. K Beethovenovi viz PEČMAN, R. *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1999, s. 151–159. ISBN 80-210-2223-X.

<sup>235</sup> Srov. např. mytologický (byť ne antický) symbolismus námětu singspielu *Die Zauberflöte* (Kouzelná flétna), K. 620 Wolfganga Amadea Mozarta.

<sup>236</sup> Jmenovaná adjektiva (společně s dalšími) byla příznačná pro každé období, usilující svým způsobem o obnovu antiky, nabývají ale také podob vágního chápání těchto pojmů a antiky.

<sup>237</sup> Josef Mysliveček, Pavel Vranický, Antonín Vranický, Antonín Rejcha aj.

<sup>238</sup> K českému hudebnímu klasicismu, Bendovým melodramům, ale i dalším obdobím české hudby s antickou inspirací viz *Antika a česká kultura*. Zpracoval kolektiv za vedení Ladislava Varcla. Praha: Academia, 1978, s. 445–452.

způsoby vyjádření pojmů jako mytologická narace, mytologémy stvoření světa, hrdina, žena (anima), dále celkovou mytickou atmosféru, plynutí, proplétání motivů atd.<sup>239</sup> Mytologie je traktována způsobem, který se obrací k obsahu sdělení mýtu, ale také k jeho formě, neboť „... a romantic artist does not reconstruct any form of prehistoric art, but rather the unconscious, which in principle is the same for an artist of prehistoric times as for a romantic artist.“<sup>240</sup>

Exploatace mytologického textu<sup>241</sup> v námětech skladeb je rozklíčována v několika podobách: stálá existence původního písemného zachycení verze mýtu s možností individuální skladatelské (libretistické apod.) úpravy, zprostředkované působení mytologického námětu v uměleckém díle básnickém, literárním, dramatickém v podobě přepracování, symbolu, svébytné skladatelské zacházení s mytologickým prvkem, vzdalující se originální podobě v novém výkladu. Všechny uvedené modalities stojí na základech romantického paradigmatu konceptu kolektivního vědomí a nevědomí, ve kterém konkrétní bájně postavy sehrávají roli obecně recipovaného a známého kulturního typu.<sup>242</sup> Do dosavadního vývoje relace hudba – (antický) mýtus se intenzivně zapojuje široká oblast programní instrumentální hudby, skýtající inovující možnosti korelace obou sfér. Mytologický motiv již není přítomen v explicitní podobě zhudebňovaného textu s vokální složkou, nýbrž je na něj volněji (implikace diferencované sémantičnosti, možností recepce a interpretace, tlak na hudební strukturu skladeb, aby vyjadřovaly chybějící mytologický text, resp. mytologický charakter) odkazováno ve skladatelem formulovaném programu symfonických básní, v případech jeho neexistence se opírá o výše popsaný kulturní typus. Uvedená fakta mají za následek i rozšíření využití dalších hudebních druhů (sborů, písní, programních hudebních forem).

Antická mytologie byla zprvu zatlačována nově kladeným akcentem na národní mýtus, nejvýrazněji v tvorbě Richarda Wagnera a Jeana Sibelia, srov. také exotické, pohádkové náměty oper (N. R. Korsakov), ale je stále schopna fungovat silně inspiračně v nových kontextech, jak dokládá např. písňová tvorba Franze Schuberta a Hugo Wolfa,<sup>243</sup> symfonické básně Ference Liszta, operety Jacquese Offenbacha, pozdně romantické opery

---

<sup>239</sup> K těmto způsobům viz archetypální a sémantické analýzy skladeb v této práci. Strukturalistický a sémiotický způsob detailně ukazuje citovaná publice: TARASTI, E. *Myth and Music*, s. 66–129.

<sup>240</sup> *Tamtéž*, s. 62–63.

<sup>241</sup> Existujícího v podobě reálné – literární, nebo myšlené – symbolické, asociační, alegorické, kulturní.

<sup>242</sup> Srov. citovaný vztah opery a baletu hudebního baroka k mytologii.

<sup>243</sup> Na texty s antickými mytologickými motivy Johanna Wolfganga Goetha.

Richarda Strausse ad. V české hudbě se antická látka výrazně projevila u Zdeňka Fibicha v melodramech na texty Jaroslava Vrchlického.

Pro deskribované mytologické náměty ve změněné podobě básnické a symbolické je na přelomu 19. a 20. století typický hudební impresionismus, nacházející ve skladbách Clauda Debussyho, Maurice Ravela, částečně Karola Szymanowského, své subtilně poetické spodobnění s řadou nuancí.

Pozice mytologické antiky v hudbě 20. století se značně komplikuje díky různorodému směřování jednotlivých uměleckých směrů, stylových tendencí, škol, kompozičních metod, skladatelských individualit a estetických východisek, z tohoto důvodu je znemožněno oproti předchozím obdobím jej uchopit jednotným způsobem – ústí do multiparadigmatického tvaru. Jedinými hudebními tendencemi programově se alespoň v některých ohledech obracejících k starověkým mýtům a spřízněné problematice, je neofolklorismus (v něm nejde o antický mýtus, ale o umělecké, etnomuzikologické, folkloristické návraty k idiomům kořenů hudby) a zvláště neoklasicismus (viz dále). Oba ale patří svým působením do 1. pol. 20. století, jehož druhá polovina, v níž je antické mytologie v hudbě procentuálně zastoupena méně, deklaruje převážně výskyt antické mytologie v námětech skladeb dle konkrétní umělecké orientace skladatelů a individuálních důvodů jejího využívání, a to na pozadí společenské a umělecké recepce. Mytologický text skladeb funguje a posléze se rozvíjí v podobách nastolených 19. stoletím. Antická mytologická symbolika je nadále vlivná díky univerzálnosti humanistických ideálů, psychologických skutečností, symbolické bohatosti, je v ní spatřován nadčasový bod opory, návratu při kulminacích společenských událostí, otřásajících lidskou existencí v kolektivní nebo individuální rovině.

Vzmach mytologie (mnohdy antické) prvních dekád 20. století v hudbě a dalších uměních podle Eera Tarastiho souvisí s „demytologizací“ člověka díky psychologickým, antropologickým, etnografickým výzkumům a objevům.<sup>244</sup> Mytické nevědomí je podrobováno zkoumání vědeckých metod se zřetelným ovlivňováním uměleckého diskurzu – i když se tímto zcela nevyčerpává jeho fenomenologická varieta, je pro skladatele typická snaha o nastolování mytického na základě výsledků těchto bádání. „Instead of directly reconstructing or depicting mythical reality, the artistic discourse did

---

<sup>244</sup> Nové výsledky vědeckých prací k antické hudbě a tímto i detailnější představa o její původní podobě mj. zapříčinily častější evokování antiky skladbami 20. století v obecných podobách (nikoliv na základě rekonstrukce antických hudebních památek, tyto případy se vyskytují málo) pomocí užívané modality, instrumentace, metrytmických vztahů apod.

it by simulating the ‘scientific’ approach, i.e., the analytical and critical (in Nietzsche’s terms ‘Socratic’) attitude toward myth.”<sup>245; 246</sup>

Příklon k mytické antice vykazuje zmíněný hudební neoklasicismus s kulminací ve 20. a 30. letech – spojitost stylová, strukturní, estetická, sémantická. Podle Josefa Beka byl problém hudebního návratu k vzoru antiky pro nedostatek pramenů řešen zprostředkovaně: užitím antického námětu (textu, programu), konkretizací obecně formulovaných estetických ideálů antiky ideálů krásy, dokonalosti, vyváženosti atp. (filozofie, dochovaná umělecká díla), popř. se ideálem stal vídeňský klasicismus nebo jiné vzory, ve kterých se objektivizovaly uvedené ideály (tedy zprostředkování dvojí).<sup>247</sup>

Ke skladatelům hudby 20. století a počátku současného, jež se signifikantním způsobem námětovým i hudebně strukturním obraceli k antice, patřili (napříč stylového, kompozičního atd. spektra): Igor Stravinskij, Arthur Honnegger, Darius Milhaud, Ernst Křenek, Carl Orff, Luigi Nono ad. Z českých skladatelů jmenujme alespoň Išu Krejčího, Bohuslava Martinů, Jana Hanuše, Otmaru Máchu, Jana Nováka, Josefa Berga, Karla Kupku, Víta Zouhara, Tomáše Hanzlíka aj. Využívány jsou především formy jako opera, balet, scénické oratorium a kantáta, ale i formy orchestrální, komorní, instrumentální sólové, elektroakustické a elektronické hudby aj.

### 3.3 Geneze motivů

#### 3.3.1 Orfeus

Exponování námětu Orfea v hudbě představuje rozsáhlou řadu skladeb více než 400 let dlouhé tradice, přimykajících se dobově a konvenčně (včetně hudební stránky) k módnosti námětu, mnohdy až příliš nadužívaného a rozměňovaného. Protikladně můžeme zaznamenat orfeovské skladby, kreativně tíhnoucí k mytologické inspiraci, jdoucí ruku v ruce s novátorskými uměleckými a hudební postupy, inovujícími, reformujícími, syntetizujícími snahami. Na základě dříve nastíněných tendencí vztahu antického mýtu

---

<sup>245</sup> TARASTI, E. *Tamtéž*, s. 64.

<sup>246</sup> Zde by mohl patřit i minimalismus – princip repetitivnosti lze interpretovat na základě rituální, tradiční hudby, např. indické.

<sup>247</sup> BEK, J. *Hudební neoklasicismus*. Praha: Academia, 1982, s. 14, 27. K hudebnímu neoklasicismu viz též SCHNIERER, M. *Proměny hudebního neoklasicismu. Deset studií k dějinám hudby 20. století*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1207-9.

a hudby se Orfeus již v barokním období stal všeobecně přijímaným uměleckým typem, zprofanování jeho archetypální symboliky četností opakování skladeb si v průběhu hudebního vývoje vyžádalo renovující a restituující přístupy, navracející se k esenciální podstatě mytologického motivu, nebo posunující jeho významy do nových poloh. V pozitivním i negativním slova smyslu šlo o důsledek recepce Orfea jako bytostného symbolu hudebního umění, o starověké vyjádření moudrosti poznání podstaty hudby (alegorie Apollóna, Krista, Dionýsa, Osirida), přinášející vyjádření k silným univerzálním tématům lásky, osudu, překonání smrti, umění.

Syžet mýtu předurčoval k libretistickému zpracování v drtivé většině v operních podobách, méně se vyskytuje zpracování baletní, symfonické aj. Přínosné je sledovat proměny traktování různých verzí libret a scénářů (nejčastějšími antickými zdroji byli Hyginus, Vergilius, Ovidius, kanonizace operních libret: O. Rinuccini, A. Striggio ml., R. de Calzabigi). Základní rámec příběhu je většinou zachován: Eurydika je ztracena, získána a opětovně ztracena, Orfeus je roztrhán Bakchantkami. Dobově vyžadovaný „happy end“ se realizoval rozličně: opětovným setkáním Orfea a Eurydiky (opery J. Periho, J. J. Fuxe, Ch. W. Glucka aj.), apoteózou Orfea, popř. jeho hudby, lry – ve smiřujícím zakončení, ale i v případech tragické smrti hrdiny jako dovětek (C. Monteverdi, S. Landi, I. Stravinsky aj.). Katabasis Orfea, jeho konfrontace s bytostmi podsvětí, vítězství síly hudby, bývají nejčastěji vyjádřeny sólovou sonoristikou harfy nebo smyčcových nástrojů, kontrastujících s tutti orchestru, dechovými nástroji (žestě).<sup>248</sup>

Každé slohové období reprezentuje umělecky vrcholného Orfea v hudbě diferentním způsobem: barokní a klasicistní období v operních dílech C. Monteverdiho a Ch. W. Glucka (obě reformní opery – historicky působící také jako opěrný bod hudebního dialogu s minulostí – jsou na stejný antický námět!), romantismus znesnadňuje identifikaci jediného profilujícího díla (F. Liszta, J. Offenbacha), v hudbě 20. století,<sup>249</sup> i přes význam oper D. Milhauda, E. Křenka, H. Birtwistlea ad.), shledáváme určujícím balet Orpheus I. Stravinského. Díky množství skladeb a vytyčeným principům jejich

---

<sup>248</sup> STERNFELD, F. W. Orpheus, Ovid and Opera. *Journal of the Royal Musical Association* 113, 1988, č. 2, s. 172–202. Viz tuto studii k detailnější analýze proměn orfeovského námětu v hudbě, především co se týče renesančních intermédií, oper Monteverdiho, Glucka. Autor argumentuje ve prospěch analogie mezi tímto mýtem a egyptskou symbolikou v opeře Kouzelná flétna W. A. Mozarta, v níž Tamino používá magickou flétnu v podsvětí (srov. Orfea).

<sup>249</sup> Zde je nutné vidět Orfea kaleidoskopickou tkání skladeb různých kompozičních technik, uměleckých tendencí, směrů, dílčích autorských profilací, což zapříčiňuje metodologické uchopení dějin hudby 20. století.

výběru se v komentovaném přehledu hudebního vývoje mytologického motivu budeme věnovat připomenutí těchto zásadních děl s doplňujícími poukazy.

Na tradici italských renesančních intermedií, některých přímo věnovaných Orfeovi, navazovala mj. tvorba autorů sdružených kolem již zmíněné Florentské cameraty. První v úplnosti dochovanou operou je *L'Euridice* (1600) Jacopa Periho (1561–1633) na libreto Ottavia Rinucciniho (1562–1621), na nějž píše o dva roky později další operu Giulio Caccini (1550–1618). V těchto dílech se v sólistickém a sborovém provedení profiloval orfeovský námět jako historicky významné zpracování našeho mýtu.

Na odkaz cameraty navázal Claudio Monteverdi (1567–1643) reformní operou (*favola in musica*) *L'Orfeo* (1607), zužitkovávající dramaticky a symbolicky nosné libreto<sup>250</sup> Alessandra Striggia ml. (1573?–1630) způsobem, překonávajícím typ florentské pastorálky směrem k novému opernímu tvaru, na nějž bude navazovat pozdější vývoj.<sup>251</sup> Význam Orfea bývá doceňován pro fixaci partitury tiskem (jednota zvukové barvy), dramatické stmelení a sjednocení díla instrumentálními ritornely, pravidelnost recitativů, harmonickou strukturu, přechod od volného recitativu k ariózu a árii, specifický typus výrazu (*lamento*), v neposlední řadě je to orchestrace, charakterizace postav, prostředí a situací (pastýřské scény, podsvětí) vhodně volenými a typickými kombinacemi nástrojů, ale i vokálních partů (mužských a ženských hlasů, sborů).<sup>252</sup> V případě Monteverdiho Orfea lze již proto hovořit o sémantické propojenosti mýtu a hudebně vyjadřovacích prostředků v barokním paradigmatu.

Celá následná geneze orfeovského námětu barokní opery v evropském měřítku se opírá o jeho připomínanou oblibu stálého zpracovávání mnoha skladateli rozdílné úrovně a významovosti – přesto i u těch známějších nejde o díla, jež by převyšovala počáteční Monteverdiho vklad, dané opery relevantních autorů se navíc směřují v retrográdním ohledu směrem k okraji jejich tvorby. Přesto i u nich nalezneme odklony od vytyčených modifikací syžetů libret, autorské osobité hudební vyjádření, ale obecně nepřesahující horizont doby. Komplexnost a rozsah tohoto tématu historiografické povahy se vymyká zaměření této práce, stejně tak archetypální problematika, proto upozorněme

---

<sup>250</sup> V Monteverdiho opeře se protíná univerzalizmus mýtu a osobní rozměr života skladatele – postava Eurydiky je apoteózou jeho zemřelé ženy.

<sup>251</sup> „Monteverdi dokázal jako málokdo ze zpracovatelů tohoto námětu především dvě věci, které zajistily jeho opeře nesmrtelnost. Jednak vytvořil dílo podivuhodné nové hudební a filozofické jednoty, na niž bylo možno dále navazovat, aniž by se setrvalo v okruhu madrigalu, frottole a villanelly, jednak objevil nejobecnější polohy tragiky tohoto příběhu a dovedl je hudebně dotvořit tak, že již ve své době zcela potlačily módní svět pastýřské selanky.“ ŠTĚDRŇ, M. *Claudio Monteverdi. Génus opery*. Praha: Editio Supraphon, 1985, s. 58.

<sup>252</sup> Analýzu opery viz *Tamtéž*, s. 58–86.

výčtem na některé opery a další vokálně instrumentální útvary (viz dodatečné určení v závorce) 17. a první poloviny 18. století, patřící do linie Orfea v hudbě: Stefano Landi (1587–1639): *La morte d'Orfeo* op. 2 (1619), Heindrich Schütz (1585–1672): *Orpheó und Euridice* (opera–balet, 1638), Luigi Rossi (1597?–1653): *Orfeo* (1647),<sup>253</sup> Antonio Draghi (1634/35–1700): *La lira d'Orfeo* (1683), Johann Joseph Fux (1660–1741): *Orfeo ed Euridice* (1715), Jean-Philippe Rameau (1683–1764): *Orphée* (kantáta, 1721), Georg Phillip Telemann (1681–1767): *Orpheus* (1726) ad.

Významovým předělem je až další reformní opera *Orfeo ed Euridice* (1762, rev. jako *Orphée et Eurydice* 1774) Christoph Willibalda Glucka (1714–1787) – libreto vídeňské verze R. Calzabigi (1714–1795), pařížské Pierre Luis Moline (1740–1821) podle původní verze. Navrácení dramatickosti opeře s psychologickou věrohodností postav a děje, společně s deklarovanými ideály přirozenosti, pravdivosti a prostoty se projevily i hudbě: korespondence s textem, prokomponování recitativů, odstranění vnějších koloratur a schematismu da capo árií, celkové propojení jednotlivých čísel, v pařížské verzi nahrazení altové role Orfea – kastráta – tenorem, stejně tak důraz na plnohodnotnost a propracovanost orchestrální předehry, to vše ukazuje klasicistní ideál antického námětu a uměleckých principů hudby (komornost děje, redukce postav, důležitost sborů – quasi antického komentátora děje).

Analogicky k barokní opeře výčtem uvádíme některá operní díla 2. poloviny 18. století: Georg Christoph Wagenseil (1715–1777): *Euridice* (1750), *I lamenti d'Orfeo* (kantáta, 1740), Ferdinando Bertoni (1725–1813): *Orfeo ed Euridice* (1776, s J. F. Reichardem), Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799): *Orpheus der Zweyte* (1788), Joseph Haydn (1732–1809): *L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice* (1791).

V hudebním romantismu pokračuje operní zpracovávání Orfea, z něhož je vhodné zmínit pouze operetu *Orphée aux enfers* (Orfeus v podsvětí) Jasquese Offenbacha (1819–1880) z roku 1858 (libreto Ludovic Halévy a Hector Crémieux, rev. 1874). Významový posun přesvědčivého parodického užití antického námětu s přesahy do skladatelovy doby se analogicky projevuje také v hudbě – míří citacemi a karikaturou především na známou Gluckovu operu. Nedotknutelnost vzoru antického Orfea je v tomto díle relativizována a ukazuje novou polohu jeho fungování. Dalším příkladem pokračujícího zájmu o tuto látku je kantáta *La mort d'Orphée, monologue et bacchanale*

---

<sup>253</sup> Rossiho opera patří mezi první italské opery, kontroverzně přijaté v Paříži. Převažují v ní árie nad recitativy a námět je dobově přizpůsoben implementací postavy Aristeia.

(Smrt Orfeova, 1827) Hectora Berlioze (1803–1869)<sup>254</sup> na text Henriho Montana Bertona (1767–1844), stejně jako básnický text Johanna Georga Jacobiho (1740–1818), který podnítl vznik písně Franze Schuberta (1797–1828) Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging, D 474 (Píseň o Orfeovi, vcházejícího do podsvětí, dvě verze, 1816), náležitě výrazově a esteticky k jeho písním na Goethovy texty antického námětu.

Z programní hudby 19. století má pro naše téma hlavní význam symfonická báseň Orpheus (1853–1854) Ference Liszta (1811–1886), ukazuje romantické intencionální propojování literárního a hudebního umění – z poetického pohledu, i když v tomto případě šlo o výtvarnou inspiraci v podobě vyobrazení na etruské váze – na příkladu mytické postavy.<sup>255</sup> Orpheus vytváří dyádu se symfonickou básní Prometheus (1855), neboť dokládá, že i v národně orientovaném ovzduší 19. století může antická mytologie zastávat své nezastupitelné místo v četných transformacích a symbolismu.<sup>256</sup> Autor vynechává známý příběh o touze po nesmrtelné lásce (tj. včetně kontrastního ženského prvku, podsvětí, i když tyto významy mohou být také identifikovány ve volnější interpretaci díla) a subjektivně abstrahuje od příběhu. Lisztův Orpheus nejde cestou narace, tj. deskripce příběhu, popisnosti, ale snaží se o vystihnutí osobnostních, charakterových, konotačních obsahů a významů námětů: magická moc hudby, estetizace člověka, sublimace pudů hudbou zpěvem, ústící svým určením do apollónské estetizace.<sup>257</sup> Na úrovni hudební struktury a kinetiky Lisztova díla ve volné sonátové formě s implementovaným variačním principem také upozorníme na možný vztah mezi stavbou daného mýtu (mytologický motiv a jeho transformace) a způsobem Lisztovy kompoziční práce (monotematicnost, transformace motivů, vytváření hierarchických sítí, návraty, vrstvení, následnost, charakteristika použitých témat zásadním způsobem odráží chápání námětu skladatelem). Sémantické pole mýtu koresponduje s některými typičnostmi skladby: převládající diatonika, ale i chromatismy, bohaté modulace, charakter témat, nižší dynamický hladina, sólistické využití harf a dalších barevných kombinací lesního a anglického rohu. Závěr Stravinského Orpea anticipuje Liszt ascendenčním melodickým průběhem kody

---

<sup>254</sup> Viz Berliozovu revizi Gluckovy opery z roku 1859.

<sup>255</sup> Orpheus byl původně zkomponován jako předehra k příležitosti provedení Gluckovy opery ve Výmaru, kterou Liszt posléze upravil do podoby symfonické básně.

<sup>256</sup> Viz Lisztovu identifikaci s hrdiny svých skladeb: Faust (tajemství poznání), Danteův Poutník (cesta za pochopením smyslu života), Prométheus (utrpení pro svobodu a poznání), Tasso (hrdina triumfující po své smrti), Mazeppa (kozácký hrdina, který je opět po smrti oslavován), Orfeus (estetizující, civilizující síla hudby) aj.

<sup>257</sup> V programu k symfonické básni Liszt zmiňuje zamýšlení relevantní znaky díla: jasný, civilizovaný, zušlechťující zpěv, který vyznačuje z umění, lahodná energie, sladké vlnění vznešené zvukovosti eleusinského vánku s jeho postupnou dráždivostí par, průhlednost, nevýslovnost, tajemnost harmonie, etický charakter aj.

se směrovou kontrapozicí violoncell a syntetizujícím, sjednocujícím, rozvírajícím se postupem melodické linky fagotů – hudební idiom mytické apoteózy estetického principu, postavy, nástroje.<sup>258</sup>

V hudbě 20. století zaznamenáváme opětovný inspirační rozmach orfeovského námětu v operní tvorbě, méně výrazně pak v baletních, kantátových, orchestrálních aj. podobách. Uchopování mytologické postavy se orientuje na univerzální symbolismus Orfea, opětovný návrat k původním antickým mytologickým textům, nejčastěji jsme ale svědky významových translací příběhu, odlišného zasazení prostředí děje, selektování postav atd., ve své sumární podobě jde o implikující snahy přetvářet životnou potenci tohoto uměleckého symbolu. Stručně pojednejme o čtyřech operách, dokládajících uvedená tvrzení.

Orpheus und Eurydike op. 21 (1923) Ernsta Křenka (1900–1974) podle dramatu Oskara Kokoschky (1886–1980) je psychoanalytickou sondou na mytologickém pozadí, rozkrývající vztah muže a ženy, Boha a člověka, otázku umělecké kreativity. S textem souzní Křenkův atonální expresionismus s hudebními symboly zvukové struktury díla.

Darius Milhaud (1892–1974) v komorním díle Les malheurs d'Orphée op. 85 (Neštěstí Orfeova, 1926, libreto Armand Lunel) posunuje dějiště mýtu do současnosti na exotický venkov, Orfeus jako léčitel je usmrcen sestrami Eurydiky kvůli její domnělé vraždě. Hudebně toto dílo patří do souvislosti s „minutovými“ operami autora, čemuž odpovídá i půlhodinová délka a krátká čísla árií, duet a sborů.

Postmodernistické rozvíjení nelineární dramatické narace vykazuje The Mask of Orpheus (Maska Orfeova, 1973–1975, 1981–1984) Harrisona Birtwistlea (1934) na libreto Petera Zinovieffa (1933), umožňuje simultánní prezentaci více verzí jednotlivých uzlových bodů příběhu, jejich rozkrývání rozdílnými perspektivami v rolích tří inkarnací postav – zpěváků, mimů a loutek. Jde sice o operu s uzavřenými čísly, ale jsou navzájem hudebně propojené, současně prezentované. Do vokální a orchestrální složky je organicky zakomponována elektronická hudba. Mytickému výrazu napomáhá i repetitivnost a rozvíjení paternů hudební struktury, stejně tak sonoristika.

Za opětovně postmodernistickou a také minimalistickou inkarnací naší mytologické postavy můžeme označit operu Orphée (1993) Philipa Glasse (1937) na scénář

---

<sup>258</sup> K Lisztově symfonické básni viz AGAWU, K. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0-19-537024-9; JOHNS, K., T. *The symphonic poems of Franz Liszt*.

Jeana Cocteaua (1889–1963) stejnojmenného surrealistického filmu z roku 1949.<sup>259</sup> Zastavování hudebního času prostředky minimalismu výrazových ploch přepojuje důraz na sdělované obsahy jednajících postav, jejichž melodika vokálních linek je nesena podobně uměřeným způsobem v rámci menších intervalových diapazonů. Glassova hudba aluzí odkazuje také na uvedenou Gluckovu operu.

Dále odkažme výčtem alespoň na následující díla: Gian Francesco Malipiero (1882–1973): operní triptych *L'Orfeide* (1918–1922), Kurt Weill (1900–1950): kantáta *De neue Orpheus* (Nový Orfeus, 1925), Alfredo Casella (1883–1947): opera *La favola d'Orfeo* (1932), Pierre Henry (1927): konkrétní hudba *Le voile d'Orphée* (Závoj Orfeův, 1953, vychází ze skladby *Orphée 53* ze spolupráce s Pierrem Schaefferem), Hans Werner Henze (1926): balet *Orpheus* (1978).

Z české hudby je to především oceňovaná *Picassiáda*,<sup>260</sup> čtyři symfonické obrazy pro velký orchestr (1958) Karla Kupky (1927–1985) podle Picassových kreseb k Ovidiovým *Proměnám*. Zde relevantní je její třetí část: Orfeova smrt, odrážející mýtus výrazem expresivní atonální melodiky, principem střihu a montáže, stejně tak novátorskými komorními kombinacemi nástrojů orchestru, přinášejících specifickou zvukovost.<sup>261</sup> Do vývoje orfeovské tematiky zasáhl výrazně také Jan Novák (1921–1984), nacházející v antické (latinské) literatuře a poezii inspirační zřídlo své kompoziční činnosti, ovlivňující jej v rytmické stránce, ale i při tvorbě vlastních textů,<sup>262</sup> v osobitém zpracování moderních kompozičních postupů své hudební řeči. Jde o tři skladby: *Exercitia mythologica*, 4–8hlasý komorní sbor (text J. Novák, kromě Apollóna zde figuruje také Orfeus, 1968), *Concentus Euridicae* (*Concerto per Euridice*) pro kytaru a smyčcový orchestr (1971) a *Orpheus et Euridice* pro soprán, violu d'amore a klavír (Vergilius, 1972).<sup>263</sup> Z dalších autorů uveďme komorní operu–balet *Orfeo* (1981) Leoše Faltuse (1937) pro sóla, smíšený sbor, dechové sexteto, harfu a bicí na skladatelem upravené

---

<sup>259</sup> Film je prostřední částí trilogie, dalšími tituly jsou: *Le Sang d'un Poete* (Krev básníka, 1930), *Le testament d'Orphée* (Orfeova závěť, 1960). *Orphée* přenáší antický mýtus do zcela novodobých kontextů (Francie 40. let) a biografických skutečností autora. Pro srovnání upozorníme na filmové dílo *Orfeu Negro* (Černý Orfeus, 1959) režiséra Marcela Camuse (1912–1982), přenesené do jihoamerického Ria de Janeira.

<sup>260</sup> Hodnotnost díla umocnilo i televizní baletní zpracování Pavla Šmoka z roku 1963.

<sup>261</sup> Srov. analýzu celého baletu Milana Báčorka in MAZUREK, J., STEINMETZ, K., ADÁMKOVÁ, H., BÁCHOREK, M., KUSÁK, J., NAVRÁTIL, M., NEUWIRTHOVÁ, A., ZEDNÍČKOVÁ, Š. *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Ostrava: Ostravská univerzita v Otravě, Pedagogická fakulta, 2010, s. 216–221. ISBN 978-80-7368-776-2.

<sup>262</sup> Latinská humanistická orientace se pak projevila v tvorbě brněnských skladatelů Skupiny A v 60. letech (Alois Piños, Rudolf Růžička, Josef Berg).

<sup>263</sup> K Janu Novákovi viz např. HONS, M. Mytologická cvičení Jana Nováka. *Opus musicum* 34, 2002, č. 6, s. 4–13. ISSN 00862-8505, FLAŠAR, M. *Jan Novák - žák Bohuslava Martinů*. Magisterská diplomová práce. Brno: Ústav hudební vědy FF MU, 2005.

libreto A. Striggia, elektroakustickou hudbu Zahradu Orfeovu (1992) Petera Grahama (1952), Ztraceného Orfea pro sólistu na bicí nástroje (1999) Ivany Loudové (1941).

### 3.3.2 Pán

První skladbu geneze mytologického motivu Pána v hudbě bude reprezentovat světská kantáta Johanna Sebastina Bacha *Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde* (Spor mezi Phoebem a Pánem), vzniklá zřejmě v roce 1729 (BWV 201). Autorem textu je Christian Friedrich Picander von Henrici (1700–1764) s využitím dobové úpravy Ovidových *Metamorfóz*, zpracovává se zde hudební souboj mezi Pánem a Apollónem (římským Phoebem), jejichž rozdílnou hudbu soudí Midás. Textovou, ale především hudební složku díla je potřeba vidět na pozadí Bachova života a doby, kdy se odkrývají též hudebněestetické roviny – Ernest Zavorský spatřuje v této kantátě anticipaci vkusového problému nové hudební módy, reprezentované kritikou Bacha ze strany Johanna Adolfa Scheiba (1708–1776) a dalších v otázce preference nového hudebního stylu, založeného na menším využití kontrapunktu, zjevnější melodičnosti, galantnosti, prostotě, čemuž Bachova „stará“ hudba principiálně neodpovídala. Poslechově prostší hudba kantáty je svěřena Pánovi,<sup>264</sup> Phoebus (možnost autoportrétu skladatele) se naopak řadí svou kvalitou do oblasti náročnosti a obsažnosti duchovních kantát.<sup>265</sup> Skladba tímto představuje stylové a estetické vyjádření Bachova názoru na „vysoké“ a „nízké“ umění, módnosti, nutnosti udržení uměleckého statusu a přesvědčení, korelujících se sémantikou mytologických postav.

Další výraznější zhudebnění našeho motivu v podobě samostatných skladeb nacházíme na základě nastavených výběrových principů až na přelomu 19. a 20. století. Do období romantismu ještě patří dvě drobné orchestrální skladby severské hudby, náležící svým zpracováním plně do uvedeného paradigmatu, mytologický námět proto k hudbě přistupuje zvenčí a dokresluje jednu z podob uvedené relace. Nejprve je to taneční intermezzo *Pan och Echo* op. 53a (Pán a Echo, 1906) Jeana Sibelia (1865–1957), jež dějově zhudebňuje žánrový obraz Pána s nymfou Échó na kopci, postupující v divoký tanec nymf. Antický prvek u Sibelia dokresluje jeho významné orchestrální dílo, vzcházející z finské mytologie Kalevaly. Prokreslenou idylickou skicou je také *Pan*

<sup>264</sup> Připomeňme, že za oblibu této hudby je Midás potrestán oslíma ušima.

<sup>265</sup> ZAVARSKÝ, E. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Editio Supraphon, 1979, s. 278–279.

og Syrinx FS87 (Pán a Sýrinx, 1917–1918) Carla Nielsena (1865–1931) z podnětu četby Ovidia, odráží i Pánovu živočišnou a divokou stránku s využitím klarinetu a dalších dechových nástrojů (orchestrační asociace).

Gustav Mahler (1860–1911) zužitkoval své individuální filozofické vidění symbolu Pána v atmosféře fin de siècle<sup>266</sup> v Symfonii č. 3 d moll pro sólový alt, ženský a chlapecký sbor a velký orchestr z let 1893–1896. Dodatečné autorovo označení vět programními názvy uvozuje hned úvodní větu mytologickou identifikací: Pán se probouzí. Léto začíná. Pán je Mahlerem chápán prizmatem Nietzscheho Dionýsa,<sup>267</sup> odhalujícího drsnou, naturalistickou, uchvacující, vizionářskou, kosmickou podobu přírody, vzdálenou tradičnímu idylickému chápání, obohacenou o animálnost panických stavů psychiky. „By invoking Pan in the first movement of his Third Symphony, Mahler prepares us for a vision of nature that is unflinching in its farce, in its emotion, in its brutality, and in its depth, and through which Mahler will lead us on a harrowing yet revelatory journey toward an ultimate truth.“<sup>268</sup> Dvojakost podstaty Pána jakoby souvisela i se snahou Mahlerovy hudby obsáhnout sloučením (na základě juxtapozice nebo superpozice, anticipace technik montáže a koláže, ale i transformování) kontrastů a protikladů totalitu hudebních a obsahových výpovědí, projevující se v odkrývání jejich paradoxních stránek. V moderní hudbě počátku 20. století je pak podobně symbolicky významný klavírní Pan Vítězslava Nováka, analyzovaný v příští kapitole.

Příznačnou námětovou konstelaci Pána (Fauna) vykazují mnohé impresionistické skladby Clauda Debussyho (1862–1918), pro které jsou typické především novodobě básnicky přetvořené posuny významů a inovující hudebněestetické nahlížení na symboliku antiky.<sup>269</sup> I přes fakt, že balet – „choreografická symfonie“ *Daphnis et Chloé* (Dafnis a Chloé, 1909–1912) Maurice Ravela (1875–1937) neobsahuje přímý odkaz na sledovaný motiv, postava Pána se v něm významně funkčně objevuje (mj. v nepříliš časté podobě válečníka),<sup>270</sup> viz též ve třetím obraze se vyskytující pantomimu příběhu Pána a Sýringy. Ravel směřoval celé dílo k pohledu na antiku ne v archaické (řecké) podobě, ale skrze jeho

---

<sup>266</sup> Srov. častý výskyt a oblibu Pána v této době u spisovatelů a umělců (Pán – symbol umění, lidové, integrativních uměleckých tendencí, jeho výskyt v okruhu Art nouveau, postimpresionismu, symbolismu aj.).

<sup>267</sup> Čemuž by odpovídala citace z *Also Sprach Zarathustra* ve 4. větě, kontrastující s lidovou poezií věty páté.

<sup>268</sup> HOEPER, J. “Pan Awakes”: Parable, Parody, and Paradox. *Naturlaut. The Quarterly Newsletter of The Chicago Mahlerites* 2, 2004, č. 4, s. 5–6. Přístupné také z [cit. 23. 3. 2011]: <http://www.chicago-mahlerites.org/Naturlaut040301.pdf>.

<sup>269</sup> Debussyho skladby jsou uvedeny kvůli duplicitě až v příslušné podkapitole analýzy *Sirènes*.

<sup>270</sup> Libreto M. Fokin s účastí Ravela dle Longose.

vizi, ovlivněnou díly francouzských malířů 18. století.<sup>271</sup> Odtud pramení instrumentační (flétna, hoboj, podobně jako u Debussyho sbor s vokálem – a –), melodické, harmonické, barevné a emocionální nasvícení hudby baletu, pronikající přírodními, duchovními, milostnými, mytickými komponenty.<sup>272</sup>

Specifickou podobu získal sledovaný motiv ve skladbě Mity (Mýty) op. 30 pro housle a klavír (1915) Karola Szymanowského (1882–1937), v jehož díle se antický hudební mýtus velmi silně projevil v symbolické a transformované podobě. Tři části této skladby v názvech odkazují k mytologickým postavám, asociovaných s vodním elementem (La Fontaine d'Aréthuse, Narcisse), erotickými aspekty, hudbou (Dryades et Pan), první dvě obsahují archetypální transformaci, ústící v závěrečné části do narativního hudebního portrétu arkadského božstva a nymf.<sup>273</sup> Po hudební stránce zde doznívají pozdně romantické vlivy „tristanovské“ harmonie, ale výrazněji jsou vstřebány prvky moderní evropské hudby, stejně tak koloristický vliv impresionismu a Skrjabinovy hudby. Evokování mytického je dosaženo specifickými prostředky s akcentováním využití různých způsobů houslové hry – imitace Panovy flétny flažolety,<sup>274</sup> glissanda, trylky, tremolo, rejstříky, jež společně s rovnocenným klavírním partem vytváří kontrastní (výrazové, fakturové, polohové, symbolické, hédonicky sonoristické) plochy.<sup>275</sup> K Pánovi se v odlišné konotaci váže i Szymanowského opera Król Roger op. 46 (Král Roger, 1920–1924), zahrnující ve skladatelově libretu ve spolupráci s Jarosławem Iwaszkiewiczem (1894–1980) transformaci postavy Pastýře v Dionýsa a vyjadřuje tím mj. sblížení křesťanského světa a pohanské antiky, kdy unifikuje mytickou postavou Szymanowského umělecké a lidské osobnosti je Eros, princip lásky Dionýsa, Krista, Orfea ad.<sup>276</sup>

---

<sup>271</sup> Ravel píše: „Mým úmyslem bylo [...] vytvořit širokou hudební fresku, zaměřenou méně na archaismus, jako spíše na Řecko mých snů, které se blíží představě Řecka u francouzských malířů z konce 18. století. Dílo je vystavěno symfonicky podle velmi přísného tonálního plánu z malého počtu motivů, jejichž provedení zajišťuje také jeho homogenost.“ Cit. podle HOLZKNECHT, V. *Maurice Ravel*. Praha – Bratislava, Editio Supraphon, 1967, s. 102.

<sup>272</sup> Připomeňme také v tomto dobovém kontextu (i když nejde o typicky impresionistickou skladbu) dílo La flûte de Pan op. 15 (Panova flétna, 1906) Julese Mouqueta (1867–1946) pro flétnu a orchestr (též ve verzi pro klavír).

<sup>273</sup> Zde na Szymanowského nepochybně zapůsobily zážitky a dojmy z jeho cest do Itálie, Tunisu, severní Afriky v roce 1914.

<sup>274</sup> Melodický průběh má výrazný obloukovitý charakter, analogický s ascendenční a descendenční melodickou Debussyho ve skladbách s námětem Fauna, Sýringy.

<sup>275</sup> K Mýtům viz např. AHN, H. *Karol Szymanowski's Musical Language in Myths for violin and piano, op. 30*. Thesis. Houston, Texas: Rice University, 2008.

<sup>276</sup> K těmto stránkám opery viz DOWNES, S. *Szymanowski, Eroticism and the voices of Mythology*. Hants: Ashgate Publishing Copany, 2003. ISBN 0-947854-10-X.

K poetickému přístupu Debussyho skladeb o Pánovi má blízko, i přes individuální významový a strukturální posun, šestice miniatur pro sólový hoboj *Six Metamorphoses after Ovid* op. 49 (Šest metamorfóz podle Ovidia, 1951) Benjamin Brittena (1913–1976). Sukcesivnost hudebních vyjádření mytologických postav – 1. Pan, 2. Phaeton, 3. Niobe, 4. Bacchus, 5. Narcissus, 6. Arethusa – je založena na motivu transformace, spojeného vodním živlem<sup>277</sup> (viz mýtus o Pánovi, Phaëthónovi, Narkissovi, Arethúse), kdy tyto postavy symetricky obklopují sémanticky diferentní typy (Niobé, Bakchos). K našemu tématu relevantní první část je uvozena (stejně jako další) krátkým textem básnické povahy: „Pan who played upon the reed pipe which was Syrinx, his beloved.“ Brittenův Pan je sloučením literárního a hudebního obrazu ve skutečně těkavé, fantazijní, mámivé, pojmově plně neuchopitelné podobě, v níž se prolínají momenty narativní – v melodické lince odlišitelné postavy Pána a Sýrinx, ale i emotivní sledy transformační povahy, konotující též díky nástrojové barvě (pastorální hoboj) a lyrické modalitě. Neurčení taktů a fermaty na koncích jednotlivých frází propůjčují skladbě charakter preludování, odpovídající antickém obrazu mýtu.<sup>278</sup>

Pan op. 29 pro sólovou kytaru (1983) Nikity Koškina (1956) se z mytologie inspiruje postavou nymfy, imitací dechového nástroje, ale také panickou stránkou mytologému. Je syntézou antického námětu, stylizovaného koncertního waltzu, moderních impulzů umělé hudby (D. Šostakovič), ale i prvků rockové hudby, plně využívající technických možností virtuózní kytarové hry, sonoristických posibilit různých technik.

K dokreslení selektivního vývoje námětu Pána uveďme z české hudby, kromě již zmíněného Vítězslava Nováka, následující skladatele a díla: František Neumann (1874–1929): Pan (Letní sen) op. 29, melodram na Vergiliova slova (1921), Jan Hanuš (1915–2004): *Introduzione e Toccata (Nymfa a Pan)* op. 81 pro 4 harfy (1974), Petr Eben (1929–2007): Pozdrav Marsyovi, cyklus pro osm smíšených hlasů a malý ensemble (1980), Jan Novák: Marsyas pro pikolu a klavír (1983), Otmar Mácha (1922–2006): Apollón a Marsyas, pro flétnu a housle (1984), Ilja Hurník (1922): Faun a Apollo, pro orchestr (2007).

---

<sup>277</sup> Viz přítomnost vody v jednotlivých příbězích – rákosí, odraz ve vodní hladině, přeměna ve zřídlo, smrt v řece...

<sup>278</sup> K analýze Pana viz např. COOK, N. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994, s. 253–259. ISBN 0-19-816508-0.

### 3.3.3 Sirény

Námětový výskyt Sirén v hudbě neobsahuje z historického hlediska, ve srovnání s předchozími mýty, četné zastoupení skladeb (od 18. století jsou to přibližně tři desítky námi zaznamenaných titulů), které jsou přímo věnovány těmto postavám a které by vyhovovaly námi nastaveným kritériím selekce. Z těchto skutečností lze vyvodit, že nejexponovanějším obdobím inspiračního výskytu a významovosti je hudba 20. století (přesněji řečeno přelom století), kdy se zmnožuje i počet instrumentálních skladeb, odpoutávajících se od textové konkretizace vokálně instrumentálních útvarů (nejčastěji kantáty a opery, tato tendence ovšem pokračuje i v moderní době).

V barokní hudbě z těchto důvodů nacházíme Sirény pouze jako dílčí vystupující postavy operních děl,<sup>279</sup> konkretizačně výrazněji pak v kantátách a serenádách.<sup>280</sup> V hudebním klasicismu nastolená tendence pokračuje formovým rozvíjením masque a baletu.<sup>281</sup> Předminulé století přináší již námětově samostatné skladby – Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871): *La Siréne*, opera z roku 1844, libreto Eugène Scribe (1791–1861); Sir Hubert Parry (1848–1918): *Blest Pair of Sirens* (1887), kantáta pro sbor a orchestr, zhudebnění básně *At a Solemn Music* (1645) Johna Milтона (1608–1674) (textově jde již o duchovní básnickou reflexi mytických postav v sémantickém posunu).<sup>282</sup>

Z avizovaných skladeb, určujících zde prezentovaný kánon skladeb antického hudebního mýtu, je nutné uvést zakladatelský význam Clauda Debussyho (1862–1918) a jeho orchestrálních *Nocturnes* (*Nokturna*, 1897–1899), kdy ve třetí části *Sirènes* je ve své podstatě hudebně definována – viz alespoň primárně: ženský sbor, orchestrace, proměnlivost hudebního proudu v drobných nuancích, symbolismus hudební a básnický – jedna z vlivných podob korelace mytologických postav s hudbou (skladbě se věnujeme v detailnější analýze v další kapitole). Do této oblasti lze částečně zařadit také dvě názvem identické skladby *Les sirènes* na text francouzského básníka Charlese Grandmougina (1850–1930), jejímiž autorkami jsou sestry Nadia (1887–1979, kompozice z roku 1905) a Lili (1893–1918, kompozice z roku 1911) Boulanger. S vlivy Debussyho hudby

<sup>279</sup> Např. Georg Friedrich Händel (1685–1759): *Rinaldo* (1711, rev. 1731), Antonio Cesti (1623–1669): *Il Pomo d'oro* (1668).

<sup>280</sup> Např. Alessandro Scarlatti (1660–1725): *La Sirena consolata* (1692).

<sup>281</sup> Upozorněme např. na instrumentální imitace (chalumeaux) hlasu Sirén v baletu *Ulisse et Circé* (1756–1757) Josepha Starzera (1728–1787).

<sup>282</sup> Z instrumentálních skladeb jmenujme orchestrální polku–mazurku Josepha Strausse (1827–1870) *Die Sirene* op. 248 (1868) s uvolněnými vazbami na sémantičnost mýtu.

a poetického přístupu je pojí užití modální melodiky, akordických paralelismů, užití vokálů jako zvukové barvy.<sup>283</sup>

Do těsné blízkosti Szymanowského houslových Mýtů se řadí jeho klavírní Metopy op. 29 taktěž z roku 1915 s částmi: Wyspa syren (Ostrov Sirén), Kalipso, Nauzykaa. Námětově se skladba neorientuje k písemnému zachycení mýtů, ale k jeho výtvarnému zpodobení – inspirací autorovi byly metopy na sicilském chrámu v Selinunte, které zhlédl v roce 1911 v Národním muzeu v Palermu. Navíc, jednotlivé části spolu souvisejí v několika významových třecích plochách: jde o tři mytologické postavy ženského rodu, v jejich sémantickém poli vždy nacházíme diferencovaný milostný vztah k muži a erotickou svádílost, všechny se v neposlední řadě pojí k dobrodružstvím héraa Odyssea – odtud pramení promyšlená kompaktnost díla. Také v případě Wyspy syren nejde u Szymanowského o pouhý popis mýtu, ale o fantazijní a imaginativní přetváření antických motivů, těžícího z nově nalézaného kompozičního stylu, ovlivněného impresionistickým používáním expanzní zvukovosti klavíru, přelévajících se zvukových mas akordických rozkladů, figurací, pasáží, trylků, bohaté rytmiky, disonantních akordů, rozlišováním několika odlišných vrstev v klavírní faktuře, objevováním uvolněných tektonických principů.<sup>284</sup> Se Sirénami též souvisí uvedená spirituální a filozofická opera Král Roger (Sirény jsou jedním z transformací Erota, s jejich hlasem je konfrontována hlavní postava).

---

<sup>283</sup> Srov. POTTER, C. Nadia and Lili Boulanger: Sister Composers. *Musical Quarterly* 83, 2004, č. 4, s. 536–556.

<sup>284</sup> V Szymanowského Wyspy syren se zřetelně ozývá Debussyho styl hudebního vyjadřování symboliky vody – moře.

## 4 ANALÝZA A INTERPRETACE VYBRANÝCH SKLADEB

V této kapitole aplikujeme koncepci archetypální a sémantické analýzy hudebního díla na novodobých skladbách antického hudebního mýtu. Díky metodologické propojenosti jednotlivých kapitol práce následující vhledy do archetypální symboliky vybraných skladeb vyžadují neustálou obsahovou komparaci s kapitolou věnovanou mytopoetické analýze motivů, aby se mohly identifikovat významové střety, posuny, analogie, psychologická funkčnost mýtů s hudebními skladbami a uměleckými osobnostmi v amplifikaci konkrétních archetypů mýty, literaturou, básnictvím, hudbou... Cílem je, aby i přes tuto podmínku analýzy fungovaly samostatně – nevyhnuli jsme se proto určité míry opakování, připomenutí některých tezí. Každá z těchto interpretací představuje jiný typ: Orfeus v hudbě se blíží komplexní analýze s parciálními prvky a zesílenou sémantickou rovinou, Pán se zaměřuje na archetypální symboliku námětu hudební skladby a souvztažnost s psychologickou osobností tvůrce, Sirény jsou archetypálně a symbolicky zasazeny do kontextu hudebního stylu skladatele. Selekce kompozic byla vedena kritériem instrumentálního typu hudby s titulem odkazujícím k antickému hudebnímu mýtu, reprezentativnosti, hudebněhistorické významnosti, potence archetypální symboliky a edukačního využití.

### 4.1 Igor Stravinskij: Orpheus

Dobový, kulturní, estetický a vědecký kontext doby vzniku baletu Orpheus (1947) Igora Stravinského (1882–1971) poodhaluje některé souvislosti jevů, jež ovlivnily finální podobu kompozice. Jde o proměny sociokulturního prostředí 1. pol. 20. století, ale především o komplexní umělecké tendence této doby, působící na pojednávané téma vztahu mytologie a hudby, na jejichž pozadí analyzované dílo vnímáme. Jelikož je Orpheus jedním ze závěrečných děl významného neoklasického kompozičního období, je to právě tento umělecký směr, podstatně ovlivňující interpretační rámec díla. Stravinského balet vstupně charakterizujeme prostřednictvím výrazu apollónského principu skladatele, dionýské orgiastické smrti tragického mýtu, intencionálního hudebního tvarování archetypální mytologické postavy hrdiny Orfea – exemplifikační prolnutí významu a smyslu symboliky antického mýtu s hudbou minulého století.

Neoklasické znaky a ve všech případech vždy mytologický aspekt vykazují tyto Stravinského kompozice: opera-oratorium *Oedipus rex* (1926–1927, text Jean Cocteau<sup>285</sup> podle Sofokla, latinský překlad J. Daniélou), balet *Apollon musagète* (1927–1928), melodram *Perséphone* (1933–1934, text A. Gide), a uvedený *Orpheus*. Právě příklon k antickému materiálu v rámci skladatelovy poetiky shledáváme signifikantním – hovoříme o antické inspirační linii v díle I. Stravinského.<sup>286</sup> Řadu skladeb dále doplňuje raná písňová suita pro mezzosoprán a orchestr *Favn' i pastushka op. 2* (Faun a pastýřka, 1906, po textové stránce antika v reflexi A. S. Puškina) a dodekafonní balet *Agon* (1953–1957) – odkaz k antickým agonům, ale také těm dvorským novověku.

Každé dílo neoklasického období (viz dualitu baletů *Apollon* a *Orpheus* s tendencemi k absolutní hudbě i přes zpracovávaný námět a vokálně instrumentálních *Oeidipa* a *Perséphone* s foneticky a archaicky využitým latinským jazykem a dále francouzštinou) ukazuje odlišné hudební charakteristiky různých problémů, slohových, stylových, poetických, filozofických, estetických, kompozičních (Stravinského práce s modelem): barokní patos a melodika italského typu v *Oeidipovi*, strohá zvukovost a melodram v *Perséphone*, v *Apollonovi* jsou aplikovány básnické rytmy a metra na metrorhythmickou stránku melodiky, nesenou čistým zvukem smyčců, *Orpheus* užívá mj. též postupů hudebního baroka (viz dále).

Stravinského přístup k mýtu je instrumentální: užívá jej jako prostředek k ukázání kompozičního, stylového, slohového technického problému, který specificky řeší v rámci svého díla.<sup>287</sup> Na druhou stranu poukažme na značný význam rituálu v jeho skladbách,<sup>288</sup> související s mýtem v podobě původní, psychologické (srov. skladby *Le sacre du printemps*, *Mavra*, rituální zhudebnění zrození postav *Apollóna*, smrt *Orfea* aj.). Ke vztahu našeho skladatele k estetice antického mýtu v etapě neoklasické se váže celkový příklon k apollónskému okruhu umění – tendování k řádu, proporcionalitě, čistotě stylu, hudební struktury a výrazu, sebekázni, používání restrikcí a omezení při kompozici (předem v některých aspektech vytyčený tvar skladby), obohacovaného v menší míře

---

<sup>285</sup> Stravinskij znal původní divadelní hru J. Cocteaua z roku 1925, z níž vychází připomínaný film s hudbou Georgese Aurica (1899–1983).

<sup>286</sup> Např. Michail Semjonovič Druskin všechny uvedené tituly řadí do antické a biblické mytologické skupiny jevištních skladeb (*Oedipus* a *Perséphone* patří částečně také do skupiny obřadní a rituální). Viz DRUSKIN, M. S. *Igor Stravinskij. Osobnost, dílo, názory*. Praha: Supraphon, 1981, s. 124–125.

<sup>287</sup> Srov. TARASTI, E. *Cit. dílo*, s. 60–61.

<sup>288</sup> Srov. SÝKORA, P. Zápas *Apollóna* s Dionýsem. Sváteční zobrazení mýtu v díle Igora Stravinského. In *Musicologica brunensia*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Roč. 55, č. 38–41. Brno: Masarykova univerzita, 2007, s. 193–204; SÝKORA, P. Rituální pojetí folkloru u Igora Stravinského. *Opus musicum* 40, 2008, č. 2, s. 14–17.

prvkem dionýským (formotvorný metrorytmus, obliba bicích nástrojů, žesťů). Distinkci obou principů je možné identifikovat analýzou Stravinského tvorby – tj. dionýské období neofolklorismu, apollónský ráz neoklasického, dodekafonického, seriálního, hovořil o nich také samotný autor. Např. v Kronice mého života popisuje klasický balet jako výraz principu boha Apollóna, později v 50. letech uvádí: „rozlišuji apollinské a dionýské prvky ve všech svých skladbách. Například v Orfeovi je první obraz apollinský a druhý dionýský.“<sup>289</sup>

K postžení relací antického hudebního mýtu o Orfeovi k hudebnímu vyjadřování Stravinského použijeme pojmů objektivizace a subjektivizace v zástupné funkci obou výše pojednaných principů. Tendování k objektivizaci vyjadřuje:

- nadčasovost mytologického námětu
- obecná platnost (srozumitelnost) psychologických typů a účinků postav, situací, nezatížených psychologismem individuality
- akcentace absolutní hudby
- příklon k nadindividuálním slohům v rámci neoklasického uvažování
- užitá forma baletu – hudebněpohybová exprese individua je v něm možná pouze na pozadí skupiny, nutnost přizpůsobení pohybu řádu, pravidlům.

Tendování k subjektivizaci vyjadřuje:

- přizpůsobování a individuální traktování mytologického námětu vzhledem k uměleckému záměru a požadavkům
- transformace a aplikace obecných kompozičních principů a postupů na základě námětu a myšlenky díla, tj. umělecké vyjádření mýtu skrze vlastní kompoziční a hudební poetiku
- „skrývání“ subjektu, individuality za objekt – předkládání masky (řec. „prosópón“, lat. „persona“) obecnosti neoklasicismu a mýtu, což je záležitostí procesu objektivizace, ale také to vypovídá o tendencích autora jako uměleckého a lidského subjektu.

Jak bylo uvedeno, Stravinského Orpheus patří k pozdním skladbám neoklasického období. V jistém slova smyslu jej proto můžeme deskribovat jako dílo tranzitní, náležící

---

<sup>289</sup> Cit. podle DRUSKIN, M. S. *Cit. dílo*, s. 37.

pevně tomuto období (viz použití lehce rozšířeného klasicistního orchestru<sup>290</sup> s neobvyklými a novátorskými komorními kombinacemi nástrojově témbrovými, renesančních a barokních postupů a charakteristik jako polyfonie, kontrapunkt, imitace, ostinato, kánon, fuga), ale také již anticipující a hledající nové vyjádření a postupy (strohost zvuku – „odhmotnělé“ dechy, individuální a volné pojetí serijní techniky ve dvou Interludiích, restrikce intervalů v některých částech skladby, intervalová selekce, sóničnost).<sup>291</sup>

V námětu baletu se střetávají dva světy života a smrti, symbolizované Orfeem a andělem smrti, popř. Furií. To se odrazilo mj. v juxtaopozici a superopozici durového a mollového akordu odděleného půltónem (biakordika) harmonicky i lineárně, kdy popsaná symbolická zvukovost<sup>292</sup> prostupuje v různých podobách celým dílem (bližší určení viz níže).<sup>293</sup> Celý balet je provázán výrazným lineárním myšlením autora. Harmonicky je citelný příklon k rozšířené tonalitě (diatonika některých míst zase vyhovuje námětu baletu), objevují se i úseky atonální (Interludia), místy je užita biakordika a bitonalita. Dále Stravinskij experimentuje s rytmickými a metrickými posuny frází (mnohdy nezávisle na metru), multimetrií, s motoričností, ostinatem. Oproti Apollonovi je rytmická stránka ukázněnější. Příznačným rysem je anticipace jednotlivých částí baletu hudebními prvky, odkazy na části předchozí, použití montáže, mixáže, stříhu.

Tempově jsou jednotlivé části baletu určeny středními a pomalými tempy, tempo rychlé (vivace) je exponováno pouze jednou dle dramatických požadavků scénáře (roztrhání Orfea bakchantkami). Adekvátně tomuto odpovídá i dynamický průběh a exponování orchestru (tutti ve fff se objeví pouze jednou při již zmíněné smrti hrdiny).

Příklady hudebních symbolů: vyjádření postav instrumentační designací (harfa, klarinet, hoboj – viz níže, mytologická protikladnost individua a kolektivu – nástrojově sólistický Orfeus versus skupinové, tutti vyjádření podsvětí, bakchantek), frygického

---

<sup>290</sup> Piccola, 2 flétny, 2 hoboje (II anglický roh), 2 klarinety (B), 2 fagoty, 4 lesní rohy (F), 2 trubky (B), 2 pozouny (I tenorový, II basový), tympány, harfa, housle I, housle II, violy, violoncella, kontrabasy.

<sup>291</sup> Miloš Schnierer vystihuje tuto skutečnost následujícím způsobem: „Přestože balet je záležitostí neoklasickou, (...) poznáme období Stravinského, v němž syntetizoval II. vídeňskou školu. Určitá nahost osamocených zvuků, tónových seskupení s celkovou intimitou mnohé z toho napoví.“ SCHNIERER, M. *Svět orchestru 20. století. I.* Brno: M a M, 1995, s. 390.

<sup>292</sup> Toto označení M. A. Carr používáme i v naší analýze baletu, stejně tak i poznatek o tonálním rozlišení dvou odlišných světů a propojování jednotlivých částí navazováním tónového materiálu. Zbytek dále citované analýzy M. A. Carr se týká popisu kompozičního procesu Stravinského baletu na základě studia pramenných materiálů (vývoj skladatelových náčrtů autorgrafu). Viz CARR, M. A. *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects.* Lincoln: University of Nebraska Press, 2002, s. 233–293. ISBN 0-8032-1476-6.

<sup>293</sup> V mnohém může připomenout slavný akord z baletu Petruška (1910–1911), tj. dva durové kvintakordy v tritónovém vztahu.

a dórského modu (srov. dále význam těchto modů v Platónově Ústavě), chorální stylistiky (plačtivost Orfea), antický klid, vznešenost, průzračnost atd.

Stravinského záliba svobody uvnitř systému pravidel a omezení se projevila také ve formě baletu. Části jsou nadepsány francouzským označením (klasická uzavřená sólová až skupinová čísla). Balet je u Stravinského povýšen na vrchol techniky (omezení kroků, řád, vizualizace apod.). Části baletu z hlediska hudebních forem využívají bohatou paletu druhů: třídílná forma, volná sonátová, chorál, fuga, kánon, volná forma. Balet uvozuje a ukončuje Lento sostenuto – chorální části s exponovanou harfou. Na způsob ritornelů jsou užita tři Interludia.<sup>294</sup> V délce částí jsou zohledněny fyzické a psychické nároky na tanečnický. Celkové trvání baletu: 30’.

Autorem scénáře je I. Stravinskij, dále ve spolupráci s choreografem díla (G. Balanchine, výpravu posléze realizoval při premiéře I. Noguchi). Z antických pramenů jsou jmenovitě uváděny Ovidiovy Metamorfózy a klasické slovníky kompletující různé zdroje.<sup>295</sup> Scénář je skutečně kombinací různých pohledů na sledovaný antický mýtus a individuálního přístupu autora. V Ovidiovi se např. nevyskytuje motiv apoteózy Orfea (resp. jeho harfy Apollónem na konci baletu), dále také anděl smrti (srov. operní postavu Kupida Ch. W. Glucka a Naděje u Monteverdiho – obdobná funkce). Využitím momentu smrti Orfea roztrháním divokými ženami je ale dramaticky a zvláště psychologicky (mýtus o hrdinovi musí být nutně tragický) jistě účinnější verzí příběhu. Bakchantky totiž Orfea usmrtí v orgii z důvodu jeho příslušnosti k apollónskému kultu, kvůli neuctívání boha Dionýsa. Oproti bezdějovému Apollónovi je u Orfea zdůrazněna dramatická stránka.

Přehled parciální a sémantické analýzy dvanácti částí baletu (Air de danse v druhé scéně je přerušeno Interludiem) spojených attacca s autorem vepsanými poznámkami (cit. dle partitury v anglickém jazyce) a tempovými označeními:<sup>296</sup>

## First scene

*Orpheus weeps for Eurydice. He stands motionless, with his back to the audience. Some friends pass bringing presents and offering him sympathy.*

Lento sostenuto

čtvrt'ová=69

<sup>294</sup> V době práce na baletu Stravinsky také studoval Orfea Claudia Monteverdiho – lze usuzovat na některé vlivy v oblasti melodiky, ritornelů, závěrečné apoteózy Orfea. CARR, M. A. *Cit. dílo*, s. 244–245.

<sup>295</sup> Viz *tamtéž*, s. 236–244.

<sup>296</sup> STRAVINSKY, I. Orpheus. In *Orpheus, Agon*. Moscow: State Publishers “Music”, 1972, s. 1–64.

Balet začíná in medias res – nářkem Orfea nad ztrátou milované Eurydiky. Úvodní část je táhlou melancholickou meditací prožitku bolesti Orfea. Harfa (symbolická transformace lyry) se dvěma klesajícími tetrachordy na začátku ve frygické od tónu e je doprovázena pětihlasým chorálem smyčců nastupujících ve vnější reperi – polyfonie, první a druhé housle v kvartové mixtuře. Vedme paralelu k III. knize Platónovy Ústavy, kde popisuje tento ethos jako harmonii pomáhající čelit osudu, neštěstí, ranám a smrti.<sup>297</sup> V oddílu 2:1 dochází k přerušení toku hudby vstupem dechů sledem dvou akordů. Po pokračování harfy a smyčců opakováno. Pokud jejich tóny rozložíme lineárně a tón a v trubce chápeme jako průchod, vzniká řada e-f-gis(enharmonicky as)-h-c, což je durový (e-gis-h) a mollový (f-as-c) kvintakord oddělený půltónem – určující místo z hudebního i symbolického pohledu (dva blízké a prostupné světy života a smrti mýtu). Na uvedenou dualitu navazuje Stravinskij např. hned v další části, kde se lineárně exponuje A dur na pozadí b moll (viz Air de Danse). Závěrečným akordem Lenta je dominantní septakord od tónu a s vynechanou kvintou – otevření části následujícímu dění.

### **Air de Danse**

Andante con moto

osminová=112

Ligaturované cis (zaznívá ještě s a) z předchozí části se enharmonicky zaměňuje za des – tercii z b moll (kontrast tónin obou částí určuje Orfeův boj mezi dvěma světy: pozemského a podsvětního). Klarinet od odd. 4:4 rozkládá akord a dur nad prodlevou na základním tónu z b moll – uplatnění vztahu z odd. 2. Sólo lesního rohu odd. 13:3 je metricky vzhledem k fagotům a violoncellům neurčité, jakoby se „vznáší“ nad pulzací. Intervalový profil užívá stoupající č. 5, klesající m. 2 a m. 7 (plus stoupající m. 3), což je transformace intervalů užitých v sólové melodii flétny a houslí v odd. 6. Klarinetový motivek v odd. 5:2 (rozložený mollový kvartsextakord) se pak objeví na začátku části Dance of the Angel of Dead. Ve vývoji od odd. 6 vede dialog s flétnou (s houslemi v unisonu). K dalšímu propojení s úvodní částí (harfa) dochází v odd. 7, kde basový pozoun a harfa připomínají klesající tetrachord stejného intervalového složení,

---

<sup>297</sup> PLATÓN. *Ústava*. Přel. František Novotný. Praha: Oikoymenh, 2005, 398c–399e. ISBN 80-7298-142-0. Za předpokladu, že řecké harmonie (tetrachordy, případně spojené ve stupnici jak tónoi) chápeme novodobě vzestupně jako mody v oktávě, tzn. dnešní frygický je antický dórský, dnešní dórský je antický frygický atd. Platón tedy popisuje dórský, ale ve Stravinského hudbě jej identifikujeme jako frygický, jelikož není možné rozlišit jeho přístup, vycházíme z popsaného předpokladu.

ted' ale od tónu f směrem dolů (vzestupně c-des-es-f). Forma je třídlíná, střední část v D dur.

### **Dance of the Angel of Death**

*The Angel leads Orpheus to Hades*

L'istesso

čtvrťová=112

Připomenutí klarinetového motivku ve smyčcích (motivek symbolizuje anděla smrti oproti Orfeově harfě), což se opakuje před odd. 36 – anděl vede Orfea do podsvětí. V tomto oddílu zaznívá táhlé sólo pozounu a následně trubky (opět rozložený akord a dur) s tremolem dělených houslí ve vysoké poloze v disonantních střetech – kontrastnost poloh nástrojů a užité melodiky vzhledem k ději.

### **Interlude**

*The Angel and Orpheus reappear in the gloom of Tartarus.*

čtvrťová=čtvrťová

Zvukově strohé, asketické Interludium ve smyčcích a dechových nástrojích začíná na tónu cis (nerozvedený citlivý tón – odkaz na předchozí a dur), v průběhu hudby se jeho význam ztratí. Aplikace volné serijní techniky se ukazuje v omezení užitých intervalů v horizontálním, místy i vertikálním směru (popř. kombinovaně). Prolínající se téma zazní celkem pětkrát a pracuje volně s modifikací (převraty) intervalů: 7-3-3-7-3-7-3-3-7 (viz odd. 41:1–4).

### **Second scene**

#### **Pas des Furies**

*The Furies' agitation and threats.*

Agitato in piano

půlová=126

Sempre alla breve ma meno mosso

půlová=98

Počátek části opět obsahuje reminiscenci na Interludium díky tónům a-cis. Tón cis (enharmonicky des) se zdá být rozhodujícím momentem mezi dvěma světy baletu a různými tóninovými oblastmi (a dur, b moll). V odd. 63 skladatel přechází do cis moll a zároveň je zpočátku užito bitonality – smyčce pokračují v určené tónině, ale viola

(viz předznamenání) postupuje v C dur (tóny c-cis-e-g-gis). Od odd. 72 je zhudebněno uklidnění Fúrie harmonickými sledy mollových akordů oddělných půltóny (srov. Lento sostenuto) v ukolébavkové stylizaci. Od odd. 74 je opětovný návrat do cis moll, ale repríza není přesná. V závěrečných taktech části tón gis opětovně enharmonicky anticipuje následující Air de Danse v f moll (gis jako as). Část je dále příznačná svou motoričností, hybností, užitím ostinat, kdy užití rytmické vzory i použité intervaly vzdáleně asociují skladby nefolklorního období.

### **Air de Danse (Orpheus)**

Grave

osminová=63

Un poco meno mosso

šestnáctinová=96

Část je stylizována jako lyrický dialog harfy (Orfeus) a hoboju (anděl smrti, Fúrie) – koncertantní traktace a stylizace do barokní věty také vzhledem k předepsaným melodickým ozdobám – s doprovodem smyčců. Dialog je střídavý, nicméně dochází také ke splynutí obou zúčastněných. Harfa v odd. 84:1–2 je sjednocením připomínané symbolické zvukovosti díla, protože lineární rozklad jejích tónů obsahuje tóny h-c-es-fis-g, tedy durový h-(dis)-fis, mollový c-es-g kvintakord – transpozice o č. 5 z odd. 2. K dalším vlastnostem patří např. užívání multimetrie, zvláště v odd. 80–84.

### **Interlude**

*The tormented souls in Tartarus stretch out their fettered arms towards Orpheus, and implore him to continue his song of consolation.*

L'istesso tempo

Orfeův Air je přerušen krátkým Interludiem pokračujícím zprvu v f moll, ale bez předznamenání. Exponované dechy a následně smyčce užívají syntézu stoupajících a klesajících intervalových skoků a obousměrného postupu kroků a obkroků s chromatikou – srov. požadavek scénáře.

### **Air de Dance (Conclusion)**

*Orpheus continues his Air.*

L'istesso tempo

Orfeus dokončuje svůj Air v f moll, harfa a smyčce přebírají tóny z Interludia (Orfeus asimiloval a ukonejšil podsvětí). Harfa přebírá melodii hoboje a zároveň

má polyfonní fakturu. Nově zazní anglický roh v imitaci s rytmickými vpády klarinetů. Od odd. 91 sólo přebírá hoboje. Závěrečná tercie f-a v kontrabasech, harfě a tympánech ohlašuje následnou část.

### **Pas d'action**

*Hades, moved by the song of Orpheus, grows calm. The Furies surround him, bind his eyes and return Eurydice to him.*

*Veiled curtain falls.*

Andantino leggiadro

osminová=104

Poco più mosso

osminová=126

Neklidný pohyb m. 2 v houslích s v. 3 je uklidňován Orfeovou harfou a tympány (f-a), hrdina se dostává k cíli své cesty a silou hudby si podmaňuje i podsvětí. Ony sekundy a tercie v trubkách a houslích (rytmicky odkazují na klarinetový motiv z prvního Air de Danse) pak stále pronikají v Poco più mosso nad motorickými figuracemi smyčců – výsledek Orfeova úsilí v podsvětí. Průzračnost figurací fléten a klarinetů v odd. 100 je prosvětlením temnoty, neboť Orfeus a Eurydice se setkávají.

### **Pas de Deux**

*Orpheus and Eurydice before the veiled curtain.*

*Orpheus tears the bandage from his eyes. Eurydice falls dead.*

Andante sostenuto

osminová=96

Převažující smířlivá diatonika F dur ve smyčcích přináší táhlé lyrické téma k dalšímu zpracování. Forma se blíží volné sonátové, neboť je exponován akordický rozklad v klarinetu v C dur (dominanta z F dur) v odd. 63. Věta nekončí očekávanou kadencí v F dur, ale v C dur – otevřenost. Klíčový moment ztráty Euridice díky sundání oční pásky Orfeem je vyjádřen taktem ticha.

### **Interlude**

*Veiled curtain, behind which the decor of the first scene is placed.*

Moderato assai

čtvrt'ová=72

Desetitaktové Interludium ohlašují tezovitou melodikou pozouny s trubkami krutou realitu situace svou drsností a strohostí beze stopy lyriky. Začíná tónem c – viz předchozí

část. Skladatel jej zpracovává jako volný kánon, ve kterém jednotlivé hlasy nastupují v různých intervalech (c-es-b) a změnách s kpt. dalších nástrojů. Odd. 122:1 pozoun, 122:2 trubky v tečkované variantě a augmentaci, 123:2 lesní rohy, v dalším taktu přebírá trubka ve zkrácení. Část uzavírají hoboje a klarinety rozvedením s výrazným užitím tečkovaného rytmu.

### **Pas d'action**

*The Bacchantes attack Orpheus, seize him and tear him to pieces.*

Vivace

čtvrťová=152

Jediná část s vrcholem *fff* (dvanáct taktů) a v tempu *vivace* s exponováním největšího počtu nástrojů dává zaznít dionýské podstatě umění Stravinského, což plně koresponduje s dějem. Je to jakýsi návrat k neofolklorismu Svěcení jara vyhrocenou rytmikou, synkopami, krátkodechými motivky – repetitivnost a rozvíjení, úzkoambitovou melodikou s využitím intervalových skoků, gradací a uklidněním po deliriu roztrháním Orfea bakchantkami. V inklinovaném vrcholovém místě (viz odd. 137) Stravinskij naposledy připomíná symbolickou zvukovost dvou akordů oddělených půltónem, ale ve změněné variantě: e-f-gis-a--c (tedy bez h).

### **Third Scene**

#### **Orpheus' Apotheosis**

*Apollo appears. He wrests the lyre from Orpheus and raises his song heavenwards.*

Lento sostenuto

čtvrťová=69

Lento sostenuto v pozměněné variantě také uzavírá skladbu. Orfeus je po opětovné ztrátě Eurydiky roztrhán bakchantkami. Apollón vytrhne pěvcovu lyru a povznese ji na nebesa. Harfa s frygickou od e se smyčci je v pátém taktu přerušena fugou: trubce je svěřen *cantus firmus* (unisono s houslemi), lesní rohy rozvíjí dvouhlasou fugu (harfa pokračuje v dórské od tónu d – opět Platón frygickou harmonií určuje účinkem spokojenosti, dobrovolnosti, klidu). Odd. 145:5–6 je stříhem s figurací harfy, fuga pak opět pokračuje. Další přerušování fugy metodou stříhu je v odd. 147:5–6. Melodie trubky (unisono s houslemi) v odd. 148–149 postupně stoupá v celých, půlových, čtvrťových hodnotách v synkopách od  $g^1$  do  $fis^2$  s doznívající fugou a harfou – srov. dějový obsah části. Konečný

akord d-fis-a-c (jako terckvartakord) přináší uklidnění a konečné rozvedení tónu cis, není zde konflikt, očekávání dalšího či nepokoj. Je to Apollónem provedená apoteóza Orfeovy lyry. Spiritualizace a katarze estetiky Stravinského chápání antického hudebního mýtu.

## 4.2 Vítězslav Novák: Pan

Inspirace antickou mytologií a kulturou je v díle Vítězslava Nováka (1870–194) nevšední záležitostí. Název cyklu Pan, báseň v tónech o pěti větách pro klavír, op. 43 (1910, instrumentace v roce 1912)<sup>298</sup> volil zřejmě na základě širokého humanitního, jazykového, uměleckého vzdělání a inklinace k bohaté symbolice námětů svých skladeb. Panem synteticky vrcholí Novákovo tvůrčí období let 1896–1910 a spojují se v něm hudební vlivy osobitého, tektonicky pevně pojatého impresionismu, příznačné lyričnosti a poetičnosti, zvukomalby, absorpce moravského a slovenského folkloru<sup>299</sup> v osobitý tvar díla. Zaměříme se zde na sémantickou interpretaci skladby pomocí Jungovy teorie archetypů a využijeme mytologický námět k sondě do problematiky subjektivity a objektivit v Novákově tvorbě.<sup>300</sup>

Podobně jako v antickém mýtu o Pánovi se v analyzované Novákově skladbě sdružuje tematika přírodních živlů (přírody samotné) s ženským prvkem. Tyto inspirační mody jsou z širokého diapazonu významů mýtu a jeho reflexí selektovány a zpracovávány nejzřetelněji pomocí hudebně sémantické transformace. Sledovaný mýtus vytváří na základě deskripce a analýzy antických pramenů určité sémantické pole, v němž jsou konkrétní významy sdružovány kolem centrálních bodů – Pán, jeho hudební projev,

<sup>298</sup> NOVÁK, V. *Pan. Báseň v tónech o pěti větách, op. 43*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963.

<sup>299</sup> K folklorním názvukům v Panovi viz ŠTĚPÁN, V. *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945, s. 26, 27, 32; SCHNIERER, M. *Umění žít hudbou*. Brno: Tribun EU, 2009, s. 67–68. ISBN 978-80-7399-805-9.

<sup>300</sup> Srov. analýzy Novákova Pana např.: ŠTĚPÁN, V. Pan. Hudební báseň o pěti větách. In *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945, s. 24–38; LÉBL, V. *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964, s. 140–150; PALA, F. Novákův Pan. *Hudební rozhledy* 24, 1971, č. 2, s. 78–82; ANDRASCHKE, P. O hudební básni „Pan“ Vítězslava Nováka. In *Zprávy společnosti Vítězslava Nováka*, č. 18. Brno: Společnost Vítězslava Nováka, 1991, s. 22–31; SCHNIERER, M. *Svět orchestru 20. století*. I. Brno: M a M, 1995, s. 211–218; KAMIŠOVÁ, M. Toman a lesní panna. Pan. In *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, č. 31. Brno: Společnost Vítězslava Nováka, 1998, s. 25–30; SCHNIERER, M. Novákův orchestrální Pan – naplněná životní syntéza. In *Umění žít hudbou*. Brno: Tribun EU, 2009, s. 65–70. ISBN 978-80-7399-805-9; JIRÁNEK, J. Sémantické aspekty analýzy skladatelova stylu [na materiálu děl V. Nováka Pan a O věčné touze]. In FUKAČ, J., JIRÁNEK, J., POLEDŇÁK, I., VOLEK, J. A KOLEKTIV. *Základy hudební sémiotiky* III. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 1992, s. 88–101. ISBN 80-210-0567-X; k umělecké interpretaci viz PĚŘINOVÁ, L. Novákův stoletý klavírní Pan a jeho interpret Martin Vojtíšek. *Opus musicum* 43, 2011, č. 1, s. 72–83. ISSN 00862-8505.

Sýrix, Echó aj. Pro zjevnou souvislost s univerzálními archetypálními obrazy umělecké kultury nahlížíme uvedené mody prizmatem archetypálního přístupu při zachování zřetele k Novákovým biografickým danostem a skutečností, což nám zároveň umožňuje konkrétnější ukotvení díla pro nebezpečí přílišného vzdálení se od merita problematiky a nadinterpretace.

V podtitulech Pana jsou autorem nadepsány ve třech případech básnické a symbolické názvy, zjevně identifikující věty s jednotlivými živly přírody – Hory, Moře, Les.<sup>301</sup> Předcházející Prolog expozičně uvozuje skladbu zastřešenou antickým Panem ve specifické interpretaci Novákově, finální Ženou cyklus vrcholí. V prvním plánu neorganické a snad překvapující zakončení skladby femininním elementem po chybějící čtvrtý živel a odbočení od přírodní a panteistické linie se ukáže zcela logické, invenční a psychologicky zdůvodnitelné, jestliže interpretujeme jmenované věty jako sled archetypálních obrazů.

Přírodní elementy tvoří univerzální a neoddělitelnou součást umělecké empirie, projevující se v námětech děl (tradiční tematika nižší významové úrovně), ale také v hudebních strukturách a jejich kinetikách (transfer do uměleckých objektů vyšší významové úrovně) s četnými relacemi psychologickými, estetickými, sociologickými, biografickými, uměnovědnými. Na hlubokou zakořeněnost lidské zkušenosti s přírodními živly lze poukázat na příkladech psychologického sepětí s charakterem a funkcí archetypů, zvláště podnětným shledáváme možnou analýzu, komparaci a interpretaci zkoumaných relací uvedených jevů a objektů s transformovanou podobou hudebních skladeb v oblasti sémantické. Archetypální energie je těmito elementy aktivně excitována, uvolněna a blahodárně působí na uměleckou kreaci v neukončeném procesu archetypálních přeměn<sup>302</sup> symbolické imaginace. Načrtnutý prostor poskytuje uplatnění pro implementaci obsahů a významů uměleckým subjektem.

Řečené se týká i Pana Vítězslava Nováka – na základě osobních zážitků, smyslové, emoční a intelektové empirie je do skladby vnesena jednota programu a života. Sledujme teď opětovně konsekvenci skladby novým prizmatem. Mytický Pan je psychologicky uchopitelný typem divé bytosti, poloboha. Kombinuje ve své osobě animální a lidské

---

<sup>301</sup> V případě hor, moře a lesa (stejně jako měsíční noci) jako inspiračních zdrojů Novákovy tvorby jde podle Vladimíra Lébla o „fixní přírodní obrazy“, které se ve skladatelově tvorbě navracejí. LÉBL, V. *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964, s. 303.

<sup>302</sup> Srov. v citované publikaci významovou bohatost a ambivalenci země, vody, ohně a vzduchu na příkladech mytologických, uměleckých, estetických objektů aj. WILKOSZEWSKA, K. (ed.) *Aesthetics of the Four Elements: Earth, Water, Fire, Air*. Ostrava: University of Ostrava, 2001. ISBN 80-7042-588-1.

prvky v dynamické jádro vyjádření konfliktu uvědomělého kulturního člověka zápasícího se svou fylogeneticky starší podstatou. Opětovně citujme J. Hilmanna – nově v kontextech Novákovy tvorby, podle nějž je archetypová struktura mýtu o Panovi tvořena instinktem (dějem) a jeho adekvátním obrazem (vzorem). Podstata Pana je v touze po sebereflexi. Je děsivý, drsný, animální, sexuálně agresivní a nespoutaný, přírodní, instinktivní, ale zároveň v příbězích o jeho milostných dobrodružstvích s nymfami vidíme tendence k sebevyjádření v oduševnělé rovině. V případě Sýringy nedojde u muže k násilnému uspokojení sexuálních potřeb, tomu zbraňuje přítomný ženský prvek, usměrňující pudové chování, příběh totiž končí proměnou – transformací nymfy do stébel rákosí a následným kreativním počinem Pana, když si zhotoví nástroj k hudebnímu a tanečnímu projevu (taktéž instinktivní povahy). Nezakončený akt byl opětovně vyjádřen kvalitativně odlišným obrazem. Je zde přítomen archetyp anima, animy, konflikt vědomí a nevědomí, seberealizace a rozvinutí imaginativním obrazem.<sup>303</sup>

S povahou Novákova i antického Pana nejtěsněji souvisí věty Hory a Les – přirozené prostředí božstva. Hory zastupují živel země, který funkčně odkazuje k archetypům matky, animy a anima. Moře přirozeně představuje vodní živel, symbolizující též archetyp matky a animy. Les značí opětovně zemi, ale detailnější uvědomění si významů ukáže užší souvislost s živlem větru v korunách stromů a zvukovým dojmem hovoru živoucího lesa. Vítr souvisí s archetypem ducha, oživujícím, činným principem (srov. latinské *pneuma* – vzduch, dech, duch, oživující dech). Konsekvence obrazů přírodního boha, země, vody a větru nekončí u Nováka nadepsanou větou Oheň, ale Ženou. Femininní prvek, vášeň, tělesnost, erotičnost a sexualita jsou přítomny již v mýtu o Panovi a skrytě se vyjadřují i u Nováka, jehož Pana nelze pojmout pouze jako interpretaci tohoto mýtu pro vědomí značného vlivu skladatelova života na finální tvar skladby, titul díla jej pouze rámcově a symbolicky sceluje. Oheň koreluje s libidem, psychickou, sexuální energií, v neposlední řadě také se ženou (animou) a vášní. V Novákem naznačeném programu Pana jsme proto svědky obdobné proměny instinktu v odlišný obraz, jako tomu bylo při analýze mýtu o Pánovi a Sýrinx. Vyjádření archetypu Panem mytickým a hudebním po charakterizaci v Prologu směřuje přes hudební imaginaci živlů do animy a matky skrze oheň. Finální transformace obrazu také pracuje s odlišností (tj. animální Pán versus hra na flétnu v mýtu, přírodní živly versus žena u Nováka) a zároveň stejností (mytický Pán nese v sobě touhu po sebereflexi – zvuk flétny, Novákův

<sup>303</sup> ROSCHER, W., HILMANN, J. *Pan and the Nightmare*. Spring 1972. Podle STARÝ, R. *Potíže s hlubinnou psychologií*. Praha: Prostor, 1990, s. 63–68. ISBN 80-85190-03-6.

Pan spojuje živly s tvárnou podstatou ženy). Účinnost této syntézy a koherence přítomných prvků jsou v psychologii a estetice mýtu (včetně Novákova subjektivního programu) umožněny symbolickým vyjadřováním a dynamikou archetypů; v případě Novákovy skladby jako hudební struktury je kompaktnost zajištěna užitím monotematismu.

Pokud se omezíme při interpretaci díla pouze na ústřední Panův hudební motiv,<sup>304</sup> je při zachování hlavní tvarové kontury exponován v Prologu, Horách a Lese. Motiv referuje použitým archaickým tónovým materiálem – pentatonikou – k mytickému, svým vývojem včetně finálního akordu<sup>305</sup> odkazuje k probuzení přírody a panteistickému vyjádření kosmické podstaty božstva a přírodní kreace. Jaroslav Jiránek tento motiv uvádí při analýze slohových charakteristik hudební řeči impresionismu pomocí rozlišování hierarchických a nehierarchických hudebních útvarů (akustické smyslové parametry barvy a intenzity zvuku, hudebním impresionismem prováděné distanční hierarchizace rozrušování stereotypů hudebních struktur v oblasti harmonie, melodiky). „Přírodnost“, tj. identifikovatelná odlišnost v hudební struktuře, zvuková danost, smyslový vjem, čtyř čistých čistých kvint f-c, c-g, g-d, d-a, anhemitonické pentatoniky, beztercového akordu f-c-g proto podle něj odpovídá významu námětu antického Pána a umělecké intenci Novákova impresionismu.<sup>306</sup>

V globálním pohledu můžeme hovořit o imanentní přítomnosti archetypálního fundamentu principu vyjádřeného Panem s bohatou sémantikou po celou skladbu v explicitní či implicitní podobě, neboť jsou s ním strukturně spjaty také další samostatně exponované hudební myšlenky. Ve větách Moře a Žena Novák pracuje s Panovým motivem ve značně strukturně a sémanticky pozměněném tvaru, i další hudební materiál skladby nese stopy proměn ústředního motivu z různých hudebních hledisek. Motiv zaznívá na různých hladinách zřetelnosti, evokujících vynořování a noření se do inspirativní sféry symbolického mýtu a různé hladiny vědomí, jednotí a zároveň rozrušuje celek skladby. Jeho pětitónová struktura je „... stále přítomna také tam, kde na

---

<sup>304</sup> Slovy V. Nováka: Motivem Pana je rozložený tónický trojzvuk s připojenými tóny d-g, tedy s latentní pentatonikou f-g-a-c-d, sjednocující všechny tři tonální funkce, čili podávající harmonický mikrokosmos.“ NOVÁK, V. *O sobě a o jiných*. Praha-Bratislava: Supraphon, 1970, s. 174.

<sup>305</sup> Prvotní zaznění v Prologu – 3. a 4. takt po dvoutaktovém úvodu ozn. jako Largo, melodický vzestup přes kontra, velkou, malou oktávovou polohu přes intervaly oktáva, kvinta, sekunda, kvinta, ústící do kvintového akordu: jeden z idiomatických tvarů obecně hudebního vyjádření mytického motivu vzniku určitého principu, objektu, postavy... z prvotního chaosu nerozlišenosti, vynoření obrazu v myslí atd. K tomu srov. deskripci E. Tarastioho přírodně-mytického stylu u J. Sibelia ve skladbě Luonnotar, také u I. Stravinského, S. Prokofjeva, H. Villa-Lobose ad. TARASTI, E. *Myth and Music*, s. 86–91.

<sup>306</sup> JIRÁNEK, J. *Cit. dílo*, s. 89–90.

okamžik přímá souvislost chybí, neboť hudba od ní přichází a zase se k ní navrácí.<sup>307</sup> V této souvislosti upozorníme na další styčné body mezi programem a hudebním proudem. Průběh skladby koinciduje s obecnou strukturou mýtů: nacházejí se zde expoziční úseky nových hudebních myšlenek a jejich evoluční rozvinutí, dochází k jejich anticipacím a návratům; odkrývání stále nových souvislostí a motivické změny umožňují sledovat Panův motiv v diferentních podobách a nuancích; doprovodným naračným prvkem jsou další témata a motivy, obdobnou funkci má i užití kontrapunktu, variací (ciacony), fugy; jednotlivé bloky hudby i věty skladby plynule vyplývají a vplývají ze sebe sama jako sled imaginativních přírodních a životních obrazů, psychických stavů, dojmů, mystických, spirituálních vyřčení. K hudebnímu ztvárnění mytického napomáhají i parametry barvy rozdílných rejstříků klavíru (vysoký v Horách, hluboký v Moři), dynamických kontrastů (Panův motiv ve ff v Horách, pp v Lese aj.), práce s pedálem, variantnost úhozů atd. Důležitost Panova motivu a do jisté míry i autorova stylizace do této postavy, resp. jde o přijetí a souznění s idejemi a hodnotami personifikovaných Panem,<sup>308</sup> se projevuje u Nováka také autocitací<sup>309</sup> motivu např. v Podzimní symfonii, op. 62 (1931–1934).

Obecnost analýzy Pana Vítězslava Nováka teď převedme na konkrétnější úroveň a zasadme dílo do obsahového kontextu autorovy tvorby a vlastního vysvětlení programu. Významy inspirací přírodou a ženou v Novákově díle nabývají značné důležitosti a rozrůzněnosti při ostenzivní definici různých podob v jednotlivých skladbách.<sup>310</sup> Vzhledem k bohaté novákovské literatuře, v níž je tato problematika všeobecně známá a analyzovaná, jmenujme jednotlivé tituly, řešící v různých nuancích tematiku hor, moře, lesa (přírody) a ženy: *Můj Máj*, op. 20 (1899), *V Tatrách*, op. 26 (1902, rev. 1905, 1907), *O věčné touze*, op. 33 (1903–1905), *Tomann a lesní panna*, op. 40 (1906–1907), *Lady Godiva*, op. 41 (1907), *Bouře*, op. 42 (1908–1910), *Erotikon*, op. 46 (1912), *Podzimní symfonie*, *Jihočeská suita*, op. 64 (1936–1937), *Májová symfonie*, op. 73 (1943) aj.

---

<sup>307</sup> ANDRASCHKE, P. O hudební básni „Pan“ Vítězslava Nováka. In *Zprávy společnosti Vítězslava Nováka*, č. 18. Brno: Společnost Vítězslava Nováka, 1991, s. 30.

<sup>308</sup> „Přesto nesmíme pochybovat, že Pan je božská maska, pod níž se tají pěvec hor, moří, lesů a věčné erotické touhy Novák.“ PALA, F. Novákův Pan. *Hudební rozhledy* 24, 1971, č. 2, s. 81.

<sup>309</sup> K problematice autocitací u Nováka viz LÉBL, V. *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964, s. 310.

<sup>310</sup> Využíváme tímto aplikaci metody amplifikace analytické psychologie, kde se rozhojněním příkladů sledovaného motivu z mytologie, náboženských systémů, umění, snového materiálu a výpovědí osob konstituuje celkový obraz, funkce a smysl archetypů pomocí sémantických odstínů.

Identickým způsobem lze amplifikovat motiv Pana v uměleckých dílech přelomu 19. a 20. století<sup>311</sup> nebo v širších souvislostech uměleckých oblastí.<sup>312</sup>

Novákem provedený inspirační a obsahový výklad Pana konfrontuje dosud uvedené skutečnosti s autorským záměrem. Ve svých Pamětech píše: „Podal jsem tímto dílem syntézu svých nejniternějších dojmů, vzbuzených v mé duši velkolepostí Hor a Moří, intimitou Lesa a touhou po Ženě-milence i rodiťelce nového života.“<sup>313</sup> Mezi umělecké inspirace uvádí obraz Clauda Lorraina (1600–1682) Večer z Drážďanské galerie (přesněji jde o obraz Acis a Galathea na pobřeží z roku 1657)<sup>314</sup> a román Knuta Hamsuna (1859–1952) Pan (1894).<sup>315</sup>

Lorrainova olejomalba, patřící do osobitě pojaté idealizované, lyrické, mytologicky nostalgické (srov. jeho stylizace arkadských výjevů), měkce světelné krajinářské tvorby autora, prezentuje symbolické motivy a prvky blízké Novákově skladbě. Zobrazuje známý antický mýtus,<sup>316</sup> v němž obr Polyfémos zabije kamenem mořskou nymfou Galatheiou milovaného Ákida (syn Fauna), ta následně promění Ákida v říčního boha a jeho krev v pramen. V komparaci s mytickým i Novákovým Panem lze identifikovat opětovně přítomný motiv transformace, mytologickou situaci ohrožení milostného vztahu (ženské prvky: mořské nymfy, Galathea), animální podstatou obra Polyféma, přírodní živly moře, pobřežních skalisek, hor, stromů, pobřežního větru. I přes uvedenou idealizaci jsou všechny symbolické komponenty obrazu v protikladné dynamické rovině harmonizovány (idyllická oblast milostného páru na pobřeží versus divoký Polyfémos ukrytý v rozeklaných skalách atd.).

Mamsunův Pan<sup>317</sup> inspiračně sekundárně mohl Nováka ovlivnit tematikou poutnictví, rurálního prostředí, znovunalezení vztahu k milované ženě, ale především spisovatelovým pojetím úzkého pouta člověka a intimně adorované (norské) přírody v nabyté podobě mystické a panteistické.

---

<sup>311</sup> Viz ANDRASCHKE, P. O hudební básni „Pan“ Vítězslava Nováka. In *Zprávy společnosti Vítězslava Nováka*, č. 18. Brno: Společnost Vítězslava Nováka, 1991, s. 22–31.

<sup>312</sup> Viz heslo Pan in REID, J., D., ROHMANN, CH. *Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s*. Volume 2. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993, s. 802–813. ISBN 0-19-504998-5.

<sup>313</sup> NOVÁK, V. *O sobě a o jiných*. Praha-Bratislava: Supraphon, 1970, s. 174.

<sup>314</sup> „... na zalesněném předhoří pase ovce jednooký obr Polyfém, ve stanu na mořském břehu Acis laská Galatheu, vedle nich malý Erós plaší párek cukrujících hrdlíček, v pozadí pak houpající se na hravých vlnkách Nereidky.“ *Tamtéž*, s. 174.

<sup>315</sup> „Ve svém zbožnění Přírody ztotožnil jsem se s ústřední postavou stejnojmenného románu Knuta Hamsuna.“ *Tamtéž*.

<sup>316</sup> V římské mytologii zachycený např. u Ovidia v XIII. knize Proměn. OVIDIUS NASO, P. *Proměny*, XIII, s. 402–407.

<sup>317</sup> HAMSUN, K. *Pan*. Přel. Jaroslav Kaňa. Bratislava: Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1964.

K tematice ženy se dále pojí Novákova láska k Marii Musilové. Další programová reflexe ženy se odráží ve skladbách Toman a lesní panna – „Žena-svůdkyně“, Lady Godiva – „Žena-ochránkyně“, sloučením těchto protikladů je podle Nováka poslední věta Pana.<sup>318</sup> Také osobní zážitky z prázdninových cest a života skladatele konkretizují podněty Moře (Atlantský oceán), Hor (Dolomity, také Tatry), Lesa (Šumava, Bítov).<sup>319</sup>

Pan, symbol Novákova subjektivistického životního sepětí s přírodou, niterného panteismu, pokorné úcty k samotnému bytí Vesmíru, vztahu k Ženě, vzhledem k numinózní povaze zážitku uměleckého subjektu při setkání vědomím korigovaných obsazích osobního vědomí s archetypálními obsahy kolektivního nevědomí, je symbolickým vyjádřením širokého, zcela nevyčerpatelného sémantického rámce díla a samotného života skladatele, zpracovaného na pozadí mytologické figury, symboliky přírodních živlů a ženy. Často připomínanou a řešenou otázkou Novákova subjektivismu a objektivismu<sup>320</sup> jsme se pokusili osvětlit na příkladu Pana pomocí archetypální analýzy skladby. Skutečnost, že se její výsledky shodují, překrývají a doplňují s autobiografickými vyjádřeními autora a sémantickou analýzou mytického Pána, potvrzuje, že Vítězslav Novák překonával svůj subjektivismus objektivismem sdělení bez ztráty komunikativnosti díla. Univerzálně lidské archetypy Pána totiž v jeho případě našly své vhodné, přiměřené hudební vyjádření. Psychické formy lidského prožívání a chování byly kreativně syceny autorským subjektem, jehož impulzy a pohnutky se transformovaly v umělecké dílo sdělné člověku jakékoli doby.

---

<sup>318</sup> NOVÁK, V. *Cit. dílo*, s. 149.

<sup>319</sup> *Tamtéž*, s. 150–152, 171–173.

<sup>320</sup> Vítězslav Novák řadil svého Pana ke skladbám V Tatrách, O věčné touze, Toman a lesní panna, Bouře, protože jde o „...skladby diktované osobním zážitkem, promítnuté však do všelidského světového prostředí...“ *Tamtéž*, s. 197; Pro Jaroslava Volka byla „klavírní báseň Pan zobecněním určité nadosobní filozofie, určité ontologie, určitého názoru na svět, Novákovým subjektem sice přijatého a uznávaného, ale zakotveného v realitě samé.“ VOLEK, J. Vítězslav Novák – „osová“ osobnost české moderní hudby. In *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988, s. 236; Václav Štěpán popisuje tento jev takto: „Při veškerém Novákově základním subjektivismu, který beze sporu tvoří podstatu jeho umělecké osobnosti, můžeme totiž pozorovati, jak souběžně s rostoucí uvědomělostí a citovou intenzitou této hlavní tendence postupuje Novákovým vývojem neustále také její protiklad: vždy důslednější snaha po maskování tohoto subjektivismu, po jeho *objektivisaci* do nějaké cizí látkové oblasti, do nějakého programového námětu, vzdáleného původně na hony jakýmkoli možností autobiografické parafráze.“ ŠTĚPÁN, V. *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945, s. 42.

### 4.3 Claude Debussy: Sirènes

Hudební impresionismus, v nejvlastnější podobě reprezentovaný dílem Clauda Debussyho,<sup>321</sup> zastává specifický estetický vztah k mytologii na přelomu 19. a 20. století. Z hudebního hlediska „je posledním izolovatelným, čistým, i když jen velmi krátce trvajícím článkem melodicko-harmonického slohu (...). Leží na rozhraní vnitřní svébytné potence tohoto vyčerpávajícího se slohu a tvoří současně jeden z nejdůležitějších styčných bodů s novým slohem sónickým.“<sup>322</sup> Mytopoeticky této charakteristice odpovídá jeho zařazení v podobě samostatného článku mezi již popsané romantické tendence mytologizování včetně národní renovace mytologických námětů a tendencemi 1. poloviny 20. století v podobě psychologicky, antropologicky, kulturologicky a neoklasicky uchopených objevů a rekonstrukcí, modernistických promyšlení hudební a významové stránky původního mytického člověka. V případě Debussyho díla, stejně tak v menší míře u dalších skladatelů (např. M. Ravela, K. Szymanowského), nelze hovořit o primárně programové mytologické tvorbě, impresionistickém evokování mýtů, ale shledáváme signifikantním, že sekundárně v jeho skladbách ožívají antické mytologické postavy a motivy, zprostředkované v názvech a textech (explicitně v případě písní, implicitně v pozadí u instrumentální hudby) básnickými a literárními díly, též malířskou tvorbou umělců skladatelovy současnosti (zde silněji působily výrazové prostředky umění, ale i náměty – symbolika). V těchto momentech Debussy reflektoval obecné umělecké tendence své doby, nicméně originalita vlastní hudby zapříčinila autorsky nový a osobitý vklad, v souvztažnosti s estetickými názory a tvůrčí poetikou, do symbolické bohatosti významů antického hudebního mýtu.

Obecnou identifikaci hudebně vyjadřovacích prostředků Debussyho hudby nelze z těchto důvodů analogizovat se sémantickými poli antických námětů, tyto prostředky jsou součástí daného stylu a dopouštěli bychom se přílišné generalizace, tj. chybného dokládání teze, že existují impresionistické skladby s mytologickým námětem, tudíž jejich zhudebnění identicky odpovídá impresionistickému nahlížení na mýtus v hudbě. Přesto lze popsat některé Debussyho skladby (především orchestrální) mytickými adjektivy pro námět a hudební vyjádření. Se stálým vědomím širokých kontextů determinant

---

<sup>321</sup> Impresionistická tvorba Debussyho obsahuje ale i odlišné, byť relevantní (neo)klasické tendence – vliv staré francouzské hudby, pevnější forma pozdních komorních sonát apod.

<sup>322</sup> KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice. Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele*. Praha: Editio Supraphon, 1989, s. 241. ISBN 80-7058-150-6.

hudebního impresionismu samotného, uměleckých, estetických proudů a tendencí doby, lze ostentivním způsobem s pomocí konkrétních skladeb vyčlenit ty momenty, v nichž k užšímu sblížení mezi mýtem a impresionistickou hudbou dochází – např. v případech užívání modalit (antika), instrumentace, faktury, melodiky atp., ale i hudební a mytologické symboliky. Identifikované skladby proto představují mýtus v hudbě, ale zároveň jsou jako syntagmata součástí autorského paradigmatu.<sup>323</sup> Debussyho zhudebnění motivu Sirén sledujeme v akcentovaných souvislostech dalších skladeb, úzce zaměřená interpretace by neodhalila žádoucí významové proměny a smysl.

Symbolika Debussyho hudby, námětů skladeb, vybraných písňových textů vzchází z uměleckých snah hledání nově se vymezujícího výrazu a estetismu, pramení ze skladatelova subjektu, podobně tak z uměleckých subjektů dalších básníků, literátů, malířů parnasismu, symbolismu, impresionismu. Tradiční výklad inspirací Debussyho hudby předcházejícím malířským uměním francouzských impresionistů<sup>324</sup> obohatil Stefan Jarociński<sup>325</sup> přesvědčivou analýzou dominantního vlivu literárního symbolismu<sup>326</sup> na umělecký jazyk skladatele a osobnost, který působil svým volným veršem, specifickou symbolikou, náměty, křehkostí, barevností – zvukovou stránkou veršů.<sup>327</sup>

Otevřenost, citlivost, tíhnutí k archetypální symbolice a archetypální struktuře námětů uměleckých děl sledovaného období<sup>328</sup> je zřetelná v inovujícím obdařování významů (reinterpretace a vyjádření archetypů v dobových přelomech, zužitkování jejich dynamizující a energetické potence numinozity) klasickým postavám (antické) mytologie, přírodě a jejím živlům, tendováním ke snovosti, neuchopitelnosti, dynamičnosti nuancí, náznaku, symbolu, metafoře, psychologickému zpředmětnění stavů, vlastností, procesů,

<sup>323</sup> Což samozřejmě platí o všech skladbách na mytologické náměty v dějinách hudby. Explikaci interpretačního přístupu u Debussyho jsme se věnovali z toho důvodu, že u I. Stravinského existuje řada skladeb s přímo mytologickým námětem, Pan V. Nováka je i přes jeho ojedinělost v autorově tvorbě mytologickým a mytickým hudebním tvarem se subjektivními i objektivními denotacemi a konotacemi.

<sup>324</sup> Édouard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissaro, Alfred Sisley, Paul Cézanne, Edgar Degas. Sochařský realistický impresionismus představoval např. August Rodin.

<sup>325</sup> JAROCIŃSKI, S. *Debussy. Impresionismus a symbolismus*. Bratislava: Opus, 1989.

<sup>326</sup> Charles Boudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Verlain, Maurice Maeterlinck (Belgie) aj. Na Debussyho pochopitelně působilo umění dalších umělců literární a výtvarné scény, mezi nimiž měl řadu přátel. Ze spisovatelů a básníků to byl např. Henri de Régnier, Andre Gide, Pierre Louys, z výtvarníků dále např. James Abbott McNeill Whistler, Debussy znal také starší výtvarná díla japonských umělců – Kacuška Hokusai.

<sup>327</sup> Antonín Sychra odmítal podobnost malířství a hudby jako zavádějící, protože u obou druhů umění nelze hledat přímé souvislosti (vlna moře – melodika atd.). Hovoří z tohoto důvodu o homomorfii (podobnosti, typičnosti) v neprospěch izomorfie (shodě). Např. oscilografický záznam reálných zvonů a napodobených Debussyho hudbou vykazuje podobný charakter. SYCHRA, A. *Impresionismus a exprese v hudbě. Noetika hudebního obrazu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-195-6.

<sup>328</sup> V básnickém symbolismu tímto ožívá svět antiky v arkadského okruhu, objevují se přírodní náměty, fascinace letní krajinou, ale i erotičnost a mysteriální tajemnost Pána, Fauna, nymf (Sýrinx), Dafnida a Chloé apod.

sugescí, nálad, dojmů aj. Již konstatovaná vázanost archetypů především na vizualitu a slovní vyjádření (popis, narace) se ukazuje u Debussyho skladeb na různé zprostředkované mytologické náměty (vycházíme z obecných vlastností jeho hudebního vyjadřování). Jde o hudbu s vysokým stupněm smyslovosti a excitování emočních stavů skrze proměnlivost a vlastnosti vyjadřovacích prostředků. Samotná smyslovost proto podněcuje intuici, vizualizaci, imaginaci, vytváření asociací, které mohou být konkretizovány básnický a symbolicky bohatými názvy skladeb. Je to ale konkretizace velmi volná, uvozující široké konotační řetězení, naprosto vzdálená popisnosti, dějovosti, ilustrativní programovosti, znemožňující přesné vyjádření smyslu a významu díla pojmově, v konečném důsledku naplňující Debussyho názor odsuzující jednoznačnost symboliky hudebního díla, racionální spekulace v umění, přímý princip nápodoby, nepřirozenost.<sup>329</sup> Tento problémový bod můžeme vidět v souvislostech estetických a uměnovědných: francouzské impresionistické vymezování se proti severské mytologické tvorbě Richarda Wagnera v hudbě,<sup>330</sup> v literatuře a výtvarném umění proti romantismu, realismu, naturalismu.

Debussyho hudební vyjadřování si vyžádalo (vyskytuje se u něj ovšem i vžitá hudební symbolika, např. romanticky nostalgické využití lesních rohů) také některá inovující a ustanovující zvýznamňování obecné a hudební symboliky. Jarociňski zmiňuje následující momenty: tradiční konotace flétny v podobě selanky se u Debussyho proměňuje do obměn stavů melancholie, snové nostalgie, psychického nepokoje; zvony (zvonkohra) nabývají mystický význam estetiky soumraku, noci, tajemnosti; zkoumávání emocionálních účinků ticha, vynořování nebo ponořování zvuku do něj; z básnictví vzaté fascinace melancholií, momentem zániku, vyhasínání; v neposlední řadě je to příroda ve svém celku,<sup>331</sup> zachycená hudebně jako obraz, báseň přírody, její jevy, zvláště voda (ne impresionisticky výtvarně, tj. dojmově, ale poeticky básnický).<sup>332</sup>

Na základě nastíněných jevů umělecké a kulturní povahy ovlivňujících impresionistický styl Debussyho přenesme těžiště interpretace této hudby na mytologickou

---

<sup>329</sup> Srov. Debussyho názor skrze literární postavu pana Osminu: „Hudba je souhrnem rozptýlených sil ...“ začal znovu, „a dělají z ní spekulativní píseň. Líbí se mi víc několik tónů na flétnu zapískaných egyptským pastýřem, který zapadá do rázu krajiny a slyší harmonie, jaké se ve vašich pojednáních nenajdou ...“ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Přel. Marie Laichterová. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 163.

<sup>330</sup> Debussyho pojetí konfrontujeme s Wagnerovými leitmotivy, jež jsou naplněny silným symbolickým nábojem, ale jednoznačně označují konkrétní postavu, dějovou situaci, ideu.

<sup>331</sup> Debussy píše v *Revue Musicale SIM* v listopadu 1913: „Hudba je umením nejbližším přírodě. (...) Len hudebníci mají privilegium zachytit celú poezii noci aj dňa, země a neba; rekonštruovať ich atmosféru a rytmus ich nepřestajných záchvevov.“ Cit. dle JAROCIŇSKI, S. *Cit. dílo*, s. 122.

<sup>332</sup> JAROCIŇSKI, S. *Tamtéž*, s. 197–210.

a symbolicky archetypální rovinu. Hudební definování nových způsobů hudebního vyjadřování s sebou totiž často nese i významové posuny námi sledovaných antických motivů. Hudební impresionismus našeho skladatele rozkrývá ve své charakteristice platformu do té doby se nevyskytujících hudebních postupů (v evropském hudebním okruhu, rozumějme tímto i jejich četnost) a tímto i hudební symboliky. Jde zvláště o vnášení nových, nezvyklých, tradici narušujících prvků v oblasti harmonického systému, zvukovosti, metrorytmu aj.<sup>333</sup> – tzn. nová hudební symbolika rozvinutého tónového terénu (středověké mody, pentatonika, celotónová stupnice aj., plus jejich kombinace), melodiky (menší ambitus, kroužení kolem tónových center, obliba sekundových, kvartových, kvintových a septimových intervalů, útržkovitost, zdobení melodických linek, případy, kdy horizontální linie nenapodobují melodii, organizují se i vertikálně), metrorytmu (ostinata, prodlevy, figurace, celková bohatost rytmických nuancí, birytmika až polyrytmika, střídání taktů, nepravidelnosti), akordiky (zvýšený výskyt doškálných i alterovaných terciových čtyřzvuků a vícezvuků, zahušťování, počátky kvartové a kvintové akordiky), harmonie (narušení kadenčních vztahů, harmonická ambivalence, paralelismy, mixtury, sónická kvalita volného tvoření a spojování dle zvukové představy), sónické polyfonie (rozvrstvení zvukových rovin, pásem – vliv také javánského gamelanu), uvolněné tektoniky, rozbití tradičních forem, motivické práce, jemně diferencované dynamiky a bohatých interpretačních pokynů, artikulace, agogiky, faktury (kontrasty faktur, sólové a kombinované barvy zvuku), obohacení tónového spektra o využívání netradičních způsobů hry na nástroje a jejich poloh (včetně nástrojově uchopených lidských hlasů, barevnost anglického rohu, harf, zvonkohry, celesty), podobně i již zmíněný akcent na poetické názvy skladeb aj.<sup>334</sup>

S texty Paula Verlaina (1844–1896), Stéphanua Mallarméa (1842–1898), Pierra Louyse (1870–1925) ad., tzn. též s postavami antické mytologie, se Debussyho hudba volně spojuje s jejich výrazovým obsahem, významovou podstatou a zvukovostí. Skladby nesledují pouze svou hudební intenci zvukové kvality výše popsaných výrazových

---

<sup>333</sup> Podle Jaroslava Jirána je to případ rozrušování hierarchických stereotypů hudebních struktur užíváním distančních nehierarchizovaných útvarů v melodice, akordice atd., právě jejich smyslovým působením (parametry barvy a intenzity zvuku). FUKAČ, J., JIRÁNEK, J., POLEDNÁK, I., VOLEK, J. A KOLEKTIV. *Základy hudební sémiotiky* III. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 1992, s. 89–90. ISBN 80-210-0567-X.

<sup>334</sup> K bližší hudební deskripci impresionismu viz KOHOUTEK, C. *Cit. dílo*, s. 241–250; BEK, J. *Impresionismus a hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 60–64; SYCHRA, A. *Hudební impresionismus*. In *Impresionismus a exprese v hudbě. Noetika hudebního obrazu*. Praha: Supraphon, 1990, s. 21–115. ISBN 80-7058-195-6; JAROCIŇSKI, S. *Cit. dílo*, s. 176–197; KOLÁŘ, R. *Brána do 20. století. Claude Debussy*. In HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. Praha: Euromedia Group – Ikar, 2006, s. 55–78. ISBN 80-249-0808-5.

prostředků. Příklady antickým mýtem inspirovaných Debussyho děl odhalují ty způsoby spojení mýtu a hudby, ve kterých je původní starověký prvek v podobě univerzálního kulturního typu reflektován básnickým subjektem novověku a získává tímto nové významy a symboliku. Do tohoto procesu vstupuje skladatelský subjekt se svým vlastním estetickým a uměleckým vkladem, opětovně jsme tímto svědky interpretační nuance. Ve výsledných hudebních dílech pak lze percipovat dvojí zprostředkování archetypální symboliky postav antického hudebního mýtu, zkušenostně náročné nasvícení amplifikace mýtu, básně a hudby. Stále skloňovaná symbolická bohatost Debussyho skladeb vyrůstá z identifikovaných hudebních a námětových (básnických, poetických) specifík. Z ní vydělujeme mytické nahlížení na antiku ve dvou směrech dialektického procesu: fascinace antikou skrze impresionistickou hudbu a významově psychologické působení antiky na inovující hudební vyjadřování, neboť opětovně lze doložit případy (stylizované) korelace sémantických polí mytických postav a hudebních struktur. Debussyho antický mýtus v hudbě není rekonstrukcí člověka mezi idealitou a reálnem, neorientuje se k jeho temné, tragické stránce, ale vyhledává prosvětlenou, pozitivní, psychologickou drobnokresbu proměnlivosti jeho významů. Hodnotnost a především fascinující vlastnost inspiračního uvolňování archetypální dynamičnosti (neuchopitelnosti) symbolů Debussyho hudebního díla afirmuje fakt, že je v odborné literatuře hodnoceno originálně – není to aplikace uměleckých principů básnictví, literatura a malířství, ale svébytné mnohostranné dílo oceňovaného vlivu na další vývoj hudebního umění.

Historiograficky nacházíme v Debussyho skladbách podivuhodné množství titulů odkazujících na antický (hudební) mýtus, jsou to většinou drobnější díla vyhovující intimitě, křehkosti a snovosti jeho uchopení. Ve všech případech jejich název, text nebo funkčnost hudby odkazují k jinému uměleckému než hudebnímu ztvárnění antiky. V instrumentálních skladbách je to vždy volná ilustrace k daným básním, v těchto případech proto nehledáme vázané spojitosti významovosti básně, ale výrazu, dojmu, symboličnosti. Za jeden z identifikačních symbolů skladatelovy hudební estetiky považujeme postavu Pána (Fauna) pro oblibu hned v několika skladbách:

- Prélude à l'après-midi d'un faune (Preludium k Faunovu odpoledni, 1891–1894), orchestrální skladba na báseň Stéphanne Mallarméa,
- La flûte de Pan (Panova flétna) z písňového cyklu Chansons de Bilitis (Písně Bilitiny, 1897–1898, třetí písní je Le Tomelu des Naiades – Hrob Najád) na básně Pierra Louyse,

- Chansons de Bilitis (Písňe Bilitiny, 1900–1901) – hudba k inscenační recitaci Louysových básní pro 2 flétny, 2 harfy a celestu, zachovaly se pouze instrumentální party,
- La faune (Faun) z písňového cyklu Fêtes galantes (Galantní slavnosti, 1904) na básně Paula Verlaina,
- Syrinx pro sólovou flétnu (1913), jediná zachovalá skladba z projektované scénické hudbě ke hře Psyché (Gabriel Mourey, 1865–1943, skladba původně odkazovala k postavám Cupida a Psyché, Debussy ji publikoval později pod názvem Syrinx).
- Pour invoquer Pan (Vzývání Pána) z Six épigraphes antiques pro klavír na čtyři ruce (Šest antických epigrafů, 1914), překomponovaná hudba ze stejnojmenné scénické hudby k Louysovým textům.

Další výraznou, i když ojedinělou skladbou antického hudebního mýtu, jsou Sirènes – třetí část orchestrálních Nocturnes (Nocturna, 1897–1899, Sirénám předchází Nuages, Fêtes – Oblaka, Slavnost).

Dále poukažme na orchestrální suitu Le triomphe de Bacchus (Bakchův triumf, 1882) podle Theodora de Banvilla (1823–1891). O Debussyho zaujetí antickými náměty v moderních dílech literárních, básnických, dramatických svědčí řada nerealizovaných hudebních projektů: pantomima s hudbou a sborem Amphion (1894, Paul Valéry), opera Oedipe à Colonne (1894, P. Louys a Ferdinand Hérold), balet Daphnis et Chloé (1895–1897, P. Louys, podle Longose), balet Aphrodite (1896–1897, P. Louys), balet Orphée (1900, P. Valéry), tragédie lyrique Dionysos (1904, Joachim Gasquet), opera Orphée-roi (1907–1909, Victor Segalen a C. Debussy), opera L'Orestie (1909, Louis Laloy, podle Aischyla).

Následně budeme identifikovat některé významové momenty vybraných skladeb, abychom vytvořili plochy z možných pojmově uchopených obrazů Debussyho skladeb antického hudebního mýtu. Všimáme si zde především korespondence mezi sémantickými poli názvů (mytologických postav) a hudebního vyjadřování – upozorňujeme na typičnosti a odstíny struktury hudby a její sémantiky. Nejprve věnujme pozornost motivu Pána a následně Sirénám.

Instrumentačním idiomem Pána (Fauna) v Debussyho hudbě je časté exponování flétny – novodobé mytické transformace antického nástroje. S novátorskými konotacemi tohoto nástroje (viz výše) souzní také samotná zvuková charakteristika plně využitých

rejstříků. Již zaznění dechového nástroje uvozuje pastorální atmosféru, idylu, v těchto případech ale i magičnost teplého a mámivého (tj. oživujícího) flétnového zvuku, jeho měkkosti a pohyblivosti, souvisejícího i s psychologickými proměnami Pána.<sup>335</sup> Flétna se ve sledovaných skladbách projevuje spíše diskrétně, i přes její sólové nebo sólistické užívání tíhne k intimitě, hudební poetičnosti pro nižší dynamické hladiny a vlnivý charakter melodických linek a pestrou rytmickou složku.

Flétně je svěřeno známé téma (barevnost nízké polohy) z Preludia k Faunovu odpoledni, které je základem díla a je rozpracováváno v celé skladbě různými nástroji prostřednictvím ludismu,<sup>336</sup> nikoliv přísné tematické a motivické práce v tradičním slova smyslu. K bohatým výrazovým nuancím přispívají i inovující kombinace nástrojů. V tématu hraje v prvních dvou taktech roli ambitus sestupné zv. 4 (cis<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>), vyplněný stupňovitě diatonickým a chromatickým postupem dvěma melodickými oblouky (descendence a ascendance), navozujícími snivost, malátnost, což je umocněno dojmem kinetického zrychlení a zpomalení prolongovaných tónů, šestnáctinového a triolového pohybu v 9/8 taktu. Téma se nakonec rozevívá (aktivizace, vzednutí, konečné uklidnění) v pohybově volnějším, klenutém a širokém meandru melodiky s dynamickou vlnou.

Descendenční a ascendenční obloukovitou melodiku nalezneme také v tématu Syringy pro sólovou flétnu, využívá obdobné výrazové prostředky jako Faunovo odpoledne.<sup>337</sup> Díky chromatismům, zvrásněným, quasi improvizacním melodickým frázím, zhuštěnému, naléhavému výrazu seskupování rytmických vzorců a jejich rozvádění (tečkovaný rytmus, triolový pohyb, četné přírazy, trylky), rubatům, představuje oproti snovému, melancholickému Debussyho Faunovu odpoledni obraz mytologického motivu v poloze neklidné, impulzivní. Poeticky křehkou, odlehčenou, hravou linii Pána doplňuje vstupní Vyzvání Pána z Šesti antických epigrafů (ve čtyřruční klavírní verzi) s navracející se obloukovitou melodikou invokace tématu v archaické pentatonice. Imitace Panovy flétny je čitelná také v obou zmíněných písních – týká se klavírního partu v předehrách a mezihrách. Co se týče Fauna z Galantních slavností: „... tkanivo tejto piesne tvorí akési basso continuo tamburíny, nad ktorou se akoby vznášal spev flauty a nad ňou ešte

---

<sup>335</sup> K vyjádření Pána je samozřejmě vhodný i šalmaj – hoboj. Viz Pan B. Brittena.

<sup>336</sup> „Debussyho variace jsou daleko více hrou než tematickou prací.“ KOLÁŘ, R. *Cit. dílo*, s. 57.

<sup>337</sup> Typická je např. závěrečná coda třídílné formy se stupňovitým klesáním melodiky s požadavkem *perdendosi* a zpomalováním.

melorecitácia.<sup>338</sup> Panova flétna z Písni Bilitiných hudebně podtrhuje řeckou milostnou tematiku textu<sup>339</sup> pentatonikou a lyrickým modem, sledováním sylabické deklamace.

Mytologické Sirény z poslední části *Nocturnes*<sup>340</sup>, zhudebněné Debussyho estetickými principy a uměleckou osobností, jsou rovněž významnou součástí antického mýtu v hudbě. Archetypální symboliku námětu jsme určili v mytopoetické analýze Jungovou animou, silně se projevuje také symbolika moře, sémantická paleta vody korelující v klasické analytické psychologii s nevědomím, matkou a ženou. Zdeňka Kalnická interpretuje Debussyho skladby na vodní témata vlastním vymežováním archetypů vody a ženy.<sup>341</sup> Vlastnosti vody se v jeho hudbě projevují i v dalších kompozicích „netonální, tedy necentralizovanou harmonií (Debussy ji nazýval ‚chemickou‘) a improvizacním, tedy nepředvídatelně plynoucím charakterem, připomínajícím rytmus a pohyb vodního proudu.“<sup>342</sup> Orchestrální *Sirènes* umístíme mezi další skladby, odrážející vodní živel v metamorfózách impresionistického klidu a jemnosti, stejně tak v polohách dynamicky vzrušených jako orchestrální *La mer* (Moře, 1903–1905), klavírní *La cathédrale engloutie* (Potopená katedrála, z I. sešitu Preludií z roku 1910), *Ondine* (Rusalka, z II. sešitu Preludií z let 1911–1913), *Reflets dans l’eau* (Odlesky ve vodě, z první řady *Obrazů* z let 1901–1905) aj.<sup>343</sup>

Inspirace Debussyho *Nocturnes* vzhází z řady obrazů Jamese Abbotta McNeilla Whistlera (1834–1903), ve kterých mj. ztvárnil zde relevantní přírodní živly (motivy mořského pobřeží, lodí aj.) hrou světla a stínu, rozostřenými konturami, zvýrazněním vztahu barevné harmonie v hudbě (kompozice, tonalita) a výtvarném umění, čemuž odpovídá výskyt hudební formy v názvu a tímto také nenarativní povaha obrazů. Inspirační vztah mezi oběma druhy umění samozřejmě nebyl jediný, Debussyho skladba se původně nazývala *Trois scènes au crépuscule* (Tři scény za soumraku) podle básní

---

<sup>338</sup> JAROČIŇSKI, S. *Cit. dílo*, s. 158.

<sup>339</sup> Pro ilustraci uvádíme Louysovu báseň v českém překladu: „Ke dni Hyacinthí mně dal syringu ze třtin dobře seříznutých a spojených bílým voskem, který je rtům sladký jako med. / Učí mne hrát, zatím co sedím na jeho kolenou; chvějí se však trochu. Hraje po mně; tak tiše, že jej sotva slyším. / Nemáme si čeho říci, tak jsme blízko druh druhu; avšak naše písně si chtějí odpovídati, a naše ústa se ustavičně spojují na flétně. / Je pozdě; hle, skřehotání rosníček, jež se počíná s nocí. Moje matka nikdy neuvěří, že jsem se zdržela tak dlouho, hledajíc ztraceného pásu.“ LOUÏS, P. *Písně Bilitiny*. Přel. Jaroslav Pasovský. Praha: Moderní bibliotéka, 1911, s. 16–17.

<sup>340</sup> DEBUSSY, C. *Nocturnes*. Paris: Durand, 1999.

<sup>341</sup> Srov. příslušné pasáže z kapitoly Proudění hudby a znění vody in KALNICKÁ, Z. *Archetyp vody a ženy*. Brno: EMITOS, 2007, s. 102–108. ISBN 80-903715-5-8.

<sup>342</sup> *Tamtéž*, s. 106.

<sup>343</sup> Upozorníme také na operu *Pelléas et Melisande* (M. Maeterlinck, komponována s přestávkami v letech 1893–1902).

Henryho de Régniera (1864–1936). Další verzí předcházející finálnímu tvaru skladby bylo zpracování pro housle (Eugène Ysaÿe) a orchestr s již přítomným záměrem výtvarné studie v hudbě.<sup>344</sup>

Interpretačně podstatné je skladatelovo vysvětlení skladby, jež dal před jejím provedením. Pro tento důvod jej citujeme v úplnosti i přes značný rozsah. „Název *Nokturna* je třeba chápat v obecnějším smyslu, spíše všeobecně malujícím náladu. Nejde tu o běžnou formu nokturna, ale o to, jaké toto slovo budí zvláštní dojmy a světelné představy. *Oblaka*: Neměnný pohled na oblohu, po níž pomalu, melancholicky postupují mračna, až jejich pohyb ustrne v nehybné šedi, předcházející slabě do běla. *Slavnosti*. (sic) To je pohyb, ovzduší tanečního rytmu s náhlými záblesky světla; je tu také epizoda průvodu, postupujícího dějištěm slavnosti a mísícího se s ní (oslňující, neskutečné vidění); ale základ zůstává, neustupuje, je to stále slavnost se směsicí hudby, světelného prachu, jež společně tvoří základní rytmus. *Sirény*: To je moře s jeho nekonečným rytmem; mezi vlnami, postříbřenými světlem měsíce, je slyšet smích a vzdalující se tajemný zpěv Sirén.“<sup>345</sup>

Nokturna jsou rámována dvěma částmi s přírodní tematikou – Oblaky (jejich táhlý postup, kupení, vytváření barevných nuancí základní šedé palety) a Sirénami (moře, plocha vody, dynamičnost vln, vítr, mystické mořské bytosti). Prostřední Slavnost je hudebně a výrazově nejvíce excitovaná, dramaturgie celého díla sleduje psychologickou sukcesivnost klidu-vzruchu-klidu s obdobným průběhem v každé z částí. Nokturna stojí v Debussyho orchestrálním díle uprostřed mezi Faunovým odpolednem a vrcholným Mořem. Tato triáda je propojena i námětově: hudební dojem skladatele z novodobé básně s antickým motivem – přírodní živly (moře), lidská činnost a částečně opětovně další mytické bytosti – rozpracování fascinace vodním živlem moře. Antický mytologický motiv Sirén se neprojevuje v konkretizované podobě literárního programu, Debussy jej implementuje do díla volně, na základě svého poetického přístupu, nechávajícího promlouvat moře ženským hlasem (přítomná afinita vody a ženy, Sirény se ozývají v zahalení večerní scény výjevu). Antické Sirény přímo neurčuje hudebně, jelikož jsou tajemnými mystickými bytostmi, projevují se zde v pozitivním aspektu animy mámivostí, okouzlováním, lákáním, voláním, prozpěvováním, smíchem, fascinací, přesnou

---

<sup>344</sup> K nejasné genezi přepracované skladby viz následující publikaci. Zde je také analyzovaná první část *Oblaka* se zaměřením na tonální terén skladby. DEVOTO, M. *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on his Music*. New York: Pendragon Press, 2004, s. 96–125. ISBN 1-57647-090-3.

<sup>345</sup> DEBUSSY, C. *Cit. dílo*, s. 46.

neuchopitelností smyslů (přelud, fantazie?), proměnlivostí, pohyblivostí, jemnou smyslností, erotičností, ... Debussy v dopise Jacquesu Durandovi sděluje své přesvědčení o moři: „nemělo by být dovoleno smáčet tam těla znetvořená každodenním životem; vždyť všechny ty údy pohybující se ve směšných rytmech aby jen ryby rozplakaly. V moři by měly být jen Sirény, ale jak chcete, aby se tyto vážené osobnosti chtěly vrátit do vod s tak špatnou společností?“<sup>346</sup> Debussyho Sirény nelze pro všechny uvedené skutečnosti interpretovat narativní sémantikou v hudbě. Samotný název této části skladby (zajisté i dalších) implikuje bohaté mimohudební asociace, je vázán na vizualitu a psychologii. Antický hudební mýtus zpřítomňuje skladatelem vytvořenou a významově posunutou představu dojmů, psychických stavů a jejich sledů, pohybu moře a hudby, uchopitelných jen subjektivně, ale ukotvených v hudební symbolice vody a animy.

Zachycené významy Debussyho Sirén jsou hudebně vyjádřeny řadou výrazových prostředků, kryjících se s již popsanou stylovostí impresionismu. Předně je zde výrazný nositel proměnlivosti instrumentální barvy v nástrojových kombinacích – orchestr.<sup>347</sup> Magickou neurčitost sdělení ženského hlasu Sirén představuje vokaliza na „a“ šestnáctihlasého sboru sopránů a mezzosopránů. S hlasy je zacházeno instrumentálně, jejich primárním určením je dodávat do hudebního proudu novou zvukovou kvalitu, rovnocenně exponují s dalšími nástroji rozvíjené motivy a témata. Kvalita těchto nositelů hudebních myšlenek není tradiční, přesněji jsou svébytné svou motivickou zkratkovitostí, probleskující mezi orchestrální fakturou s drobnými figurami a pasážemi,<sup>348</sup> vyskytují se také v podobě exponování delších klenutých obloukovitých témat (zde typický diapazon kvarty), na něž jsme již v Debussyho tvorbě upozorňovali. Všudypřítomný pohyb v sekundách (ve vokálech, ale i jednotlivých nástrojích) je aktem zvolání, klidného a vznešeného zpěvu Sirén a mořské masy. Monotónnost konejšivého kolébání narušuje pestrá variantnost rytmických vzorců a jejich simultánní vrstvení v také zvukově oddělených pásmech, k tomuto přispívá dynamické odstínění skladby v rozmezí ppp–f (nejčastěji v pp). Sirény vyrůstají z jednoduchého dvoutónového motivku sestupné v. 2, rozvíjeného v celé ploše skladby. Mytická poetičnosti antických Sirén a obrazu vody Debussyho estetického přístupu se organizovala uplatněním principu jednoty v rozmanitosti.

---

<sup>346</sup> *Tamtéž*, 78. Vzhledem k této poznámce se Debussy zřejmě nepřikláněl k negativní stránce Sirén, využívajících sedukce k usmrcení lidí – mužů.

<sup>347</sup> 3 flétny, 2 hoboje, anglický roh, 2 klarinety, 3 fagoty, 4 lesní rohy, 3 trubky, 2 harfy, smyčce, ženský sbor.

<sup>348</sup> Např. v harfách se předjímá v Moři se vyskytující zvukomalba šplouchnutí vln.

## 5 RESPONZE ANTICKÉHO HUDEBNÍHO MÝTU VE STŘEDOŠKOLSKÉ HUDEBNÍ VÝCHOVĚ

V závěrečné části práce se navracíme k tématům všech předchozích kapitol, tj. mýtu, archetypu, hudbě, nově analyzovaných a interpretovaných v předmětném poli estetické výchovy<sup>349</sup> a hudební pedagogiky v interdisciplinárních souvislostech. Také v tomto případě předpokládáme kontinuální odkazování k celému předchozímu textu. Termín responze je v názvu naší práce myšlen dvojím způsobem. Prvním významem je pokus o formulaci využití antického hudebního mýtu ve středoškolské hudební výchově s využitím archetypální teorie. Za druhé je předmětem našeho zájmu responze antického hudebního mýtu studenty: jak vnímají, hodnotí, interpretují konkrétní skladby v ohledu hudebním (estetickém), ale také vzhledem k jejich sémantickému obsahu, symbolické bohatosti. S definovanými významy slova responze korespondují dva následně uvedené metodologické body práce. Hlavní rysy koncepce mýtu v hudbě a hudební výchově (její možné obsahy, principy, metody, podoby, axiologie zkoumaného vztahu) jsou prezentovány v podobě filozofie nebo teorie hudební edukace bez přímé didaktické konkretizace.<sup>350</sup> Vyústěním je také výzkumná sonda do recepce antického mýtu v hudbě u středoškolské mládeže,<sup>351</sup> opětovně se obracející k sémantickým polím vybraných skladeb, způsobu zhudebnění a schopnostem poznání jejich souvztažností, ověřuje také, zda archetypální a sémantický způsob analýzy skladeb je možné modifikovaně aplikovat do edukační praxe. Provázanost obou sfér je zřejmá – v edukačním procesu nelze pracovat s hudebními skladbami, které recipienti nejsou schopni adekvátně zpracovat (tím se nám zároveň otevírá cesta pokusit se je k hodnotnějšímu vnímání díla přivést, resp. otevřít dříve netušené nebo nejasné možnosti symboličnosti hudby). Antický hudební mýtus je nám

---

<sup>349</sup> Obecně je rozlišována estetická výchova uměleckými prostředky (umělecká výchova uměním a k umění) a mimouměleckými prostředky. Estetická výchova je na základě tohoto obsahově vyšším pojmem, který zahrnuje vlastní uměleckou výchovu (z důvodu koncentrace krásna v uměleckých dílech s poukazem na jejich estetickou funkci). Umělecká výchova (dominantní část estetické výchovy) se zabývá výchovnými otázkami v oblasti vztahu k umění, tvořivosti, všeobecných základů, dovedností a návyků. Výchova uměním chápe samotné umění instrumentálně – jako výchovný prostředek. Obě složky jsou navzájem provázány a probíhají současně. SPOUSTA, V. *Krása, umění a výchova*. Brno: Masarykova univerzita, 1995. ISBN 80-210-96-3.

<sup>350</sup> Realizované analýzy skladeb mýtu v hudbě mohou být didakticky rozpracovány nebo sloužit jako inspirace pro učitele hudební výchovy.

<sup>351</sup> Důvodem cílení naší práce právě na vytyčenou věkovou skupinu je nutnost předpokladu určité (vyšší) míry znalostí a schopností v kulturní oblasti (sféra hudební, literární, výtvarná aj.) při konfrontaci se skladbami, které čerpají z mytologického námětu či jeho reflexe, než s jakou lze počítat u žáků základních škol. Máme tím na mysli jistou hodnotu „kulturní empirie“, díky které jedinec disponuje předpoklady pro komunikaci s uměleckým dílem.

prostředkem i cílem: k poznání studenta v hudební výchově a navíc má za úkol jej esteticky obohatit.

## 5.1 Antický mýtus jako příležitost k multidimenzionálnímu rozvoji jedince

Člověka času mytického a moderního spojuje mnohé. Na rozdíl od stavu myslí určovaného nevědomou reflexí svého já, tápáním v časových horizontech matného a posvátného „zlatého věku“ (řeceno v terminologii Hésioda) a těžce zachytitelnou přítomností, kdy je existence zmítána a ovládána silami posvátnými, profánními, přírodními, je následně vysoce uvědomělé bytí lidstva, díky dědictví osvícenského racionalismu, opěvovanému multidimenzionálnímu pokroku a progresi, vzdouvající se „hybris“ (jdoucí pyšně proti dříve věcem posvátným), zastiženo v zcela nové situaci. Již se nehovoří jazykem mýtu, symbolické psychologické narace, ale prostřednictvím vědy, techniky (ta je vlastně moderní verzí podobně funkční magie)<sup>352</sup> a ideologie. Po vystřízlivění z tohoto ryze moderního pohledu na svět, odsunutí mytického do pozadí, popř. do oblasti výhradně vědecké, se v postmoderním paradigmatu ono „mytické“, po kritice zmíněného osvícenského racionalismu, v nové podobě dostává opět do diskursu. Nejde o iracionální, ale o schopnost mýtu (jeho struktury, obsahu) adekvátně vypovídat o člověku a jeho světu prostřednictvím reinterpetace, vyprávění (převyprávění), symbolické obraznosti.

Nastíněnému vývoji a podobě vztahu mýtus – člověk odpovídá spojení mýtus – umění, resp. mýtus – hudba jako výraz souvztažnosti strukturální, námětové a psychologické. Pokud bychom ze světové mytologické bohatosti měli pro bližší analýzu vyčlenit určitý kulturní okruh, volíme mytologii antického Řecka a Říma. Kulturní odkaz antiky je rázu zásadního nejen z pohledu historického utváření podoby umění a kultury obecně, ale stále zasahuje i do současného dění, kdy si lze jen těžko představit kulturně a esteticky kompetentního jedince, který by se bez adekvátních znalostí antických pojmů, kategorií, uměleckých, filozofických, mytologických děl, problémů a námětů byl schopen

---

<sup>352</sup> Tezi o identitě funkce magie a techniky jako prostředků k dosažení určitého cíle nalezneme u Arthura C. Clarka (1917–2008).

orientovat v současné kultuře náznaků, odkazů, restrukturalizací a rekontextualizací, syntéz, synkrezí, fúzí...

Hodnotu, obsažnost a důležitost antiky si uvědomovaly všechny epochy včetně současnosti. Antické a římské humanistické dědictví konstituovalo společně s křesťanstvím identitu Evropy v zásadních ohledech. Toto dějinné objevování (znovuobjevování) antiky v rozličných podobách a akcentacích zanechalo nepřehlédnutelnou stopu v kultuře, kterou je potřeba sledovat nejen ve snaze o porozumění antickému kulturnímu člověku, ale i pro porozumění člověku evropskému, modernímu, v postmoderní situaci. Antika inspirující, metamorfózní, realistická, idealizovaná, módní, živá, antika jako muzejní relikv? Jen stručné přehlednutí uvedených adjektiv deklaruje skutečnost, že znalost antického odkazu je pro orientaci v současné kultuře jako celku rázu fundamentálního.

Dnešní dospívající jedinec je obklopen produkty masové kultury, které čerpají z žánru fantastiky, velmi silně inklinující k mytologické tematice, což potvrzuje kladná odezva z komerčního hlediska, ale i faktická obliba a kladné hodnocení mytologických, fantasy, hororových atd. děl adolescenty. Antická látka se v nich také objevuje, typické je především volné zacházení s narací příběhu, vytrhování z dobového kontextu a posuny symbolického významu. V tomto rámci se setkáváme s typicky šablonovitými díly nevalné úrovně, redukované symbolické bohatosti a převahou formy nad obsahem, stejně tak lze ojediněle objevit hodnotná a zajímavá díla, přetvářející mytologický prvek obohacujícím způsobem.<sup>353</sup> Analogicky lze rozdělit příjemce těchto děl na široký masový okruh a užší specializovaný, pro nějž je příznačný detailnější a kritičtější přístup.<sup>354</sup> S mytologickou antikou se v tomto kontextu setkáváme ve filmové produkci, seriálech, literatuře, komiksu, knižních ilustracích, počítačových hrách, karetních a stolních hrách, v tzv. larpech<sup>355</sup>. Pro (hudební) edukaci je proto podstatné tyto skutečnosti zohledňovat, nabízí se možnost komparací s klasickými díly antiky, zvláště důležitá (kromě překladové literatury

---

<sup>353</sup> Příkladem současné tvorby je oceňovaná komiksová série Sandman Neila Gaimana (díl Bájé a odlesky), v níž ožívá poeticky a filozoficky uchopená postava Orfea. Z literatury pro děti a mládež odkažme na románovou sérii Percy Jackson spisovatele Ricka Riordana, přesunující antický mytologický svět do reálií současnosti. Z české tvorby je to např. Karel Jerie a jeho komiksově zpracování mýtu o Oidipovi Oidipus Rex. Bibliografické citace v seznamu literatury (týká se i titulů v následujících poznámkách).

<sup>354</sup> V českém prostředí tuto skupinu zastupují čtenáři zavedených periodik jako Ikarie (dnes XB1), Pevnost, ale i značně rozšířená sociální síť kolem různých internetových portálů (fantasy.cz, fantasyplanet.cz), fanzinů (fanouškovský časopis určité subkultury), setkávající se na hromadných akcích festivalového charakteru (tzv. conů, např. Festival fantazie, Parcon, Avalcon), zaměřených žánrově nebo na konkrétní témata.

<sup>355</sup> LARP – z anglického live action role-playing game, forma hraného představení v terénu, simulace reálně prožívaného příběhu, situace s promyšlenou dějovou linkou, úkoly, rekvizitami, např. na upířská, mytologická, sci-fi témata.

antických děl a odborných encyklopedií, výkladových slovníků apod.) je populárně naučná literatura vhodná pro studenty,<sup>356</sup> popř. převyprávění příběhů do moderní podoby a formy.<sup>357</sup>

I hudební výchova může výrazně přispět k cílené antické kulturní kompetentnosti,<sup>358</sup> i když podoba implementace a prezentace antických a antikou inspirovaných uměleckých (hudebních) děl se musí zřejmě ubírat cestou, jež se vystříhá akademičnosti, neživosti, strnulosti a otažitosti, zvláště v prostředí tlaků současného mediálního světa globalizace. Na druhou stranu je to snad právě ono „ad fontes“ – heslo, jehož uvedení v život může do určité míry zamezit či (realističtěji) zmírnit nástup kulturního barbarství, v humanitních kruzích velmi intenzivně pociťovaný. Opakované volání po transformovaném návratu klasického pojetí vzdělanosti,<sup>359</sup> kdy jedním z jader jejího obsahu jsou mj. klasické řecké a římské mýty, je toho dokladem, protože jestliže jmenované mýty upadnou v obecném povědomí v zapomnění, zmizí podstatná část stabilních základů naší kultury. V podobné pozici se mohou ocitnout i hudební skladby zpracovávající tyto mýty, neboť jim nebude sémanticky rozuměno (předpokladem je porozumění hudebnímu kódu).

Širší kontexty těchto problémů souvisejí s dnešní krizí obecného a klasického vzdělání, nedostatečné kulturnosti studentů. Ve filozofii a teorii výchovy jsou popisovány jako tzv. akademické teorie: tradicionalistická inklinuje ke klasickým obsahům vzdělání,

---

<sup>356</sup> Viz publikace Vojtěcha Zamarovského jako Bohové a hrdinové antických bájí, Objevení Tróje, Řecký zázrak aj.

<sup>357</sup> Typickým rysem čtenářské ngramotnosti je nezvládnutí četby klasického literárního díla (Odysseia, Metamorfózy apod.) dnešním adolescentem v původní podobě. V praxi je proto často využíváno beletristických titulů, jež převyprávějí příběh v přístupnější podobě – v ideálním případě fungují jako ceněné vstupní seznámení s originálem, ke kterému se čtenář vrátí v pozdějším věku. Viz např. Staré řecké báje a pověsti Eduarda Petišky, Starověké báje a pověsti, Příběhy Odysseovy Rudolfa Mertlíka, Aeneas Vojtěcha Zamarovského aj. Přínosná je mj. ediční řada Mýty, iniciovaná britským nakladatelstvím Canongate ve spolupráci s dalšími světovými nakladatelstvími, přinášející moderním způsobem podané starobylé mýty, antiky se týká např. Penelopiáda. Mýtus Penelopy a Odyssea Margaret Atwoodové, Tíha. Mýtus Atlanta a Herakla Jeanette Wintersonové (z českých autorů je to Pole a palisáda. Mýtus o kněžně a sedlákovi Miloše Urbana, obracejí se k české mytologii). Z populárně naučné filmové produkce je potřeba upozornit na třináctidílný dokumentární souhrn České televize Bohové a hrdinové antických mýtů z roku 2009 (námět, scénář a režie Karel Kopš) a jeho stejnojmennou knižní podobu (Karel Kopš, Irena Linhartová).

<sup>358</sup> Kompetentnost zde chápeme ve významu způsobilosti komunikovat s mýtem v hudbě v následujících oblastech: znalostní, schopnostní, dovednostní, motivační, volních vlastností, estetické responze a postojů. Srov. komplexní koncepci kulturní, umělecké estetické, hudební gramotnosti, vycházející ale z analogizace umění a zákonitostí jazyka (gramatika, syntax) s důrazem na verbalizaci: GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ, J. Koncept estetické gramotnosti. In *Kultúra – umenie – vzdelávanie*. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie 3.–4. 6. 2009 v Banské Bystrici. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Pedagogická fakulta, 2009. ISBN 978-80-8083-755-6.

<sup>359</sup> Opuštění podoby humanistického školství (klasická gymnázia) s povinně vyučovanou latinou a řečtinou mj. zapříčinilo rozhodnutí češtiny s těmito klasickými jazyky, na což podstatně navazuje negativně pociťovaná skutečnost, že dnešní nastupující generace nemá mnohdy osvojené elementární znalosti z antické kultury.

vytvářejících kulturní identitu a představujících neměnné, základní hodnoty, čímž je stavěna hráz proti dehumanizujícím vlivům přemíry přírodovědných a technických poznatků a degradaci klasické kultury; generalistické teorie spatřují základ ve všeobecném vzdělání zaměřeném na současné problémy společnosti (rozvoj kritického myšlení).<sup>360</sup>

Vyústěním uvedených obecných a konkrétních jevů v současné edukační realitě je nám implementace využití antických mýtů v hudební výchově. Interakční zasazení mezi několika posibilitami významovosti nabývá tuto podobu:

- rovina osvojení si části dědictví antické kultury v podobě literárních, básnických, dramatických, výtvarných děl (antické reálie), včetně středověkých a novověkých uměleckých děl, zpracovávajících určitý námět, na středoškolské úrovni se také nabízí používání relevantních řeckých a latinských výrazů,
- rovina propojení relace mýtu a hudby, v níž lze nahlížet na sémantický vztah mezi námětem skladby a hudebním vyjádřením, poslechové osvojení a seznámení se s významnými a hodnotnými skladbami,
- rovina archetypální symboliky mytologického námětu a uměleckého díla, rozvíjení imaginace, komplexu psychických funkcí, estetizace osobnosti, formování vkusu.

Uvědoměným a vedeným kontaktem s hudbou (hudba a mýtus v instrumentálním pojetí vzájemné interakce a zároveň jako axiologická dimenze) je tímto umožněno posunout se z existence nevědomého (resp. neuvědomělého) bytí kulturního analfabetismu a estetické impotence k probuzené rovině již připomínané antické kulturní kompetentnosti. Tyto vstupní teze dále rozpracujeme v relacích mýtus – hudba – archetyp.

## **5.2 Mýtus, hudba a výchova – iniciační rituály umělecké kultury**

Vplynutím do abstraktní „bezčasovosti“ mýtu – sféry mimo známý, běžně zakoušený čas a prostor, kde fungují diferentní zákonitosti, pravidla, způsoby vnímání, poznání a exprese – prostřednictvím naslouchání rozvíjeného sledu obrazů, situací, dějů a postav, znamená pro člověka svébytnou zkušenost, umísťující jej do hranic určité společnosti, kultury v měřítku mikrokosmu i makrokosmu osobního a lidského bytí bez podmíněnosti

---

<sup>360</sup> BERTRAND, Y. *Soudobé teorie vzdělávání*. Praha: Portál, 1998, s. 196–221. ISBN 80-7128-216-5.

zmíněné časovosti a prostorovosti. Zkušenost s mýtem v opravdové a ryzí podobě, kdy otevření se mýtu znamená schopnost změnit mechanizující a odcizující každodennost recentních zážitků krátkého dosahu na naplňující a obohacující obzor dionýského vytržení, jež ve zcela neskrytém smyslu zahrnuje mysl imaginací jednoty s lidstvem a světem. I uvnitř tohoto generalizujícího procesu psychologického, historického, sociologického, kulturologického dosahu lze nalézt místo pro apollónské individuum s pomocí osobního, nezcizitelného, ale sdělitelného zážitku – kupříkladu skrze umělecký projev nebo jeho verbalizaci. „Živý a žitý“ mýtus, zbavený sedimentu hubící vitalitu naší imaginaci v podobě tezí o jeho iracionálnosti, primitivnosti, neuvědomělosti, nevědeckosti, nereálnosti,<sup>361</sup> je prostředkem poznání a rozvoje (ve smyslu výchovy a vzdělávání) sebe sama.

Hudba je, podobně jako mýtus, také auditivním zdrojem přeměny člověka skrze specificky utvářenou a strukturovanou zkušenost.<sup>362</sup> Hudbě a mýtu má být primárně nasloucháno, popř. je máme vytvářet (produkce, reprodukce, recepce v terminologii muzikologie popisující hudbu západního paradigmatu a prostoru). Spojení hudby a mýtu existuje v několika rozdílných podobách s odlišnou funkčností, komunikačními procesy a kanály.<sup>363</sup> Tímto je způsobena i bohatost využití a aplikací zkoumané problematiky na poli hudební pedagogiky v širším rámci multidisciplinarity estetické výchovy, kdy konfrontace přístupů je chápána jako možný příspěvek k edukaci umělecké kultury v hudební pedagogice. Mýtem ožívá hudba a hudbou ožívá mýtus.

Jelikož současná doba a věda žádá racionální a analytický pohled na každou skutečnost, poukažme na spojení mýtu, hudby a výchovy díky verbalizaci problematiky, s vědomím, že verbalizace jako „psaní o...“ prvních dvou jmenovaných je jen jednou z možných cest přístupu, odhlížející od podstaty jevů (jde o sekundární zpracování), a že ona podstata zkušenosti s hudbou a mýtem je věcí zážitku – prožitku, nikoli vytrhování z „žitých“ – tj. původních kontextů.

„Jestliže je pravda, že schopnost údivu je začátkem moudrosti, pak to vrhá smutné světlo na moudrost současného člověka. Ať jsou zásluhy našeho literárního a všeobecného

---

<sup>361</sup> Srov. již antickou diverzifikaci „mythus“ versus „logos“, její podobu v přijímání mýtů ve středověku, až po negativní moderní osvícenské a pozitivistické pohledy na mýtus, ale na stranu druhou i spletité pokusy o obnovení a uvědomění si pozitiv mýtů v rovině kulturní, umělecké, vzdělanostní, národně identifikační, psychologické, popř. postmoderně dekonstruktivistické pohledy na fungování minulých i současných mýtů (včetně politických, sociologických aj. významů).

<sup>362</sup> Zkušenost – zážitek lze analyzovat, vyhodnocovat a výchovně strukturovat z metodologického pohledu fenomenologie a pragmatismu, čehož jsou dokladem některé aplikace v oblasti hudební pedagogiky.

<sup>363</sup> Viz kap 1.1 Relace mýtu a hudby.

vzdělání jakékoliv, dar něčemu se divit jsme ztratili.“<sup>364</sup> Těmito slovy Erich Fromm popisuje stav světa, ve kterém je údiv odsunut pro svou neintelektuálnost na okraj vědeckého zájmu a ve kterém již nejsme schopni porozumět symbolickému jazyku snů a mýtů – projevům lidské tvořivosti. Dokonce hovoří o ztrátě schopnosti snít za dne a deklaruje potřebu opětovného porozumění symbolům.<sup>365</sup> Mýtus a mýtus v hudbě nejsou komplexem, jehož znalost bychom encyklopedicky měli požadovat po studentech (což by odpovídalo překonanému a doslova muzejnímu pojetí edukace, byť by tímto byl naplněn požadavek klasické vzdělanosti), ale jsou imaginativním, kreativním, symbolickým a senzibilujícím materiálem, díky němuž je možno čelit některým negativním jevům současné umělecké kultury a masmédií jako anestetično, symbolické zploštění vnímání reality, stereotypnost, neschopnost estetické responze atp.

Ztráta původních religiózních funkcí a obsahů mýtů nesmí způsobit zánik jejich porozumění. Podoba mytologie v umění nabývá pro současného člověka pevných kontur v podobě kontinuity komunikace s minulostí, nezbytného vzdělanostního základu pro pohyb jedince v kultuře, rozpoznání kontextových a vytváření nových významů (mýtus jako inspirace umění v pojetí instrumentálním), odhalení životního smyslu, hloubky a pravdy v obecně duchovně nekonkretizovaném humanistickém významu. Mýtus v hudbě hovoří totiž o univerzálních záležitostech lidského života univerzálními prostředky, díky tomuto v něm lze nalézt poučení, řešení problémů, útěchu, požitek a smysl.

V textu této práce jsou naznačené proměny mýtu realizovány na komplexně širším a složitějším pozadí transformace umění. Jak poukazuje Hans-Georg Gadamer: „naše vzdělané povědomí vychází převážně z plodů tohoto rozhodnutí, tj. z velkých dějin západního umění, které v křesťanském umění středověku a humanistickou obnovou umění a literatury Řecka a Říma vytvářely obecné tvarosloví pro obecné obsahy všeho samozřejmého porozumění – až do doby pozdního 18. století, až do velkého společenského přeskupení a politických i náboženských změn, s nimiž začalo století devatenácté.“<sup>366</sup> Podle Gadamera v 19. století vytvořená ztráta samozřejmosti porozumění umění společně s negací božské pravdy (reflexe Hegelovy filozofie), jež skrze něj promlouvá, pokračuje v následujícím století diskontinuitou díky novým nárokům a požadavkům na vnímatele. Osvojení této řeči minulosti a přítomnosti je předpokladem komunikace s uměním. Tradice

---

<sup>364</sup> FROMM, E. *Mýtus, sen a rituál*. Praha: Aurora, 1999, s. 11. ISBN 80-85974-70-3.

<sup>365</sup> *Tamtéž*, s. 11–17. Citovaná práce obsahuje mj. podnětné autorovo vypořádání se s interpretací mýtu o Oidipovi – mj. častý námět hudebních skladeb. Viz *Tamtéž*, s. 163–193.

<sup>366</sup> GADAMER, H. G. *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003, s. 6. ISBN 80-86138-48-8.

totiž znamená staré říkat a chápat nově – převod, tj. překlad.<sup>367</sup> Podobná diskontinuita postihla, kromě hudby subsumované pod umění, také mýtus, který nenalézá své adekvátní místo v současné umělecké kultuře prezentované adolescentům.

Propojenost hudby a mýtu v teoretickém kontextu hudební pedagogiky by měla být ukázána na živém a tímto i žitém příkladu hudební skladby,<sup>368</sup> překračující horizont všednosti k naplnění smyslu mýtu v hudbě, tj. pochopit mýtus jako výraz našeho života, kultury, historie a hudbu jako prostředek onoho sdělení smyslu s vědomím specificky hudebně aditivních obsahů a zákonitostí (ryze formálních?), obohacujících původní sdělení mýtu. K uchopení potřebného opětovného sjednocení mýtu a hudby v plnosti, pochopení a účinku, označme s pomocí terminologie obecné psychologie mytologickou paměť jedince umělecké (hudební) kultury za recepci (kódování mytologického a hudebního prvku), retenci (potřebné uchování zaručující kontinuitu mytologie a hudby s případnými změnami obsahu), reprodukci (blahodárné vybavení významu a smyslu sdělení mytologie a hudby), popř. rekognici (znovupoznání, znovudhalení zdánlivě zapomenuté podstaty při kontaktu s mýtem v hudbě). Uvedený kognitivní proces je vstupním teoretickým schématem aplikace problematiky komunikace mýtu a hudby v hudební pedagogice s možností další konkretizace.

S mytologií jako souborem mýtů se pojí také rituály a iniciace – iniciace jako rituály přechodu. „Obecně se rozumí iniciací souhrn rituálů a ústních naučení, po kterých následuje zásadní změna náboženského a sociálního statusu osoby, která iniciaci podstupuje.“<sup>369</sup> Pro jedince archaické společnosti iniciace představovala cestu k novému duchovnímu způsobu bytí, světu náboženských a kulturních hodnot, přístup k mýtům jako posvátným dějinám, tradicím a religiózním zkušenostem, ke zjištění, že svět má nadpřirozený původ, což se projevuje v jeho struktuře. Iniciace vedla k zodpovědnosti těchto společností v případě přijetí a předávání duchovních hodnot vzhledem ke skutečnosti, že se reaktualizací mýtů společnost znovuoobnovovala (opakování posvátného aktu).<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> Blíže viz včetně hry, symbolu a slavnosti jako antropologických základů zkušenosti s uměním výše citovanou Gadamerovu práci.

<sup>368</sup> Důraz klademe na opusové pojetí hudby inspirované mýtem nebo jeho reflexí, které umožňuje nejpřímější cestou se dobrat ke konkrétnímu mýtu v písemně zachycené podobě a dále s ní pracovat – analýza skladby a příběhu, sémantická analýza, komparace, způsoby vyjádření...

<sup>369</sup> ELIADE, M. *Iniciace, rituály, tajné společnosti. Mystická zrození*. Brno: Computer Press, 2004, s. 4. ISBN 80-722-6901-1.

<sup>370</sup> *Tamtéž*, s. 3–17.

Postupné vymizení iniciačních rituálů ze světa moderní a současné společnosti má za následek mnohé problémy a negativity psychologického, sociálního a kulturního rázu.<sup>371</sup> Mircea Eliade přesvědčivě prokázal, že i v nevědomí a chování moderního člověka existují výrazné stopy iniciačních vzorců, kdy je sekularita dneška prodchnuta novými významy náboženských skutečností minulosti. Příklady lze nalézt v obřadech, představeních, sportu, v symbolice umění, celkové citlivosti k iniciačním scénářům a slovníku. Inicie a rituál se vztahují také k otázce naplnění smyslu bytí, fází, problémů, úkolů v životě, otázce smrti člověka, neboť „inicie“ koexistuje s veškerou autentickou lidskou existencí...<sup>372</sup>

Ke spojitosti mýtu a hudby přidáváme také interagování s iniciačním rituálem. Důležitost rituálů ve výchově byla již několikrát zkoumána z psychologické, pedagogické nebo estetickovýchovné pozice.<sup>373;374;375</sup> Iniciační rituál umělecké kultury v rámci hudební pedagogiky přidává k výše nastíněným obsahům a významům mytologie a hudby dimenzi zážitku (paradigma zážitkové pedagogiky) pro podstatu mytologie promlouvající skrze hudbu: příběh lze prožít v osobnost strukturující zkušenosti s uměním. Intencionální i funkcionální setkávání edukantů s mýty inspirovanými skladbami a dalšími uměleckými díly jsou formou iniciačního rituálu – jde o náročné zkoušky postupující v hudební edukaci intencionálně progresivně, vyžadují osvojení jazyka mýtů a hudby, určité znalosti, schopnosti a dovednosti, v neposlední řadě jsou tytéž nároky kladeny na iniciátory. Edukátor je tímto strážcem dědictví umělecké kultury, jenž nahlédl její podstatu, důležitost a předává ji dalším generacím. Dědictví není zakonzervovaným obrazem minulosti, nýbrž je stále doplňováno soudobými pohledy, přehodnocováním a novými významy

---

<sup>371</sup> Upozorníme na absenci prožívání životních cyklů a vědomého naplňování životních rolí v dnešní společnosti, stejně tak na souvislost mezi užíváním drog a vymizení iniciací, mezery v mezigeneračním předávání zkušeností apod.

<sup>372</sup> ELIADE, M. *Cit. dílo*, s. 212.

<sup>373</sup> Srov. např. BABYRÁDOVÁ, H. *Rituál, umění a výchova*. Brno: Masarykova univerzita, 2002. ISBN 80-210-3029-1; KAUFMANN-HUBER, G. *Děti potřebují rituály*. Praha: Portál, 1998. ISBN 80-7178-203-3.

<sup>374</sup> „Různá výchovná opatření pro děti, mládež a dospělé, především ale uvedení do vlastního náboženství – a každé další duchovní vzdělávání – je zapotřebí považovat za duchovní iniciace. Z tohoto posledně uvedeného universálního hlediska by bylo nutné chápat vůbec každý lidský život jako ‚iniciaci‘ do lidského bytí a do lidské pospolitosti.“ WAARDENBURG, J. *Bohové zblízka. Systematický úvod do religionistiky*. Brno: Ústav religionistiky filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 1997, s. 92. ISBN 80-210-1445-8.

<sup>375</sup> Jaroslava Gajdošíková Zeleiová analyzuje rituál v hudební pedagogice ostenzí na zvýšení psychosociální patologie ve společnosti a nedostatečně ukotvené osobní, sociální, kulturní, etnické identity. Díky výskytu rituálů v přechodových fázích života, jejich schopnosti navozování jistoty a citlivosti na trvání v emočně extrémních situacích, charakterizaci dětské psychiky (magičnost, animismus, synestézie, synkretismus) se dostává k praktickým podnětům. Jde o postupnou komplikaci tonálního hudebního materiálu, zavedení opakování hudebních rituálů ve výjimečnosti pro senzibilizaci na napětí, stabilizaci prožívání, vyústění do rituálu – hry, tj. opakování určitého vzorce s prvkem tajemství a sociální soudržnosti. GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ, J. Kontext filozoficko-psychologický. In KRBAŤA, P. A KOL. *Psychológia hudby nielen pre hudbníkov. Od hľadania vzťahu k hudbe k umeleckému majstrovstvu*. Druhé rozšírené vydanie. 2008, s. 284–285. ISBN 978-80-969808-6-4.

a hodnotami. Úspěšné vykonání těchto iniciačních zkoušek v rámci hudební edukace změni status iniciovaného – stane se kulturně gramotnou bytostí schopnou komunikace s mytologií a hudbou, dokáže tyto kvality předávat jiným a zároveň je sama vytvářet. Enkultura zde probíhá nikoli pouze jako postupné vrůstání do kultury a její osvojování, ale také v podobě iniciační cesty skrze zážitek – mýtus v hudbě – schopný obrodit zapomenuté sdělení v esteticky hodnotné a náročné podobě.

Dále se pokusíme o další nástin zmapování terénu vztahů mytologie a hudby na základě využitelnosti v hudební pedagogice: hlavní hledisko selekce možných oblastí aplikací (teorie archetypů), proto zde není podán komplexní obecný systém vzájemné komunikace zkoumané relace. Jde o následující hlediska:

### **Integrující**

Mýtus v hudbě vytváří nový ontologický celek, představující výchozí moment analýz, komparací a interakcí mezi různými druhy umění s využitím podnětů integrativní hudební pedagogiky a polyestetické výchovy. Univerzálnost a nadčasovost mytologických námětů implikuje možnost vidění diachronního a synchronního řezu hudby a hudebního umění různých časových období, slohů, stylů, stejně jako aditivní prostorové hledisko diferentních kultur. Integraci doplňuje zainteresování dalších vědních oborů a jejich disciplín, jako je filozofie, estetika, sociologie, psychologie, politologie, ale také historiografie, literární věda, sociální antropologie atd.

### **Identifikační**

Kontakt s hudebními mytologickými inspiracemi může podpořit vznik a rozvoj identity jedince etnického, regionálního,<sup>376</sup> národního, mezinárodního, nadnárodního, evropského, euroamerického<sup>377</sup> kulturního charakteru, ústícího do všeobepínajícího humanismu lidské identity planetárního dosahu.

### **Vzdělanostně rozvojové**

Porozumění mytologii a mýtu v hudbě je znakem vzdělanosti, která umožňuje plnohodnotnou účast na kulturním životě. Pouze s nabytými dovednostmi a vědomostmi můžeme operovat, zajistit jejich transfer, v plnosti vnímat svět odkazů minulosti

---

<sup>376</sup> Zde se zvláštním akcentem na archetypální prvky lidové kultury jako celku, rituály, zvyky, tradice, též slovesný folklor v podobě pověstí, legend, pohádek aj.

<sup>377</sup> Viz důležitost antické kultury pro formování evropské identity.

a přítomnosti okolo sebe s možností přesahu, afirmovat, nebo negovat stávající, vytvářet nové. Náročnost sledovaných procesů apercpece a recepce rozvíjí racionální i emocionální stránku esteticky formované osobnosti jedince, imaginaci, třebí vkusová kritéria.

### **Interpretačně hodnotové**

Na základě předchozích hledisek lze přistoupit k interpretaci mýtu v hudbě, kontextuálně jej zasadit a přisoudit mu určitou hodnotu, zužitkovanou v osobním, společenském, fylogenetickém a ontogenetickém měřítku.

## **5.3 Hudebně pedagogické konsekvence archetypální symboliky hudebního díla**

Atlantův úkol nést tíhu nebes integrace totality empirie člověka a vzdělanosti má umělecká pedagogika – estetická výchova, ve zkušenosti s uměním a její reflexí lze zakusit jednotu lidského a světa, spojitost všech našich kognitivních smyslů, uvědomit si a prožít sebe sama i druhého bez zjednodušujícího diktátu racionality, pojmovosti, technokratismu, ideologie, v neposlední řadě také využít zanedbávané psychické funkce jako emocionalitu, intuici a rozvíjet imaginaci.<sup>378</sup> Nadřazenost konkrétního druhu v komplexu umění opouštíme koncepcí centričnosti, resp. hudební centričnosti, chápanou integračně syntetizujícím způsobem bez axiologického primátu hudby. Hudební výchova<sup>379</sup> tak umožňuje, s vědomím specifičnosti, nezcizitelnosti a jedinečnosti osvojování si světa a poznávání člověka skrze hudbu, v procesu edukace objevovat, znovunalézat, vytvářet, sdílet a nabízet stále připomínanou jednotu (ne identitu) psychickou, racionální, emocionální, volní, celistvost člověka bez diskriminace věkové, pohlavní, sociální, kulturní, umělecké, náboženské, etnické, ideologické aj. Aby načrtnuté pojetí hudební výchovy neskončilo opětovným vytvářením novodobého mýtu – ve významu svazujícího výkladu určité skutečnosti – je potřeba vycházet ze společného jmenovatele, jenž se dotýká stejnou měrou všech účastníků hudební edukace a zároveň se vztahuje k podstatě hudby,

---

<sup>378</sup> Srov. myšlenku Suzanne Langer: „Art education is the education of feeling, and a society that neglects it gives itself up to formless emotion.“ LANGER, S. *The Cultural Importace of the Arts*. In *Aesthetics and Problems of Education*. SMITH, R. A. (ed.). Urbana, Chicago, London: University of Illinois, 1971, s. 94. ISBN 0-252-00165-6.

<sup>379</sup> V kontextu paradigmatickém je potřeba připomenout současné trendy v hudební pedagogice v podobě polyestetické výchovy, integrativní hudební pedagogiky, tvůrčho a humanistické teoretického komplexu hudební výchovy.

kdy tyto požadavky chápeme jako saturující psychologické hledisko v podobě aplikace některých pojmů – termínů a myšlenek analytické psychologie.

V Jungově díle nacházíme studie<sup>380</sup> věnované problematice edukace v souvislostech ontogenetických, ale i sociologických a ryze pedagogických. Škola, učitelé a rodiče jsou chápáni jako významní činitelé při vývoji individuální psyché, procesu identifikace a pozdější individuace dítěte – dynamického vztahu já k bytostnému Já. Jako nástroj k poznání žáků–studentů učitelem podle Junga může sloužit analýza snů, zprostředkované poznávání obsahů osobního a kolektivního nevědomí (relace vědomí – nevědomí), kritické nalézání destruktivních tendencí v kolektivním vědomí společnosti (důraz na individualitu), zmíněny jsou i patologické projevy, komplexy a neurózy. Speciální metody analytické psychologie (asociace, analýza symptomů aj.) a tímto i pedagogiky (principy, metody) pak slouží k porozumění života člověka v celé jeho šíři s finalizací v pomoci jedinci ustát vnitřním i vnějším nárokům. Transpersonální analogie psychických problémů a situací (archetypy) pak facilitují jedinci se s nimi vyrovnat. Pozornost je věnována také nadání, které je dle Junga problémem primárně etického charakteru, projevujícím se ve vztahu vysoce nadprůměrných schopností v určité oblasti k já (nebezpečí inflace). I tento informativní přehled již naskýtá prostor pro hudebně pedagogické rozvíjení (např. otázky vztahu hudby k nevědomí a individuaci, archetypálních symbolů a obrazů v estetické výchově, vhodnosti, úkolů, metod muzikoterapie, konformity a nonkonformity hudebního vkusu, chování, identity, hudební kritiky, problémy globální, masové hudební kultury, spojitost hudební kultury a života s jevy multikulturní výchovy, folkloru, politickými, sociálními, náboženskými, extrémistickými fenomény, otázky metod hudební pedagogiky, didaktických principů, forem postupů hudební výchovy...).

Zvýšený zájem o Jungovy obecně pedagogické konsekvence zaznamenáváme od posledních desetiletí minulého století. Jako chybějící či nedostačující označujeme aplikace na estetickou, potažmo hudební výchovu, neboť jungiánský přístup nabízí dostatečné množství podnětů pro rozvoj současné teorie hudební pedagogiky. Je s podivem, že prvním monografickým dílem komplexně a systémově se pokoušejícím

---

<sup>380</sup> Viz JUNG, C. G. Analytical psychology and education. Lecture one. Lecture two. Lecture three. In *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 17. Princeton University Press, 1970, s. 63–132; JUNG, C. G. Analytical psychology and education. Lecture one. Lecture two. Lecture tree. In *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 17. Princeton University Press, 1970, s. 63–132; JUNG, C. G. Child development and education. In *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 17. Princeton University Press, 1970, s. 47–62; JUNG, C. G. O vzniku osobnosti. In *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 54–71. ISBN 80-7108-087-X; JUNG, C. G. Nadání. In *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 72–81. ISBN 80-7108-087-X.

aplikovat analytickou psychologii na pedagogiku je práce Clifforda Mayese *Jung and Education*<sup>381</sup> z roku 2005, nově označující tento směr jako archetypální pedagogiku (archetypal pedagogy).<sup>382</sup> Mayes v první části knihy s pedagogickým zřetelem shrnuje relevantní pojmy Jungovy teorie a v další již vytváří teoretický systém okolo deseti pilířů jeho přístupu.<sup>383</sup> Post-jungovský přístup exemplifikuje kolektivní autorská publikace k problematice edukace (bohužel absentuje hudebně pedagogický příspěvek) *Education and Imagination*,<sup>384</sup> věnující se syntéze myšlenek Junga a Lva Semjonoviče Vygotského, archetypální interpretaci *Émile ou de l'éducation* Jeana-Jacquesa Rousseaua, zvládání učebních problémů (archetyp stínu), roli vyprávění příběhů v edukaci (narativní pedagogika), socializaci, individuaci, rozvíjení imaginace, archetypálními rolím učitele, problémům dospívajících atd. S fundamentální oporou v původním Jungově systému, reflektováním Mayesovy práce i tematicky spřízněné odborné literatury (jak z výše uvedeného vyplývá, bez výrazného muzikologického a hudebně pedagogického rozměru, což neplatí v případě obecné pedagogiky) se pokusíme vytyčit některé okruhy, u nichž předpokládáme obohacující potenci aplikability.

Z Jungova pohledu podstata umění souvisí s nevědomím. Z něj se uvolňují tvořivé, fantazijní, archetypální obrazy a symboly, které prostřednictvím umělce (rovina osobní i kolektivní) nacházejí své vyjádření ve smyslově vnímatelné podobě. Jak jsme již uvedli, Jungovy zmínky o hudbě jsou strohé, nicméně podstatné.<sup>385</sup> Intencionální a systematické exponování a uvádění edukanta do hudby proto naskýtá možnost ovlivnit jeho nevědomí, aktivizovat a usměrnit psychické procesy, proměňovat zkušenost s hudbou v nových dimenzích. Právě nepojmovost, doslovná nezobrazivost hudby ukazuje, v zapojení souhrnu schopností jedince ve všech dimenzích osobnosti v součinnosti s dalšími druhy umění, jemnou sféru emocionality, fantazijnosti, ludických principů, kreativity, symboličnosti,

---

<sup>381</sup> Viz MAYES, C. *Jung and education. Elements of an archetypal pedagogy*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Education, 2005. ISBN 1-57886-254-X.

<sup>382</sup> Z dřívějších drobnějších studií odkažme např. na následující: SHAKER, P. The Application of Jung's Analytical Psychology to Education. *Journal of Curriculum Studies* 14, 1982, č. 3, s. 241–250.

<sup>383</sup> „1. The teacher–student relationship is archetypal., 2. Education should not be reduced to technical rationality., 3. Education should not be confused with mere ‘intellectualism’., 4. Teachers and students can explore the archetypal dimensions of many different subjects., 5. The symbolic domain and intuitive function are crucial to the educational enterprise., 6. Failure can be constructive., 7. Education is not therapy, but it does have legitimate therapeutic roles to play., 8. Reflectivity is a key component of teacher development., 9. Education has culturally conservative as well as culturally progressive roles to play in the formation of the child., 10. Education can be spiritual in pedagogically powerful and legally appropriate ways.“ MAYES, C. *Cit. dílo*, s. 93–123 (zvýraznění podtržením D.K.).

<sup>384</sup> JONES, R., CLARKSON, A., CONGRAM, S., STRATTON, N. (eds.) *Education and Imagination. Post-Jungian Perspectives*. East Sussex, New York: Taylor & Francis e-Library, 2008. ISBN 978-0-415-43257-3.

<sup>385</sup> Viz kap. 1.3 Hudební archetypy.

imaginace, směřuje k podstatně diferentnímu chápání podoby hudební edukace, zbraňující jednostranné orientaci osobnosti, při zachování nutnosti racionálního pohledu a přístupu.

Poukažme také na známou Jungovu typologii psychických typů: rozlišuje zaměření osobnosti extrovertní a introvertní a ke každému dále orientační funkce vnímání, myšlení, cítění, intuice – celkem osm. Typologii lze použít s cílením poznávání edukantů, v nacházení a práci s hudebními skladbami typicky prezentujícími určitý typ (podobně tak v případě skladatelských osobností). Last, but not least – pro hudební výchovu z uvedeného vyplývá nutnost holistického přístupu, díky vysvětlené podstatě hudby v relaci k nevědomí také zaměřenost na rozvoj intuitivní funkce.<sup>386</sup>

Skutečnost přítomnosti archetypálních vzorců a konkrétních archetypických obrazů v umění znamená pro hudební pedagogiku v jejích teoretických vývodech a formulacích příležitost nových přístupů v didaktické interpretaci skladeb. Přítomnost transcendentní funkce psýché spojuje vědomé obsahy s nevědomými a díky ní – to platí zvláště pro umění a hudbu – lze vyjádřit sjednocení protikladů pomocí symbolů.<sup>387</sup> Ve školských hudebních analýzách proto nelze sledovat pouze tradiční rovinu sémiotickou, na jejímž základě hudbu interpretujeme a pracujeme s ní v edukačním procesu, ale akcentujeme též archetypálně symbolickou funkci. Symbol v pojetí analytické psychologie není konvencionalizovaným znakem, ale dynamickým, neustále se proměňujícím vyjádřením něčeho ještě plně neuvědomělého, neznámého, nevyjádřitelného. Symbolické významy a smysl určité hudební entity se vyjevuje tímto procesuálně – nelze je zachytit a poukázat na ně, ale můžeme je zakoušet v průběhu hudební zkušenosti a po jejím ukončení, tedy pouze v případě, že exponované skladby, problémové situace, dovednostní úkoly apod., jsou symbolicky (obecně, archetypálně) bohaté, významově protikladné a nosné (nároky na edukátora, kurikulární problematika).

---

<sup>386</sup> Zajímavé analogie a paralely námi formulovaných tezí k podobě hudební výchovy na základě analytické psychologie jsme po dokončení textu práce našli v následně citovaném příspěvku Zuzany Slávikové, v němž hovoří o potřebě monistického paradigmatu, celostnosti, systémovosti. I když se odlišně opírá o postmoderní diskursivní psychologii, strukturalismus, fenomenologii nebo myšlenky experimentální fyziky, akcentuje těmito prostředky potřebu rozvoje paradoxního myšlení a rovnováhy mezi hledáním smyslu a obrazu, což se pozitivně střetává s některými momenty Jungova díla. Za platformu překračování alternativ objektivismu a subjektivismu považuje sblížení uměleckého, mytického a vědeckého myšlení. SLÁVIKOVÁ, Z. Horizont zmyslu v kontexte vývojových premien sociálno-kulturného časopriestoru. In *Postavení hudby v rámci současných kulturních aktivit*. Sborník z muzikologické konference Janáčkiana 2002 v Ostravě. Ostrava: Ostravská univerzita Ostrava, Pedagogická fakulta, 2002, s. 12–15. ISBN 80-7042-216-5.

<sup>387</sup> „A symbols stimulates our ability to intuit a reality that transcends mere ratiocination.“ MAYES, C. *Jung and education. Elements of an archetypal pedagogy*, s. 104.

Propojení mýtu, hudby a edukace lze uskutečnit na základě určitého teoretického přístupu, schopného v dostatečné míře a variantnosti pokrýt určená pole – jestliže uvažujeme umělecká (hudební) díla s archetypálními strukturami a momenty, je tím umožněna deskripce, analýza, explanace a interpretace hledisek, obsahů, významů, smyslu z pozic jejich teoretických reflexí. Archetypální symboliku identifikujeme v hudební pedagogice v zásadě dvou rovinách: ryze hudební a mimohudební.<sup>388</sup>

Prvně jmenovaná rovina se orientuje na schopnost hudby nabývat archetypálně symbolickou funkci v případech vztahů tónů, akordů, kvalit sónických, dramaturgických, motivických, tematických, makrotektonických a mikrotektonických atp. (hudební archetypy v muzikologii). V tomto případě lze chápat archetypy v obecnější rovině opakujících se charakteristik hudebních struktur a typických konstitutivních znaků uměleckých stylů, období, kulturních celků (i mimoevropských) apod. Úkol hudební výchovy by tímto mohl spočívat v intencionálním, progresivně vedeném osvojování takovýchto archetypů, což v konečné fázi umožní jedinci lépe se orientovat a srozumitelněji vnímat, chápat a přijímat umělecké artefakty, různé podoby hudby. Problémem ale zůstává nekompletní identifikace těchto archetypů a jejich systematizace.<sup>389</sup>

Druhá rovina archetypální symboliky hudební pedagogiky v Jungově slova smyslu sleduje symboličnost v námětu skladeb (námětové archetypy), zhudebňovaných textech, slovně formulovaných intencích a výkladech skladatele atp., konkrétněji se týkajících využití antického hudebního mýtu v hudební výchově.

Důležitou konsekvencí aktualizací této námětové archetypální symboliky v hudbě a hudební pedagogice je prizma ontogenetické. I přes orientaci na „druhou polovinu života“ se Jung věnoval psychologii dítěte a dospívajícího v mnoha ohledech.<sup>390</sup> Relevantními okruhy jsou uvědomování, vztah osobního a kolektivního vědomí a nevědomí, individuace, bytostné Já, archetypální relace k jiným lidem (rodiče), zkrácené opakování fylogeneze v ontogenezi atd. Blíže se věnujme období adolescence kvůli našemu zaměření na středoškolskou hudební výchovu: kromě obecně známých

---

<sup>388</sup> Obecná archetypální podstata edukace byla zmíněna v souvislosti s C. Mayesem, jde zvláště o vztah učitele a žáka (aktivizace archetypů moudrého starce a stařeny, dítěte), procesy individuace, socializace, enkulturace, iniciace, reflexivitu edukátora aj.

<sup>389</sup> Jednou z již existujících možných podob je Orffova škola (samozřejmě bez zaměření na Jungovu teorii) včetně české varianty, postupující od základních stavebních kamenů hudby k vyšším a složitějším celkům. Nabízí se vytvoření podobně vytvářených kompletů (ovšem již s vědomím sledování hudebních archetypů) pro např. klasicistní hudbu, lidovou, etnickou hudbu apod.

<sup>390</sup> Ontogenetické aspekty dětství rozvinul na Jungově teoretickém základě zvl. Erich Neumann. Srov. např. NEUMANN, E. *The Origins and History of Consciousness*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1954. ISBN 0415-20944-7. Srov. také příslušná hesla v cit. *Slovníku analytické psychologie*.

charakteristik ji analytická psychologie popisuje jako fázi proměny s méně soudržným jáským komplexem, jejímž cílem je dle Junga na základě regrese a progresu vytvoření rozšířené identity. V tomto období převládají v psyché jedince archetypy hrdiny (boj s drakem), dochází k odpoutání se od dominance archetypů otce, matky – rodičů (osobních i nadosobních), funkčně se zapojují nové aspekty animy, anima, objevují se přechodové a iniciační rituály (nebezpečí nastává, jestliže nejsou v životě adolescenta dostatečně přítomny – absentují) spojené se symbolikou smrti, zkoušky, znovuzrození.<sup>391</sup>

V hudební výchově by mohla posledně jmenované skutečnosti odpovídat snaha na základě ontogenetických zákonitostí vývoje edukantů exponovat a využívat při hudebních činnostech takové hudební skladby, ve kterých je námětově obsažen obraz konkrétních archetypů symbolickým způsobem v podobě sdružování kolem významových sémantických jader. V hudební skladbě obsažená symbolika archetypálně podněcuje a souzní s ontogenetickým vývojem jedince.<sup>392</sup> Uzlové body mytologických, pohádkových aj. námětů skladeb, ale i hudebních činností (zvláště poslech hudby, ve kterém lze zužitkovat v upravené podobě realizované archetypálních analýzy skladeb), kontextových situací, modelů pro improvizaci, zhudebňování (komponování), hudebně pohybové ztvárňování, představují motivy mytologické,<sup>393</sup> náboženské, filozofické, etické, umělecké, sociální, politické, případně jiné, vycházející ve své symbolice z konkrétních archetypů, ale i univerzální symboliky (narození – smrt, muž – žena, matka – otec, příroda – kultura atd.). Krucialním momentem sledovaného problému je psychologický poznatek,<sup>394</sup> spočívající v integrování a iniciování archetypálních komplexů v ontogenezi, facilitaci vývoje a vypořádávání se s danou vývojovou fází jedincem. Při kontaktu s archetypálními prvky v uměleckém díle<sup>395</sup> dochází k jejich prožití.<sup>396</sup> Intenzivní setkání edukanta

<sup>391</sup> KUPTZ-KLIMPEL, A. Adolescence. Heslo In MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds). *Cit. dílo*, s. 10–11.

<sup>392</sup> Antroposoficky orientovaná pedagogika obdobně, při zachování svých specifík a odlišností, orientuje kurikulum kolem vývojových témat, fází dítěte. Srov. STEINER, R. *Výchova dítěte z hlediska duchovní vědy. Metodika vyučování a životní podmínky výchovy*. Praha: Baltazar, 1993. ISBN 80-900307-9-3.

<sup>393</sup> Mytologická apercepce ukazuje, že v mýtech lze nalézt výraz všech fází, situací a problémů lidského života, a to včetně mytologicky demonstrovaného způsobu řešení.

<sup>394</sup> Srov. také myšlenku C. Mayese: „In order to get to the heart of any idea, theory, model, or piece of art, therefore, it is necessary to penetrate its archetypal infrastructure.“ MAYES, C., *Cit. dílo*, s. 101.

<sup>395</sup> Percepce uměleckého díla probíhá ve čtyřech fázích: vnímání, chápání, prožívání, hodnocení. Posloupně tyto fáze podmiňují následující navzájem a zároveň jsou podmíněny předcházející. Vnímání je determinováno analyticko-syntetickou funkcí smyslových analyzátorů. SPOUSTA, V. *Krása, umění a výchova*, s. 62–67.

<sup>396</sup> Pro oblast estetické výchovy s výtvarným zaměřením citujeme hypotézu Hany Babyrádové, operující v následně citované práci mj. s Jungovým pojmem archetypu: „... pracujeme-li v estetické výchově se symbolem, dochází k objevování jeho fixovaných archetypických významů a zároveň k neustálým proměnám jeho interpretace dané mentální dispozicí jedince podložené událostmi jeho života, takže proces učení je takto ožíván, stále se obměňující (kolaterální) zkušeností.“ BABYRÁDOVÁ, H. *Symbol v dětském*

holistického charakteru s konkrétním vyjádřením archetypu v uměleckém (hudebním) díle poskytuje univerzální prostor pro sjednocení osobního krizového momentu s analogií obecně lidskou, humanistickou, kulturní, uměleckou.

Věnujme se dalším společným a aplikačním bodům námětových archetypů (antického) mýtu v hudbě, hudební pedagogice a její praxi – hudební výchově. Afinita našeho přístupu se váže k širokému diapazonu polyestetické výchovy a integrativní hudební pedagogiky,<sup>397</sup> pod níž jej částečně subsumujeme. Naskýtá se např. posibilita využití metod a podob práce s hudebními díly, dramatické, hudebně-divadelní improvizace, scény se zvukem,<sup>398</sup> sledování vztahů různých druhů umění na identickém námětu,<sup>399</sup> jejich vývoj atd. Odlišujeme se ve všech následujících bodech primárním zaměřením na Jungovu teorii archetypů, vzdělanostním akcentem na osvojení si části antické kultury (mytologie) prostřednictvím hudby,<sup>400</sup> hodnotovou orientací na mytologickou imaginaci, aplikačním zdůrazňováním poslechových činností

---

výtvarném projevu. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1999, s. 19. ISBN 80-210-2079-2. Další příklad aplikace archetypů ve výtvarné výchově nalezneme v díle *Výchova uměním* Herberta Reada. Na základě analýzy výtvarných (malba vodovými barvami) produktů dívek na střední škole v průměrném věku 13 let odhaluje opakující se obrazy mandaly – což je v Jungově psychologii archetyp kvaternity, duševní celosti, jednoty já s bytostným Já, integrace vědomé a nevědomé složky psychiky. Produkty byly vytvořeny na základě navození klidu, uvolnění, které zažíváme před usnutím. Poukazují na psychicky konstitutivní vlastnost člověka. Mandalas a kvaternita (strukturující tvar kříže) se totiž vyskytují univerzálně v různých podobách (vyobrazení květu, kříže, kola, heraldické růže Tudorovců, křesťanské mandaly, v umění starého Egypta atd.). READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967, s. 211–219.

<sup>397</sup> Odkážme alespoň k následujícím publikacím: *Polyaisthesis. Multiperceptual consciousness and the idea of integrating arts and sciences in education*. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1991. ISBN 3-85369-833-6; MASNAK, W. *Smysly – umenia – život*. Prešov: Matúš music, 1994. ISBN 80-967089-1-0; *Kreativita a integrativní hudební pedagogika v Evropské hudební výchově*. Sborník referátů přednesených na konferenci k 60. výročí Společnosti pro hudební výchovu konané ve dnech 20.–21. 4. 1994 na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Praha: Společnost pro hudební výchovu, 1994; *Interaktivní hudební pedagogika a polyestetická výchova*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1995. ISSN 0862-4461; DRÁBEK, V. *Tvořivost a integrace v receptivní hudební výchově*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 1998. ISSN 0862-4461; *Multimediální komunikace v hudební a polyestetické výchově*. Sborník příspěvků z konference konané ve dnech 9. a 10. 11. 2000 na Univerzitě Karlově v Praze – Pedagogické fakultě. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2001. ISBN 80-7290-065-X.

<sup>398</sup> Srov. příslušná hesla ke skupinovým psychoterapeutickým metodám psychodrama a mytodrama mající blízko k analytické psychologii. MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds.). *Cit. dílo*.

<sup>399</sup> Integraci v hudební výchově lze rozdělit na jednooborovou (činnostní), polyestetickou (jiné druhy umění, reflexe polymediálnosti umění v celé jeho historické podobě včetně současnosti) a interdisciplinární (přírodní a společenské vědy). Srov. DRÁBEK, V. *Interdisciplinární komunikace v hudební výchově*. In *Multimediální komunikace v hudební a polyestetické výchově*, s. 95–101.

<sup>400</sup> Za signifikantní považujeme skutečnost, že teoretické zdůvodnění polyestetické výchovy Wolfganga Roschera se mj. obrací k antické filozofii Aristotela, který ve spise *O duši* rozeznává kromě pěti základních smyslů člověka i smysl společný (obecný), díky němuž cítíme, integruje smyslovou zkušenost a vyhodnocuje ji. ROSCHER, W. *Polyaisthesis – polyestetika – polyestetická výchova*. Příspěvek k hudební pedagogice 80. let. In *Integrativní hudební pedagogika a polyestetická výchova*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1995, s. 18–19. ISSN 0862-4461.

a sémantické analýzy skladeb, na něž ovšem může navazovat řada dalších polyestetických a integrativních činností.

Paradigma polyestetické výchovy a integrativní hudební pedagogiky pracuje mnohdy s pojmy a koncepcemi, které mají základ ve fenomenologii a hermeneutice. Jak uvádí Václav Drábek,<sup>401</sup> polyestetická výchova vychází ze snahy zprostředkování vztahu žáků k umění skrze zážitek – inspirace Heideggerovými existenciály, ztvárnění životních zkušeností, sledování určitých fundamentálních antropologických motivů skrze umělecké druhy a žánry, díky čemuž lze nahlédnout vztah umění k bytí člověka. V případě salzburské koncepce polyestetické výchovy Wolfganga Roschera poukazuje také „na význam mýtu a archetypu jako námětu pro zpracování, jako podobenství světa při orientaci v základních otázkách života.“<sup>402; 403</sup>

V rámci těchto teoretických přístupů mohou archetypy plnit integrativní roli na základě jejich nastíněných vlastností a mezioborových souvislostí. Své uplatnění naleznou v každé koncepci minulosti, současnosti i budoucnosti pro svou univerzálnost – mají potenciál sjednocení hudební výchovy bez závislosti na právě akcentovaném či „módním“ přístupu, protože se dotýkají psychické podstaty člověka a umění ve fundamentálních ohledech. Uplatnění relace mýtus – hudba v integrativních a polyestetických kontextech se naskýtá značný prostor také při realizacích současných kurikulárních dokumentů – rámcových vzdělávacích programů. Pro gymnaziální vzdělávání<sup>404</sup> je to propojení Hudebního oboru a Výtvarného oboru v rámci vzdělávací oblasti Umění a kultura, včetně napojení na další oblasti (Český jazyk a literatura, Občanský a společenskovědní základ, Dějepis aj.) a průřezová témata (např. Mediální výchova).

Zřejmě nejvýraznější zastoupení naší aplikace shledáváme v připomínaném poslechu hudby s reflexí, analýzou skladeb, do nichž se zapojuje jejich výklad, didaktická interpretace do archetypálních souvislostí. Poslech hudby podřazujeme opětovně pod širší

---

<sup>401</sup> DRÁBEK, V. *Tvořivost a integrace v receptivní hudební výchově*, s. 98–100.

<sup>402</sup> *Tamtéž*, s. 100.

<sup>403</sup> Tzn., že mýtus je podstatným obsahovým momentem této teorie, ale není omezena pouze na jeho osvojování skrze hudbu. V případě antické mytologie je nutné poukázat na symbolické role Orfea (antický symbol integrace umění) a např. Prométhea, uplatňovaných v teoretickém i metodickém rozpracování variantních příspěvků představitelů této koncepce (W. Roscher, W. Mastnak aj.). Srov. MASNAK, W. *Smysly – umenia – život*, s. 51–62.

<sup>404</sup> *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia*. Praha: Výzkumný ústav pedagogický, 2007. ISBN 978-80-87000-11-3.

koncepční okruh, v tomto případě jde o rozmanité formy školní sémantické analýzy<sup>405</sup> a sémantizace hudby.<sup>406</sup>

Výchozím bodem je nám antický hudební mýtus – mytologické příběhy, v nichž je v rozličných podobách strukturně přítomen dominující hudební prvek. Jmenovitě jde o mytologické postavy Orfea, Pána, Sirén..., zároveň představující konkrétní archetypální typus, zachycený a interpretovaný v předchozích kapitolách. Zmíněné postavy – umělecké symboly v nesčetných interpretacích a zpracováních – slouží jako námětová východiska skladeb, se kterými lze při poslechových aktivitách v hudební výchově pracovat. Základním schématem postupu práce s hudební skladbou s archetypální námětovou strukturou je následující posloupnost (zaměřenost na obsah a význam, nezahrnuje jiné hudební činnosti než poslech), jež lze modifikovat podle potřeb, zvláštností vzniklé situace nebo intence. Schéma vychází z námi formulované archetypální analýzy a interpretace mýtu v instrumentální hudbě,<sup>407</sup> v následující podobě je platné také pro vokální a vokálně instrumentální hudbu, u níž je ale nutno vyřešit problém rozumění textu (překlad) edukanty.

- Archetyp – motiv, struktura v mytologii, uměleckém díle apod., jeho identifikace, analýza.
- Charakteristika motivu, amplifikace uměleckým vyjádřením v příkladech – konotační a asociační bohatost.
- Hudební vyjádření – korelace, typičnosti vzhledem k námětu. Sémantická analýza, hledání hudebního a archetypálního významu a obsahu.
- Interpretace, hodnocení.

Tento obecný rámec naznačujeme na následujícím konkretizačním příkladu. Archetyp hrdiny reprezentuje příběh o Orfeovi, ten (jako umělecký námět a symbol) je strukturován sledem typických momentů hrdinovy cesty, jejíž analogie nalezneme v dalších mytologických a uměleckých (literárních) příkladech. Orfeus představuje

---

<sup>405</sup> Srov. např. HERDEN, J. A KOL. *Hudba pro děti*. Praha: Karolinum, 1992. ISBN 80-7066-522-X; HERDEN, J. *Sémantický rozbor. Čítanka příkladů*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 1997. ISBN 80-86039-42-0; HERDEN, J. Školní formy sémantické analýzy. In *Hudební pedagogika a výchova – Minulost, přítomnost, budoucnost*. Sborník referátů z konference konané v Olomouci ve dnech 21. – 22. listopadu 2002. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 116–119. ISBN 80-244-0826-0.

<sup>406</sup> Ivan Poledňák jako příklady možností a způsobů sémantizace hudby a odhalování významů uvádí kontrafakturu, transkripci, stylizaci, reminiscenci, citát, kontrast, příznačný motiv, hudební symbol, zvukomalbu, montáž, koláž ad. Blíže viz POLEDŇÁK, I. Způsoby sémantizace hudby a „dešifrace“ jejich významů a jejího obsahu. In *Multimediální komunikace v hudební a polyestetické výchově*, s. 8–22.

<sup>407</sup> Viz kap. 1.3.2 Archetypální analýza a interpretace hudebního díla.

(na základě analýzy mytologických příběhů) bohaté sémantické pole vlastností, charakteristik a konotací, vztahujících se k jeho jménu, rozšířených poukázáním na významové nuance v dílech literárních, výtvarných atd. Tento významový komplex je obecným a výchozím zdrojem zhudebňování našeho námětu (s vědomím historické, kulturní aj. determinace) a zároveň slouží ke komparacím s hudebním vyjadřováním konkrétního skladatele (zde připomeňme alespoň skladby C. Monteverdiho, Ch. W. Glucka, F. Liszta, I. Stravinského aj.). Nalézají se analogie mezi strukturou, obsahem mýtu, námětu a prvky hudební kompozice (tj. v oblastech jako melodika, metrorýtmus, harmonie, tektonika, instrumentace apod.), typičností, charakteristiky – sémantická analýza. Konfrontace hudby a mýtu směřujeme od zachyceného sémantického pole skladby (zhudebňovaný text, mimohudební program, antické prameny) k hudbě nebo naopak (anticipace hudebního vyjádření daného sémantického pole námětu, následná konfrontace s konkrétní hudební skladbou) – popř. se navrácí do prvního způsobu. Následuje shrnující interpretace a hodnocení skladby v součinnosti s edukanty (formulace kritických soudů a jejich argumentace, zaujímání estetických postojů).

Následně k otázce požadavků na učitele hudební výchovy. V našem pojetí využití teorie archetypů nejde o terapeutickou funkci – k tomuto není edukátor náležitě vzdělán a tímto oprávněn (vědomí významu, působnosti, důležitosti archetypů pro strukturaci a fungování psychiky zůstává). Předpokládat nelze ani detailní znalost této teorie nebo schopnost archetypálně a vědecky analyzovat umělecká díla či produkty tvořivých činností ve své komplexnosti. Fakt, že jsou žákům a studentům cíleně předkládána umělecká díla se silnou archetypální symbolikou (nutná podmínka pro působnost, obsažnost a hloubku prožitku uměleckého díla), nemusí být samozřejmě pro náročnost vysvětlován, ale v závěrečných ročnících středních škol v synchronizaci s výukou psychologie, literatury, dějin výtvarného umění apod. lze studenty do této oblasti uvést. Přípravenost učitele bude spočívat v minimalistickém duchu v základní faktické znalosti teorie archetypů, schopnosti kreativně identifikovat a didakticky zpracovat tyto motivy pomocí příkladů typických a významných uměleckých děl.

Jungovo soustavné nabádání k péči o vlastní kulturu národa<sup>408</sup> se projevilo v pedagogické oblasti úvahami nad kulturní identitou člověka, vztahem vlastního – cizího,

---

<sup>408</sup> V širších celcích např. v evropském okruhu se dotýkal ztráty tradičních a fundamentálních základů křesťanské kultury, symbolů, jež díky obecné ztrátě schopností je obohacujícím způsobem reinterpretovat ztrácejí numinózní kvalitu a sdělnost. Za symptomatické pokládal sílící vliv Východu, nadcházející změnu paradigmatu příchodu věku Vodnáře. Dodejme, že obdobná situace již nastala v případě antické kultury, i přes opakované snahy jejího návratu do kulturního povědomí společnosti.

osudovou nutností reinterpretace stávajících kulturních, uměleckých děl a jejich symbolů, významů. Na tomto základě pak můžeme formulovat, že v kultuře a edukaci musí být přítomny tendence konzervační, tradicionalistické (zachování kontinuity, identity, původnosti, klasičnosti), ale také novátorské, kreativní, transformační ve vztahu ke stávajícím vnitřním obsahům i vnějším impulzům. V opačném případě hrozí ztráta identity, vnitřního vyčerpání nebo asimilace. Společným jmenovatelem reflektování těchto tendencí a problémů hudební pedagogikou jsou opětovně archetypy (univerzalita mytologie, hudby, lidské psychiky), formální kondenzáty lidské empirie, slučující a překračující diference a propasti časové, lokální, kulturní, umělecké, náboženské, sociální, etnické, genderové... Diferentní průběh vyjevování archetypálních obsahů v hudebním díle s vědomím uvedených determinací ukazuje cestu k překlenutí odlišnosti při zachování svébytnosti. V estetickém zážitku nahlédnutý archetypální invariant strukturuje, kanalizuje a facilituje i schopnost recepce a adekvátní responze kulturního jedince, kdy schopnost orientace v umění na vytyčeném základě je završena porozuměním sobě samému jako bytosti s estetickou potřebou. Archetypální obrazy jsou tak instrumentálně pojatým nástrojem ke komunikaci člověka – edukanta – se sebou samým ve sdílené blízkosti druhého.

Zkušenost s archetypálními obsahy nevědomí má uchvacující, numinózní povahu, ne nepodobnou náboženskému zážitku. Stranou názoru, zda byl Jung věřícím člověkem (tedy i z tohoto vyplývající pozadí analytické psychologie, teorie archetypů, pedagogických přístupů), pokládáme za oprávněné v hudební pedagogice tendovat a zohledňovat tezi, že v intencionálním přístupu k hudbě se silnou archetypální symbolikou lze rozvíjet a naplňovat přirozenou lidskou potřebu transcendence, přesahu, duchovna, humanity, završující jednotu, úplnost a celistvost osobnosti.

## **5.4 Výzkumná sonda**

Základním předpokladem v předchozím textu této kapitoly prezentované koncepce využití skladeb inspirovaných antickým hudebním mýtem v hudební výchově je schopnost studentů v základních dimenzích vnímat sémantický prostor mytologických námětů a jejich svébytné zprostředkování hudebním dílem. Vycházíme z teze, že složitý a komplexní hudební prostor skladby (tradičně popisovaný opozitními časoprostorovými adjektivy a dále odborným výrazivem muzikologické terminologie) se prolíná s prostorem

mytologického příběhu a jeho archetypální symboliky. Edukačně je proto potřebné rozkrývat, pojmenovávat a prožívat uvedené hudební a mytologické prostory v interakci, jež vede k estetickému obohacení jedince v konkrétním sociokulturním prostředí. Jestliže má hudba vlastnost rámcově a zprostředkovaně (se značnou mírou rozvolněnosti sémantických vazeb) nést mimohudební obsahovost a významovost (rozuměj mytologickou, ale i psychologickou – archetypální), afirmace tohoto tvrzení umožňuje edukačně rozšiřovat výchozí, vstupní fundamentální hudební recepci studentů,<sup>409</sup> amplifikovat jejich estetické univerzum, pomáhat, naznačovat, otevírat možnosti podob imanentního bytí mytologie a hudby. Zjištění povahy hudební recepce edukantů zbraňuje apriorním, svazujícím a direktivním přístupům k aktivitám spojených s poslechem hudby. V našem chápání je zachována priorita propojování mýtu s hudbou na základě antických reálií, jejich znalosti, osvojení, při školské interpretaci hudebního díla je studentům na druhou stranu dáván prostor pro individuální vyjádření, v konečném důsledku se navracíme k antice a její novodobé reflexi. Námi realizované archetypální analýzy a interpretace skladeb<sup>410</sup> a celou koncepci využití antického hudebního mýtu v hudební edukaci je nutné konfrontovat s edukační realitou a zjistit možné styčné body, difference, analogie, sloužící k argumentaci jejich vhodnosti použitelnosti ve středoškolské hudební výchově.<sup>411</sup>

#### 5.4.1 Konstrukce a metodologie výzkumu

Výzkumná sonda do hudební recepce byla plošně zaměřena na studenty středních škol, ve kterých je v určité podobě realizována hudební výchova. Tímto sondou zkoumá edukační realitu a následně se do ní navrácí v podobě teoretického vývodu jako součást empiricky ověřené edukační koncepce. Z výše vymezeného rozsáhlého základního souboru středoškolských respondentů jsme se specifickým záměrem vytvořili výběrový soubor studentů Janáčkovy konzervatoře a Gymnázia v Ostravě (JKGO), čímž jsme se omezili na konzervatorní a gymnaziální vzdělávání.<sup>412</sup> Škola zajišťuje výuku konzervatorních

---

<sup>409</sup> Recepci značně diferencovanou – podmiňovanou osobní, sociokulturní zkušeností a aktivitou jedince, dosavadní edukací.

<sup>410</sup> Kontinuálně k nim odkazujeme v následujícím textu, pro duplicitu zde neuvádíme úvodní deskripci hudebních skladeb.

<sup>411</sup> Přirozeně očekáváme, že v případě použití jiných skladeb se výsledky mohou lišit, přesto zřejmě budou principiálně zachovávat hlavní zachycené charakteristiky a tendence.

<sup>412</sup> Zatímco v předchozí teoretické části této kapitoly jsme se orientovali na celou středoškolskou edukaci, ve výzkumné sondě zužujeme konkretizačně objekt na zmíněné typy škol.

oborů hudba, zpěv, hudebně dramatické umění v šestiletých vzdělávacích programech a obor tanec v osmiletém vzdělávacím programu. Čtyřletý program Gymnázium – se zaměřením na hudební obor zachovává penzum všeobecně vzdělávacích předmětů, v hudební sféře umožňuje specializaci v podobě zpěvu, hry na nástroj, skladby nebo dirigování.<sup>413</sup> Všichni respondenti proto procházejí intenzivním hudebním vzděláváním, což nám zároveň slouží jako hlavní důvod výběru těchto dvou typů škol – skladby Stravinského, Nováka, Debussyho a dalších, které jsme použili ve výzkumu (viz dále) jsou posluchačsky náročné, jejich exponování v průběhu výzkumu (popř. výuce) vyžaduje u studentů (respondentů) značné schopnostní, dovednostní a znalostní předpoklady osvojení si hudebního komunikačního kódu, zkušenost s poslechem hudby, zde navíc podpořenou praktickými hudebními aktivitami studentů v každodenních hudebních činnostech. Použité skladby, námi analyzované a interpretované archetypálním a sémantickým způsobem, se proto v této edukační praxi případně mohou využít v komplexnější podobě, nastíněné v této kapitole (viz výše). Na jiných typech škol (jako SPgŠ, střední zdravotnické školy, další gymnázia) bychom předpokládali jiný výběr skladeb, omezení jejich délky atp. Kohezi vybraných respondentů přispívá dále fakt, že výuka hudebních předmětů je zajišťována identickými konzervatorními i gymnaziálními vyučujícími.

Výzkum byl realizován v průběhu měsíce května 2011 v pro tento účel uvolněných vyučovacích hodinách všeobecných a odborných předmětů (délka 45 minut).

Celkový počet respondentů: 123.<sup>414</sup>

Konzervatoř: 85 (39 chlapců, 46 dívek), z toho obory hudba, zpěv: 55 (29 chlapců, 26 dívek), obory hudebně dramatické umění, tanec: 30 (10 chlapců, 20 dívek).

Gymnázium: 38 (14 chlapců, 24 dívek)

Věkový diapazon: 15–18 let. Průměrný věk: 16,69. Ve výběrovém souboru se nacházeli studenti 1.–3. ročníků (v maturitním ročníku nebylo pro časovou náročnost možné výzkum provést, studenti 5.–6. ročníků by naopak negativně ovlivnili věkovou charakteristiku souboru), zapříčiňující rozmanitost dosavadní délky vzdělávání, hudební zkušenosti i oborové pestrosti.<sup>415</sup>

---

<sup>413</sup> Bližší informace o koncepci vzdělání JKGO viz internetové stránky školy: <http://www.jko.cz>.

<sup>414</sup> Ve skutečnosti byl počet vyšší o 8 studentů kombinovaného studia, kteří nesplňovali věkové určení do 18. let věku, při administraci výsledků byli vyloučeni respondenti, neúčastníci se kompletní testace (pozdní příchod).

<sup>415</sup> Studenty oborů hudebně dramatické umění a tanec jsem do výzkumu také zahrnul z důvodu, že hudba v jejich vzdělávání hraje důležitou úlohu, byť ne primární (stejně jako u gymnazistů).

Pro cíl zjištění kvality recepce skladeb inspirovaných antickým hudebním mýtem dospívajícími jsme vybrali metodu sémantického diferenciálu<sup>416</sup> v kombinaci se zvukovým dotazníkem. Zatímco doposud bylo k těmto skladbám v naší práci přistupováno převážně kvalitativně v rámci jejich teoretické interpretace, výzkum jsme realizovali kvantitativní psychosémantickou metodou, vyhodnocovanou oběma uvedenými způsoby: kvalitativně i kvantitativně. Ve prospěch vhodnosti použití sémantického diferenciálu hovoří jeho schopnost měřit základní konotativní psychologické významy objektů, které se i přes společné denotáty u jednotlivců liší. Ve výzkumu jsme se proto pokusili propojit a zužítkovat generovaná sémantická pole mytologických postav na základě jejich analýzy se sémantickými poli (spíše již prostory) hudebních skladeb a zjistit, zda je jsou dnešní studenti schopni vnímat v symbióze, zda pro ně hudba může mít v určitých ohledech mytickou kvalitu, zužitkovatelnou v hudební edukaci v kontextech umělecké výchovy.

Koncepce výzkumné sondy prošla určitým vývojem. Původním záměrem bylo provést komparaci sémantického diferenciálu vybraných skladeb s polaritním profilem jednotlivých mytologických motivů jako literárních postav. Výsledky nebo rozdíly obou souborů dat by následně vypovídaly o vztahu hudební struktury k námětu a korelaci s hudební recepcí studentů. Doplňující zdroj dat měl představovat znalostní test antických (hlavně mytologických) reálií.<sup>417</sup> Pretest, realizovaný v dubnu 2011, bohužel potvrdil očekávaný tristní stav znalostí z oblasti antické kultury a mytologie. Z vybrané skupiny 40 studentů všech oborů bylo schopno cca 40% z nich slovně přiblížit základní syžet příběhu o Orfeovi (což je relativně pozitivní), cca 30% popsat Sirény jako mytologické bytosti, cca 15% asociačně zareagovalo na Pána. Výzkum v této podobě nemohl být realizován, neboť by nebylo možné vytvořit polaritní profil postav. Exponování mytologického vyprávění nebo výtvarné zobrazení námětů před testací by naopak nevhodně vytvářelo umělé edukační podmínky a zkreslovalo asociační obraz studentů. Zjištěné skutečnosti si vyžádaly radikální modifikaci konstrukce výzkumné sondy

---

<sup>416</sup> Při konstrukci sémantického diferenciálu jsme vycházeli zvláště z následujících zdrojů (výběr): OSGOOD, CH. E., SUCI, G. J., TANNENBAUM, P. H. *The Measurement of Meaning*. Urbana: University of Illinois Press, 1957; CHRÁSKA, M. Změny v sémantickém prostoru studentů pedagogické fakulty. *Pedagogika* XLV, 1995, č. 1, s. 71–76; CHRÁSKA, M. *Metody pedagogického výzkumu. Základy kvantitativního výzkumu*. Praha: Grada, 2007. ISBN 978-80-247-1369-4; KERLINGER, F. N. *Základy výzkumu chování. Pedagogický a psychologický výzkum*. Praha: Academia, 1972; VALOVÝ, E. Sémantický diferenciál ve výzkumu vnímání hudby žáky základních škol. In *Musica viva in schola*. IV. Brno: Univerzita J. E. Purkyně v Brně, 1979, s. 97–112; VÁŇOVÁ, H., SKOPAL, J. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1367-3.

<sup>417</sup> Pro původní popsanou podobu sondy byl volnou inspirací dnes již klasický výzkum prezentovaný Evženem Valovým (viz citaci v předchozí poznámce), ve kterém se mj. využívalo srovnávání sémantického diferenciálu hudebních ukávek a polaritního profilu pohádkových postav u dětí.

a nastavení metodologického postupu,<sup>418</sup> popíšme její finální verzi, z níž budeme v příští podkapitole. Základem výzkumné sondy je konstrukce sémantického diferenciálu, s jehož pomocí respondenti zaznamenali svůj sémantický prostor vnímaných skladeb na mytologické náměty. Jednotlivé položky diferenciálu tvoří dvanáct bipolárních dvojic, škálovaných sedmi stupni číselných hodnot 1–7: verbalizovatelných např. způsobem: 1 velmi, 2 dosti, 3 spíše, 4 ani – ani (neutrální bod), 5 spíše, 6 dosti, 7 velmi. Údaje jsou identifikovatelné na níže uvedené ukázce záznamového archu pro první hudební ukázkou.<sup>419</sup>

### Ukázka č. 1

	1	2	3	4	5	6	7	
12 krásná								ošklivá
11 pomalá								rychlá
10 proměnlivá								stálá
9 klidná								vzrušená
8 silná								slabá
7 tupá								ostrá
6 veselá								smutná
5 lehká								těžká
4 těžkopádná								hbitá
3 hrbolatá								hladká
2 hrubá								jemná
1 zamlžená								jasná

Výběr adjektiv musí splňovat požadavky reprezentativnosti a relevance. První podmínku naplňuje jejich rovnoměrné rozdělení mezi všechny tři základní faktory diferenciálu: hodnocení (dvojice 12, 9, 6, 1), potence (dvojice 8, 5, 3, 2), aktivita (dvojice 11, 10, 7, 4). Prevencí stereotypního vyplňování je reverzní podoba pozitivního a negativního náboje dvojic 11, 7, 5, 4, 1.<sup>420</sup> Použili jsme výhradně adjektivní škály, u kterých již bylo zjištěno a ověřeno syčení konkrétním faktorem. Druhá podmínka (relevance) se vztahuje na vhodnost adjektivních škál vzhledem k posuzovanému objektu. Tento sémantický diferenciál je modifikovaně založen na tom, že respondentům nebyli známi autoři a názvy exponovaných ukázek, vyplňovali záznamový arch po poslechu předem neidentifikované hudby. Aplikovali jsme proto takové škály, které bychom mohli

<sup>418</sup> Ověřeného pretestem před vlastním započítáním výzkumu.

<sup>419</sup> Adjektiva jsou zde číslována sestupně pouze pro účel přehlednosti v tomto textu a vyhodnocení. Kompletní záznamový arch viz Příloha.

<sup>420</sup> Při vyhodnocování diferenciálu uvádíme pro přehlednost grafu v další podkapitole kompletní seznamy škál adjektiv v původní (tj. nereverzní) podobě.

použit při asociační deskripci mytologické postavy v její symbolické komplexnosti – viz předešlé mytopoetické analýzy – a zároveň hudebního proudu – viz již připomínané analýzy vybraných skladeb. Jistě je možný i jiný seznam škál, ale pouze ověřený faktorovou analýzou. Data z těchto sémantických diferencíálů pochází primárně z kontaktu studentů s hudbou, sekundárně (pro studenty neuvědoměle) je při interpretaci aplikujeme na mytologii, abychom mohli potvrdit, nebo vyvrátit tvrzení, že vlastnosti hudebních struktur použitých skladeb mohou zapříčinit estetickou zkušenost a asociace jedince homomorfní s mýtem jako nositelem archetypální symboliky.

Popišme stručně použité škály a naznačme některé jejich více či méně diferencovatelné významy (determinace významovou šíří) použitelné při popisu a interpretaci hudby/postavy mýtu.

12 – základní hodnotící kvalita

11 – určení tempa/pohybové aktivity, hybnosti

10 – tendování ke změnám v oblasti výrazu, tektoniky, faktury, formotvorných principů apod./sémantická jednota a psychologická funkčnost

9 – základní hodnotící – výrazová kvalita

8 – dynamická hladina/energetická potence

7 – zvuková kvalita/zvuková kvalita hudebního projevu postavy, charakter její činnosti

6 – základní hodnotící – výrazová kvalita

5 – obtížnost, náročnost, výraz/potence

4 – hybnost, pohybová hustota/kinetika, pohybová a výrazová potence

3 – melos/vizualizace, charakter výrazu, chování

2 – výrazová kvalita/osobnost, charakter

1 – přehlednost, srozumitelnost, zvukovost, výraz/výrazová hodnotící kvalita

Celkově bylo použito šest hudebních ukázek v tomto pořadí:

1. I. Stravinskij: Orpheus (Lento sostenuto)
2. V. Novák: Pan (Prolog)
3. C. Debussy: Nocturnes (Sirènes)
4. K. Kupka: Picassiáda (Orfeova smrt)
5. B. Britten: Six Metamorphoses after Ovid (Pan)
6. K. Szymanowski: Metopy (Wyspa syren)

Selektované skladby jsou na náměty Orfea, Pána a Sirén. Přítomny jsou všechny tři dříve analyzované kompozice Stravinského, Nováka, Debussyho, doplněné pro kontrolu a pestrost o díla Kupky, Brittena, Szymanowského.<sup>421</sup> Výběr směřuje na instrumentální hudbu (kromě vokálně instrumentálního Debussyho) impresionismu a 20. století (bez přímých vazeb na zhudebnovaný text), jsou přítomny skladby orchestrální, komorní, sólové. Ukázky č. 1, 4, a 5 bylo možné pustit pomocí reprodukční techniky v celé délce,<sup>422</sup> v dalších případech jsme volili (pokud to umožňoval charakter hudby) výrazově a stavebně koherentní celky do 5 minut délky, aby délka hudební části testu nepřesáhla 30 minut. Studenti byli slovně instruováni ke správnému vyplňování záznamových archů, stejně tak byly sjednoceny významy používaných adjektiv. Každá ukázka obsahovala identifikační otázku zaměřenou na hudební znalosti a dovednosti z dějin hudby, kterou respondenti mohli vyplnit: Pokud můžete, vyplňte autora a název skladby, popř. alespoň hudební styl (období), směr.

#### 5.4.2 Výsledky výzkumu a jejich interpretace

Při administraci dat byly studenty graficky zaznamenané škály převedeny na numerické hodnoty 7–1 (zohlednění nereverzních a reverzích adjektiv), z nichž byl vypočítán aritmetický průměr (ozn.  $\bar{x}$ ) a zpřesňující medián (ozn.  $\tilde{x}$ ). Důležitým ukazatelem je směrodatná odchylka (ozn.  $s$ ), určující výpovědní hodnotu průměru – statistickou sourodost výběrového souboru. Vzhledem k objektu výzkumné sondy a rozpětí škál byly určeny následující hodnoty variance rozptylu:  $> 1$ : jednoznačná shoda; 1–1,499: přiměřená shoda; 1,5–1,999: přijatelná shoda;  $< 2$ : statistická nesourodost. Žádná z naměřených hodnot ve výzkumu nedosáhla kritické hodnoty 2, můžeme proto konstatovat jejich statistickou sourodost. Na výsledky v rozmezí přiměřené shody není v textu upozorňováno, komentována je naopak jednoznačná shoda nebo přijatelná shoda, která již poukazuje na vyšší rozptyl. Zjištěné hodnoty jsou prezentovány v níže umístěných tabulkách, následovaných grafy sémantických diferenciálů (na ose  $x$  jsou naneseny numerické škály, na ose  $y$  jsou označeny čísla dvojice adjektiv), vycházejících z průměrných hodnot. V posloupnosti skladeb na námět Orfea, Pána, Sirén vyhodnotíme výsledky jednotlivých

---

<sup>421</sup> Dále již pro stručnost uvádíme pouze příjmení všech šesti autorů, zástupně znamenajících také jejich skladby.

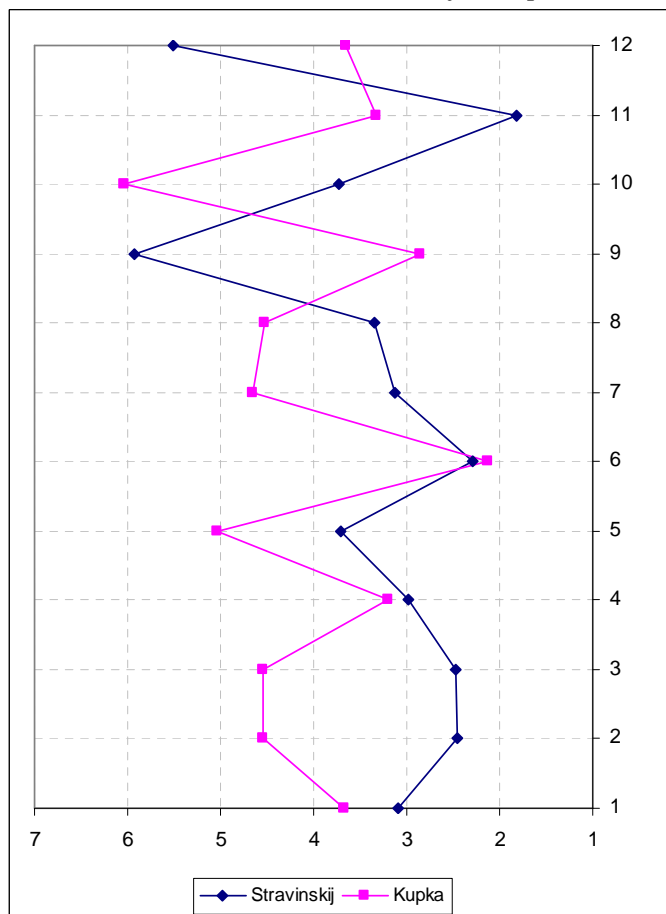
<sup>422</sup> K interpretům skladeb viz seznam auditivních pramenů.

škál diferenciálu položku po položce, konfrontujeme recepci skladeb s mytologickou narací a komparujeme skladby s identickým námětem.

**Tab. 1** Dimenze (Stravinskij – Kupka)

Škály	Stravinskij			Kupka		
	$\bar{x}$	$\tilde{x}$	$s$	$\bar{x}$	$\tilde{x}$	$s$
12 krásná-ošklivá	5,51	6	1,092	3,65	3	1,514
11 rychlá-pomalá	1,81	2	0,729	3,32	3	1,185
10 proměnlivá-stálá	3,73	4	1,678	6,04	6	1,405
9 klidná-vzrušená	5,92	6	1,207	2,86	2	1,511
8 silná-slabá	3,34	3	1,402	4,52	4	1,387
7 ostrá-tupá	3,13	3	1,004	4,65	5	1,414
6 veselá-smutná	2,3	2	0,845	2,12	2	0,976
5 těžká-lehká	3,71	4	1,596	5,04	6	1,495
4 hbitá-těžkopádná	2,99	3	1,172	3,2	3	1,294
3 hrbolatá-hladká	2,48	2	1,092	4,55	5	1,505
2 hrubá-jemná	2,46	2	1,258	4,55	5	1,421
1 jasná-zamlžená	3,09	3	1,525	3,68	3	1,63

**Obr. 1** Dimenze (Stravinskij – Kupka)



Recepci skladeb na orfeovský námět ukazuje tab. 1, údaje vizualizuje obr. 1. Hudbu Stravinského Orphea (Lento sostenuto) označili respondenti za dosti krásnou (dále vycházíme primárně ze zaokrouhlených průměrných hodnot na jedno desetinné místo,<sup>423</sup> pokud se tento průměr a medián liší, s přihlédnutím ke směrodatné odchylce volíme verbalizaci škály podle mediánu – např. zde hodnoty 5,51 a 6). Tempo bylo určeno jako dosti pomalé (1,81) s jednoznačnou shodou souboru (směrodatná odchylka 0,729). Desátá škála se ukázala jako indiferentní – ani proměnlivá, ani stálá (3,73), vyšší hodnota směrodatné odchylky (1,678) poukazuje na specifickou názorovou nesourodost, byť stále v rámci přijatelnosti. Devátá, osmá a sedmá škála určují skladbu přívlastky dosti klidná (5,92), spíše slabá (3,34) a spíše tupá (3,13). Jednoznačnou názorovou shodu (směrodatná odchylka 0,845) vykazuje výrazové adjektivum dosti smutná (2,3). Hudba skrze pátou škálu je respondenty vnímána v neutrálním bodě: ani těžká, ani lehká (3,71) s vyšší hodnotou směrodatné odchylky (1,596), v dalších případech jako spíše těžkopádná (2,99), dosti hladká (průměr 2,48, medián 2) a dosti jemná (takřka identická hodnota 2,46, medián 2). Poslední škála popisuje skladbu jako spíše zamlženou (3,09, mírně vyšší směrodatná odchylka 1,525). Celkově byly zjištěny dvě neutrální hodnoty, obě doprovázené směrodatnou odchylkou v rozmezí přijatelné shody (jejich celkový výskyt: 3), dvě jednoznačné shody.

Pro graf sémantického diferenciálu Stravinského Orphea je příznačná jeho dynamičnost, kontrastnost – je rozložen mezi čtyři škály v obou pólech a poukazuje na schopnost studentů detailně vnímat difference a nuance této hudby. O pozitivním přijetí skladby vypovídá již vysoká míra první hodnotící dimenze krásy. Většina zjištěných údajů plně odpovídá hudební charakteristice Lenta sostenuta, které jsme popsali v předešlé analýze, zároveň bychom podobná adjektiva našli v mytologické naraci mýtu v souvztažnosti k sémantickému obsahu hudby a choreografickému požadavku scény baletu – pomalá, klidná, slabá, smutná, těžkopádná, hladká, jemná, zamlžená. Neutrální bodový výsledek adjektiv proměnlivá – stálá můžeme interpretovat poukazem na hudební strukturu: jednotící princip chorálnosti melodiky a charakter partu harfy je narušován vstupy dechových nástrojů a jako celek kontemplativně směřuje dopředu. Podobně tak u škály těžká – lehká by výraz odpovídal první z nich, k druhé směřuje obtížnost, zřejmě i použitá výrazová kvalita instrumentace.<sup>424</sup>

<sup>423</sup> Pokud není určeno jinak, hodnota v závorce ozn. aritmetický průměr.

<sup>424</sup> Srov. hodnoty směrodatných odchylek výše v textu.

Kupkova Smrt Orfeova byla popsána studenty jako spíše ošklivá (3,65, medián 3, mírně vyšší směrodatná odchylka 1,514), spíše pomalá (3,32) a dosti proměnlivá (6,04). Mírně vyšší hodnotu směrodatné odchylky (1,511) má škálové označení dosti vzrušená (2,86, ale medián 2). Soubor respondentů vnímal skladbu dále v určeních: ani silná, ani slabá (4,52, medián 4), spíše ostrá (4,65), jednoznačnou názorovou shodu (směrodatná odchylka 0,976) vykazuje škála dosti smutná (2,12), na hranici přiměřené shody (1,495) je deskripce dosti těžká (5,04, ale medián 6). Čtvrtá škála byla chápána jako spíše těžkopádná (3,2). Třetí a druhá škála spíše hrbolatá a spíše hrubá dosáhly identických hodnot průměru (4,55), směrodatná odchylka první z nich se desetinnou hodnotou umísťuje do přijatelné shody (1,505), na kterou údajem 1,63 poukazuje i závěrečná hodnocená škála spíše zamlžená (3,68, medián 3). V tomto sémantickém diferenciatu se vyskytla pouze jedna neutrální hodnota, jedna jednoznačná shoda, čtyři hodnoty směrodatných odchylek (tj. jedna třetina) se nacházely v rozmezí přijatelné shody, ale pouze mírně nad stanovenou mez, soubor byl proto relativně méně sourodý.

Graf sémantického diferenciatu Kupkovy Smrti Orfeovy má obdobnou vstupní vlastnost jako u Stravinského – dynamičnost a její rozsah. K mírně negativnímu hodnocení jej určuje připisovaná míra vlastnosti ošklivosti. Zachycené vlastnosti hudby taktéž plně odpovídají její povaze: pomalá, proměnlivá, vzrušená, smutná, těžká, těžkopádná, hrbolatá, hrubá, zamlžená. Respondenty vnímané vlastnosti hudby vzcházejí zřejmě z intervenující odlišnosti skladebné části A, ve které dominuje meditativní melodika flétny a části B – smutečným pochodem se sólem violoncella, následovanou výrazově scelující kodou, především pak kontrastností, způsobenou již zmiňovanými principy střihu a montáže (viz kap. 3.3.1), dynamicky, dramaticky a expresivně narušujících vstupy orchestru úvodní meditaci komorního rázu. Totéž platí o neutralitě škály silná – slabá.

Při komparaci diferenciatů obou skladeb se zjevně ukazuje již zjištěná kontrastnost každé z těchto orchestrálních skladeb, ale nově i značná kontrastnost vzájemná. Významnější odlišnosti míry jednotlivých položek se pohybují v rozmezí 2–4 bodů (zaokrouhlená verbalizovaná škálová hodnota) v polovině případů (krásná – ošklivá, proměnlivá – stálá, klidná – vzrušená, těžká – lehká, hrbolatá – hladká, hrubá – jemná). O jeden bod se liší u dvou položek (rychlá – pomalá, silná – slabá). Shody bylo dosaženo ve třech škálách (s postupně stoupající mírou směrodatné odchylky): dosti smutná, spíše těžkopádná, spíše zamlžená, což jsou zároveň jediné styčné body ve sféře strukturální a výrazové obou skladeb při identickém (obecně chápaném) námětu. Jak bylo

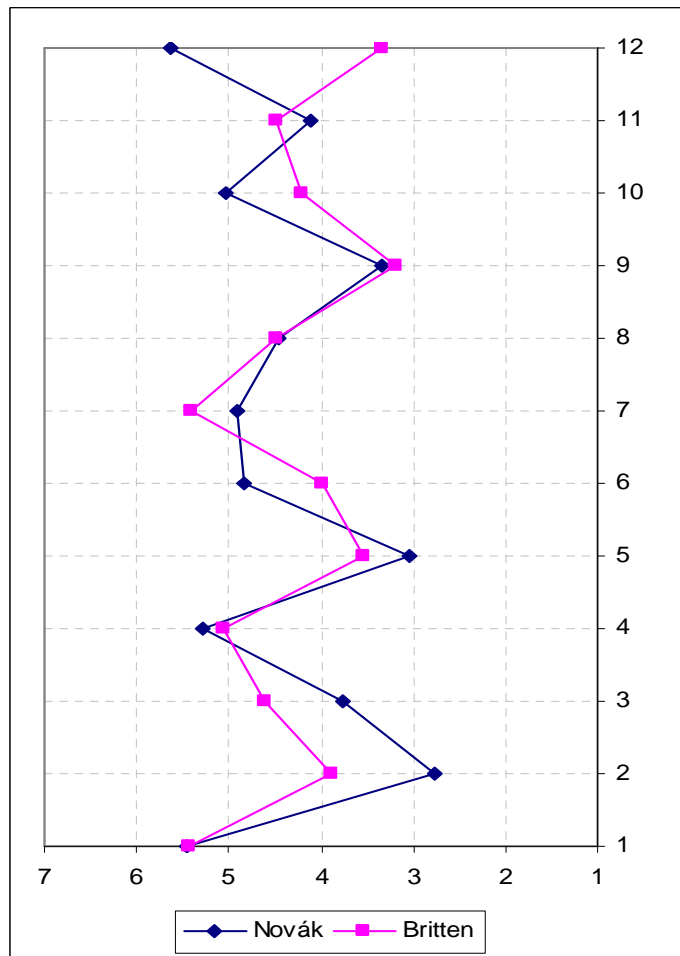
konstatováno v mytopoetické analýze mýtu o Orfeovi, je mýtem značně kontrastním ve své jednotě, poskytuje skladateli řadu odlišných sémantických obsahů, dynamických, ambivalentních symbolů, které jsou selektovány v procesu tvůrčí činnosti, je proto přirozené a žádoucí, aby se tyto vlastnosti odrazily i v konkrétních hudebních kompozicích. V případě skladeb Stravinského a Kupky byla receptivní reakce studentů na tyto skutečnosti takřka vždy odpovídající, jak dokazují průběhy obou grafů samostatně, jejich vzájemná odlišnost je pak způsobena individuálními hudebně stylovými východisky skladatelů, sémantickou selekcí mýtu a vlastním zpracováním námětu.<sup>425</sup> Objektivní vlastnosti hudebních struktur, mytologického námětu a kvalita hudební recepce zde na základě uvedených faktů v případě použitých skladeb korespondovaly.

**Tab. 2** Dimenze (Novák – Britten)

Škály	Novák			Britten		
	$\bar{x}$	$\tilde{x}$	<i>s</i>	$\bar{x}$	$\tilde{x}$	<i>s</i>
12 krásná-ošklivá	5,63	6	1,107	3,35	3	1,459
11 rychlá-pomalá	4,11	4	1,427	4,49	5	1,364
10 proměnlivá-stálá	5,03	5	1,337	4,2	5	1,776
9 klidná-vzrušená	3,35	3	1,487	3,2	3	1,48
8 silná-slabá	4,46	5	1,077	4,48	5	1,405
7 ostrá-tupá	4,92	5	1,109	5,4	6	1,55
6 veselá-smutná	4,83	5	1,057	3,98	4	1,346
5 těžká-lehká	3,05	3	1,497	3,54	3	1,375
4 hbitá-těžkopádná	5,29	5	1,208	5,06	5	1,427
3 hrbolatá-hladká	3,76	4	1,547	4,62	5	1,631
2 hrubá-jemná	2,76	3	1,09	3,89	4	1,442
1 jasná-zamlžená	5,45	6	1,302	5,42	6	1,368

<sup>425</sup> Jiných výsledů bychom zřejmě dosáhli při selekci jiné části Stravinského baletu.

**Obr. 2** Dimenze (Novák – Britten)



Tab. 2 a obr. 2 ukazují data vztahující se ke skladbám s námětem Pána. Hudba Novákova Prologu z Pana byla studenty ohodnocena jako dosti krásná (5,63), ani rychlá, ani pomalá (4,11), spíše proměnlivá (5,03), spíše vzrušená (3,35), spíše silná (4,46) a spíše ostrá (4,92). Šestá škála byla označena za spíše veselou (4,83), pátá za spíše lehkou (3,05) se směrodatnou odchylkou na hranici přiměřené shody (1,497), čtvrtá za spíše hbitou (5,29). Jediná přijatelná směrodatná odchylka (1,547) byla zjištěna u škály ani hrbolatá, ani hladká (3,76), jež je zároveň druhou vyjádřenou neutrální hodnotou v tomto diferenciálu. Pomocí zbývajících bipolárních adjektiv respondenti popsali ukázkou jako spíše jemnou (2,76) a dosti jasnou (5,45).

Brittenův Pan nabyl následující adjektiva: spíše ošklivý (3,35), spíše rychlý (4,49) a spíše proměnlivý (4,2, medián 5) s vyšší mírou statistické nesourodosti (1,776) v rámci přijatelné odchylky. Následně dosáhl hodnot spíše vzrušený (3,2), spíše silný (4,48) a dosti ostrý (5,4, medián 6) se směrodatnou odchylkou 1,55. V rozmezí přiměřené shody soubory se nacházely další tři škály: ani smutná, ani veselá (3,98), spíše lehká (3,54, medián 3)

a spíše hbitá (5,06). Třetí škálové adjektivum mělo hodnotu spíše hrbolatá (4,62) s přijatelnou směrodatnou odchylkou 1,631. Zbývající položky: ani hrubá, ani jemná (3,89) a dosti jasná (5,42). Sumárně se vyskytly dvě neutrální hodnoty a tři přijatelné směrodatné odchylky.

Komentář a interpretaci získaných kvantitativních údajů těchto dvou sólových skladeb nebudeme provádět nejdříve zvlášť, ale při vzájemné komparaci pro jejich nápadnou podobnost. Recepce obou skladeb respondenty se podstatně liší pouze ve škále 12 – zatímco Novákova skladba byla vnímána jako dosti krásná, Brittenova jako spíše ošklivá. Celkově se vyskytlo šest (tj. polovina) shodných bodů verbalizovaných identických škál, zbývajících pět se lišilo pouze o jeden bod. Tato významná shoda–podobnost se projevila i v grafech obou diferenciálů, zachovávajících homomorfní vlnovitý průběh po celé své délce (kromě odkazované škály 12). Dynamičnost diferenciálů je oproti předchozí dvojici (Stravinskij, Kupka) mírně chudší, většinou se pohybuje v celkovém diapazonu středových bodů, z tohoto důvodu hovoříme spíše o nuancích v hudební recepci, ale zřetelně se projevujících v celém diferenciálu. Ve dvou případech u každé skladby škály dosáhly polaritně druhého bodu ze tří možných, rozšiřují tímto jejich dynamičnost. Nejdříve se věnujme identickým škálám. Finální adjektiva spíše proměnlivá a spíše vzrušená vycházejí z popsaných charakteristik hudby, spíše silná odráží použité dynamické hudebně výrazové prostředky a možnosti obou nástrojů, spíše lehká a spíše hbitá zase výrazové, obtížnostní a kinetické kvality hudby, poslední shodná škála dosti jasná zvukovou kvalitu skladeb a jejich přehlednost, srozumitelnost. Jednostupňový rozdíl se ukázal u škál ani rychlá, ani pomalá u Nováka, kde je odrazem probíhajících tempových a agogických změn, znemožňujících přesné jednotící tempové určení, škála spíše rychlá u Brittena reagovala zřejmě na pohybovou hustotu hobojevého partu, difference (kvůli čitelnosti textu je dále uvádíme v posloupnosti Novák – Britten) spíše ostrá a dosti ostrá odpovídá realizované zvukové kvalitě klavíru a hoboje, spíše veselá odkazuje k sjednocené výrazové linii komentované části skladby, ani smutná, ani veselá na časté střídání výrazu na malé ploše, škály ani hrbolatá, ani hladká a spíše hrbolatá odráží melodické odlišnosti skladeb, spíše jemná a ani hrubá, ani jemná konečně na výrazové vlastnosti.

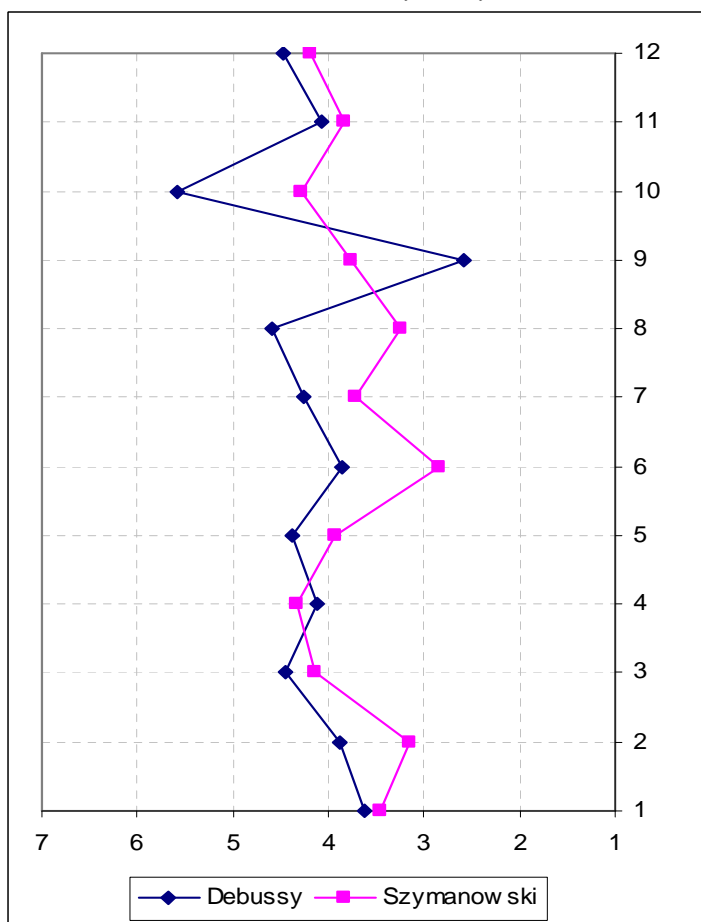
Značná podobnost sémantických diferenciálů obou skladeb nastoluje otázky po možných příčinách tohoto jevu. Identický námět Pána sceluje obě kompozice značně volně. Vybraná ukázka z Novákova Pana je úvodem do monumentální skladby filozofické povahy, exponuje několik závažných hudebních myšlenek v narativní šíři hudebního času,

Brittenův Pan je naopak známý antický příběh uvozující koncentrovanou miniaturou, upozorněme také na kontrast výrazových možností klavíru a hoboje, v neposlední řadě na stylovou odlišnost obou skladatelů a časový rozdíl bezmála 40 let mezi oběma skladbami. Studenti při poslechu hudby podobně zareagovali na zvolené hudebně výrazové prostředky (zajímavá je ovšem preference Nováka před Brittenem ve škále krásná – ošklivá, na jejíž přesné zdůvodnění je sémantický diferenciál málo detailní, zřejmě jde o výrazové charakteristiky, zvukovost obou nástrojů, celkovou odlišnost skladeb), použité autory sice z odlišných uměleckých, hudebně sémantických a kompozičních důvodů, ale vycházejících z podobně akcentovaných inspiračních bodů analyzovaného sémantického pole mýtu o Pánovi, většinou v jeho pozitivním aspektu (viz mytologická asociace této postavy zvláště v rovinách rychlosti, proměnlivosti, vzrušení, síly, lehkosti, veselosti nebo smutku, hbitosti, hrubosti nebo jemnosti, jasnosti atd.)

**Tab. 3** Dimenze (Debussy – Szymanowski)

Škály	Debussy			Szymanowski		
	$\bar{x}$	$\tilde{x}$	$s$	$\bar{x}$	$\tilde{x}$	$s$
12 krásná-ošklivá	4,48	5	1,381	4,19	4	1,473
11 rychlá-pomalá	4,08	4	1,001	3,84	4	1,352
10 proměnlivá-stálá	5,59	6	1,3	4,28	5	1,754
9 klidná-vzrušená	2,59	2	1,074	3,77	3	1,632
8 silná-slabá	4,59	5	1,189	3,24	3	1,219
7 ostrá-tupá	4,26	4	1,343	3,72	4	1,444
6 veselá-smutná	3,85	4	1,275	2,85	3	1,124
5 těžká-lehká	4,38	5	1,429	3,93	4	1,659
4 hbitá-těžkopádná	4,11	4	1,28	4,33	5	1,581
3 hrbolatá-hladká	4,46	5	1,45	4,15	4	1,7
2 hrubá-jemná	3,88	4	1,276	3,16	3	1,321
1 jasná-zamlžená	3,62	3	1,606	3,46	3	1,547

**Obr. 3** Dimenze (Debussy – Szymanowski)



Tab. 3 a obr. 3 prezentují výsledky hudební recepce skladeb odkazujících k Sirénám. Debussyho skladba nabyla výsledných škálových hodnot spíše krásná (4,48), ani rychlá, ani pomalá (4,08), spíše proměnlivá (5,59), spíše vzrušená (2,59, medián 2, ale směrodatná odchylka 1,074), spíše silná (4,59). Následovalo střídání neutrálních výsledků s jednobodovou odchylkou od středu: ani ostrá, ani tupá (4,26), ani veselá, ani smutná (3,85), spíše těžká (4,38, medián 5), ani hbitá, ani těžkopádná (4,11), spíše hrbolatá (4,46) a ani hrubá, ani jemná (3,88). Jako jediná na hodnotu přijatelné shody směrodatné odchylky (1,606) dosáhla škála spíše zamlžená (3,62, medián 3). Výrazným znakem hodnocené ukázky se jeví skutečnost, že pět (tj. necelá polovina) zjištěných hodnot dosáhlo neutrální podoby při přiměřené směrodatné odchylce.

Výsledky poslední testované skladby (Szymanowského Wyspa syren): ani krásná, ani ošklivá (4,19), ani rychlá, ani pomalá (3,84), spíše proměnlivá (4,28, medián 5, vyšší směrodatná odchylka 1,754), spíše vzrušená (3,77, opět přijatelná odchylka 1,632), spíše slabá (3,24), ani ostrá, ani tupá (3,72). Následují obdobné hodnoty: spíše smutná (2,85), ani těžká, ani lehká (3,93, směrodatná odchylka 1,659), spíše hbitá (4,33, medián 5,

směrodatná odchylka 1,581), ani hrbolatá, ani hladká (4,15, směrodatná odchylka 1,7), spíše jemná (3,16), spíše zamlžená (3,46, medián 3, směrodatná odchylka 1,547). Stejně jako v minulé ukázce se objevilo pět neutrálních hodnot, odlišností hodnocení souborem respondentů je šest (tj. polovina) směrodatných odchylek v rozmezí přijatelné shody, v rámci sondy proto můžeme hovořit o určité méně sourodé recepci této hudby.

Výslednice komparace obou diferenciálu vykazuje některé podobné znaky jako minulé dvojice, odlišuje se ale od ní v několika momentech. Obě skladby na námět Sirén byly studenty vnímány o poznání více v neutrálních škálách (viz pět hodnot ani – ani u každé z nich), u Debussyho jde o adjektiva veselá – smutná, hbitá – těžkopádná, hrubá – jemná, se Szymanowským sdílí: rychlá – pomalá a ostrá – tupá, u něž jsou zbývající dvojice následující: krásná – ošklivá, těžká – lehká, hrbolatá – hladká. Nadměrnost této neutrality chápeme na základě vlastností hudební řeči impresionismu, na mikro a makro úrovni neustále probíhajících změn – stálosti v hudebním proudu, střídání výrazových nuancí a ploch, zvukové kvality, čímž jsou charakteristické i vybrané hudební ukázky (společné tempové určení u Debussyho odpovídá moderatu s posuny, u Szymanowského naopak střídání pomalého a rychlého tempa se zachováním pohybové hustoty tónů, jedině u Debussyho bychom očekávali výrazové označení veselá).

Nižší dynamičnost sémantických prostorů skladeb je, kromě vlastnosti popsané v předchozím odstavci, dána rozmezím max. jednoho bodu od středové hodnoty, tj. pouze výskyt škál ani – ani a spíše). Zbývající škály skladeb se diferencují v rozmezí jednoho bodu, a to kromě dynamiku hudby označujících adjektiv spíše silná u Debussyho a spíše slabá u Szymanowského (relevantnost k dynamickému rozptylu ukázek skladeb, viz také dynamické možnosti orchestru a klavíru). Debussyho skladba byla hodnocena příznivěji na rozdíl od indiference v téže vlastnosti (krásná – ošklivá) u Szymanowského, již uvedená škála ani veselá, ani smutná u Debussyho se liší označením spíše smutná u druhého autora, u něž toto hodnocení způsobila zřejmě disonantnější harmonie.<sup>426</sup> Dalšími jednostupňovými škálovými odlišnostmi, vysvětlitelnými stejným způsobem jako výskyt neutrálních škálových výsledků a odlišností analyzované vokálně instrumentální a sólové klavírní skladby, jsou pak (v posloupnosti Debussy – Szymanowski) spíše těžká a ani těžká, ani lehká, ani hbitá, ani těžkopádná a spíše hbitá, spíše hrbolatá a ani hrbolatá, ani hladká, ani hrubá, ani jemná a spíše jemná.

---

<sup>426</sup> Srov. dvojici Stravinskij – Kupka ve škále krásná – ošklivá.

Společným a jednotícím prvkem interpretovaných výsledků hudební recepce obou skladeb je impresionismus, scelující je v hudebně výrazových prostředcích i přes některá lišící se kompoziční východiska autorů a skladeb (viz též vliv Debussyho na Szymanowského). Signifikantní neutrální a méně dynamickou recepci Sirén v hudbě zajisté přispěla i jejich mytologická a symbolická ambivalence a úplná nezachytitelnost, nevázanost na naraci, stojící ve skladebném názvu. Znatelněji než u Orfeje a Pána v hudbě se zde, podle našeho názoru a provedené analýzy skladeb, projevil zmíněný vliv stylový, uvolňující sémantické vazby mezi námětem a hudební strukturou skladeb (chápáno jako pozitivum). Navzdory tomuto působení se studenti při poslechové aktivitě sledovaných skladeb shodli na takřka identické míře některých pro mýtus příznačných vlastností, jako je proměnlivost, vzrušení nebo zamlženost. Proto i zde lze hovořit o odpovídající vazbě mýtu na hudbu, ale s menším významem, než u předchozí čtveřice skladeb.<sup>427</sup>

Přesnější analýzu výsledků výzkumné sondy poskytuje faktorová analýza, spočívající ve vyhodnocování skladeb po jednotlivých dimenzích škál. Níže umístěná tab. 4 (položky jsou řazeny dle námětu) prezentuje zjištěné aritmetické průměry tří faktorů u všech použitých skladeb, tzn. průměr skóre těch numerických škálových hodnot, které jsou syceny převážně faktorem hodnocení (dobro – zlo hudby), potence (síla, dynamičnost, zvuková kvalita hudby) a aktivity (tendování hudby ke změnám, pohybu). Protože jsme pracovali s numerickou škálou 7–1, hodnoty rovnající se nebo blízké se 4 opětovně vyjadřují neutrální bod. Rozptyl výsledků se pohybuje v rozmezí jednoho pozitivního a jednoho negativního bodu příslušné vlastnosti, tedy dvoustupňový rozptyl z celkových šesti, jde tímto o určení nuancí, tendencí, než o jednoznačnou převahu v jednom z dvou pólů každého z faktorů – výsledky proto interpretujeme ve vytyčeném rozmezí, nikoli v absolutním. Data zpřehledňují také obr. 5, 6 a 7 seřazením příslušných skladeb (ozn. jejími autory) podle hodnot v sestupném pořadí v jednotlivých faktorech.

---

<sup>427</sup> Upozorníme ještě jednou také na vyšší hodnoty směrodatných odchylek škál u Szymanowského Wyspy syren.

*Tab. 4 Faktorová analýza (aritmetický průměr)*

<b>Skladatel</b>	<b>Faktor hodnocení</b>	<b>Faktor potence</b>	<b>Faktor aktivity</b>
Stravinskij	4,21	3,00	2,92
Kupka	3,08	4,67	4,3
Novák	4,82	3,51	4,84
Britten	3,99	4,13	4,79
Debussy	3,63	4,33	4,51
Szymanowski	3,57	3,62	4,04

*Tab. 5 Faktor hodnocení*

<b>Poř.</b>	<b>Skladatel</b>	<b>Průměr</b>
1.	Novák	4,82
2.	Stravinskij	4,21
3.	Britten	3,99
4.	Debussy	3,63
5.	Szymanowski	3,57
6.	Kupka	3,08

*Tab. 6 Faktor potence*

<b>Poř.</b>	<b>Skladatel</b>	<b>Průměr</b>
1.	Kupka	4,67
2.	Debussy	4,33
3.	Britten	4,13
4.	Szymanowski	3,62
5.	Novák	3,51
6.	Stravinskij	3,00

*Tabulka 7 Faktor aktivity*

<b>Poř.</b>	<b>Skladatel</b>	<b>Součet</b>
1.	Novák	4,84
2.	Britten	4,79
3.	Debussy	4,51
4.	Kupka	4,3
5.	Szymanowski	4,04
6.	Stravinskij	2,92

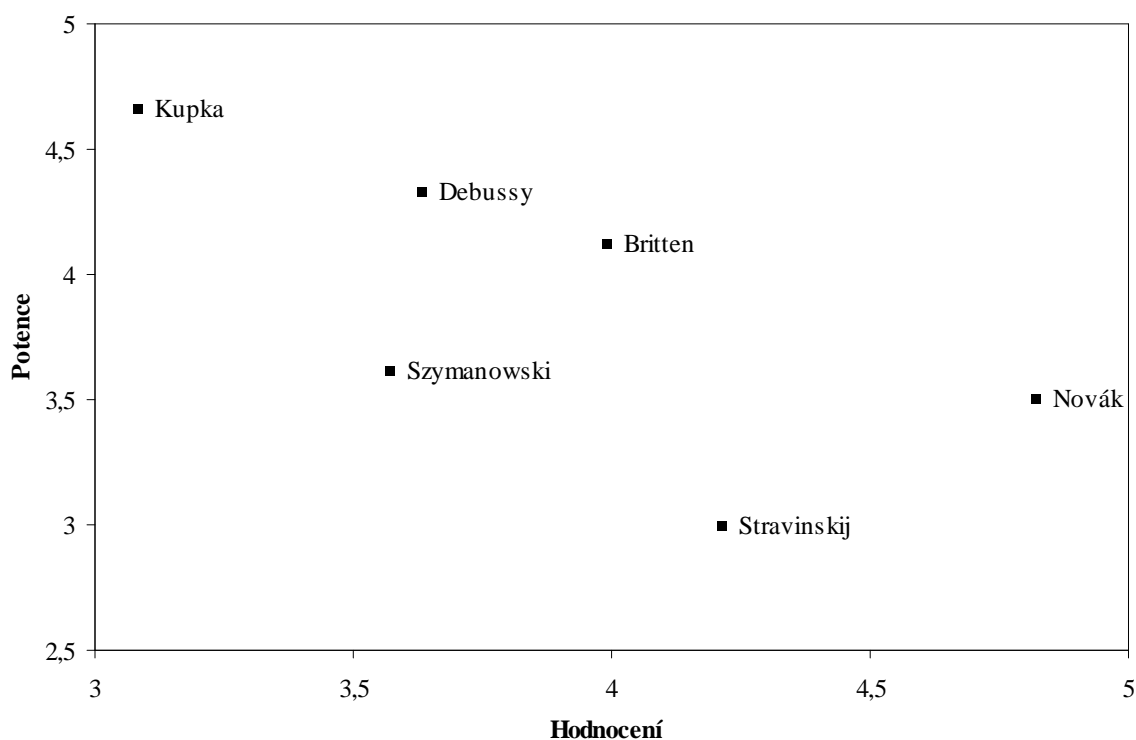
Ve faktoru hodnocení byly studenty vnímány nejpozitivněji skladba Nováka (průměr 4,82),<sup>428</sup> o poznání méně i Stravinského (4,21), Britten byl hodnocen neutrálně (3,99), Debussy (3,63), Szymanowski (3,57) a Kupka (3,08) naopak měli nejméně bodů. Určité hodnotící protipóly představuje skladatelská dvojice Novák – Kupka, Debussy a Szymanowski získali podobné nižší hodnoty.

Faktor potence opět ukázal na krajním pólu opět Kupku, ale v pozitivní hodnotě (4,67), Stravinskij pak byl na nejnižším (3,00). Mírně vyšší hodnotu potence získal Debussy (4,33), Britten spíše neutrální (4,13), více nižší naopak Szymanowski (3,62) a Novák (3,51).

V posledním faktoru aktivity podobně nejvyšší hodnoty vykazují Novák (4,84) a Britten (4,79), následují je Debussy (4,51) a Kupka (4,3), nejnižší pak Stravinskij (2,92), Neutrálně byl hodnocen Szymanowski (4,04).

Získané hodnoty jednotlivých dimenzí skladeb nyní graficky zpřehledníme pomocí dvojzorných sémantických polí psychologických významů, kde lze zjistit přibližnou podobnost nebo rozdílnost psychologického chápání skladeb studenty.

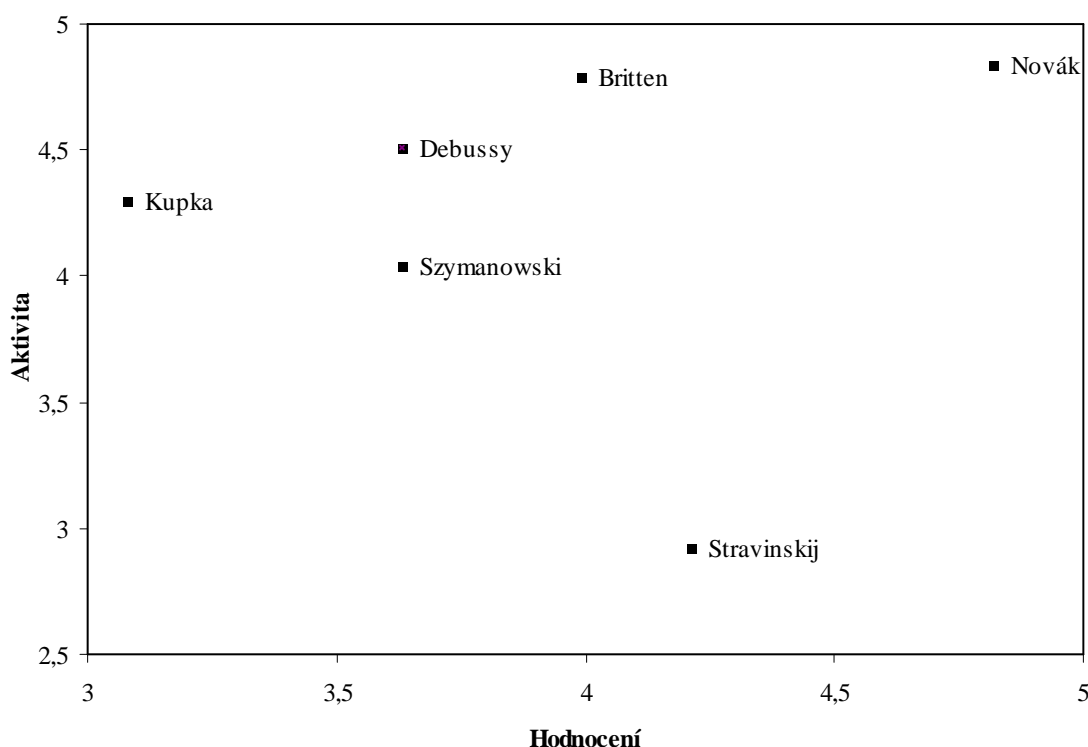
**Obr. 4** Sémantické pole (hodnocení - potence)



<sup>428</sup> Studenti 1. ročníku hudebně dramatického, tanečního oboru a gymnázia si dokonce vyžádali opakování ukázky z Novákovy skladby ve vzniklém volném čase před ukončením výukové hodiny.

Na ose *x* obr. 4 jsou naneseny data z faktoru hodnocení, osa *y* značí potenci. Z námětu Orfea se Stravinského skladba ukázala pro soubor respondentů v hodnotící dimenzi jako mírně vyšší a nejméně potentní, Kupka byl zcela odlišně nejméně hodnocen, ze všech skladeb vykazuje nejvyšší potenci – to odpovídá popsáním diferentním výsledkům z analýzy jednotlivých položek diferenciálů. U skladeb s námětem Pána je rozdíl v sémantickém poli v porovnání s Orfeem méně patrný. Novák byl hodnocen nejpozitivněji ze všech ukázek a má mírně nižší faktor potence, Britten zastává jako jediný neutrální faktor hodnocení a takřka podobnou hodnotu potence. Obě impresionistické skladby na námět Sirén mají takřka stejně nižší faktor hodnocení, Debussy ale dosáhl na mírně vyšší a Szymanowski na mírně nižší faktor potence, který je odrazem hudební rozdílnosti děl. Globálně bychom mohli určit jako blízké obě posledně jmenované skladby společně s neutrálním Brittenem, Kupka se zcela vyděluje Stravinskému a Novákovi, jež spojuje vyšší hodnocení a nižší potence.

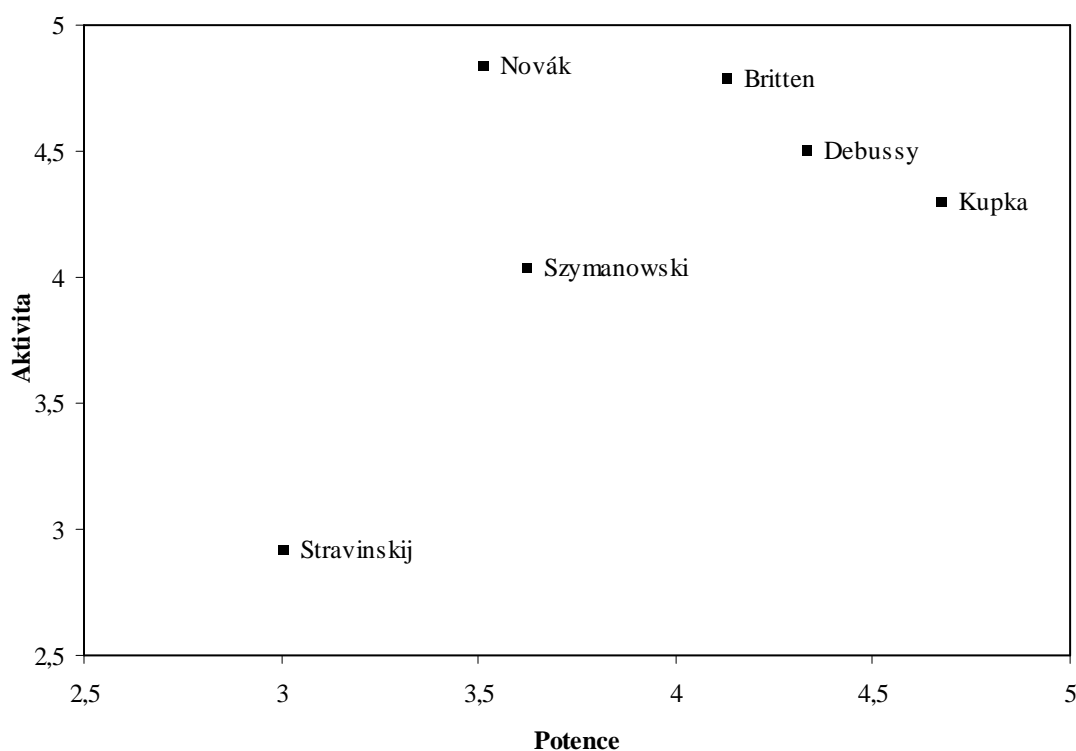
**Obr. 5** Sémantické pole (hodnocení - aktivita)



Obr. 5 přidává k analyzované dimenzi hodnocení faktor aktivity – Stravinskij má pro tuto vlastnost nejnižší faktor, Kupka naopak mírně vyšší. Novák a Britten sdílí nejvyšší skóre aktivity, liší se uvedeným hodnocením. Sirény v hudbě jsou umístěny opět kolem středových hodnot: Szymanowski je aktivně neutrální, Debussy vyšší, také

ve faktorech hodnocení – potence mají obě skladby k sobě v hudební recepci blízko, volněji se k nim přidružuje opět Britten. Stravinskij stojí zcela mimo ostatní skladby nízkou aktivitou.

**Obr. 6** Sémantické pole (potence - aktivita)



Obr. 6 prezentuje uváděné hodnoty potence a aktivity, ale nově ve vzájemných vztazích, věnujme se proto již výslednému seskupování skladeb podle významu. Vyššími hodnotami obou faktorů jsou si podobni Debussy a Kupka, přidružuje se k nim Britten vysokou aktivitou, ale faktor potence má spíše neutrální, nejvíce aktivní Novák se od skupinky diferencuje výrazněji nižší potencí. Již odděleně stojící Szymanowski je aktivně neutrální a potentně spíše méně intenzivní. Zcela odděleně je umístěn Stravinskij svou nejnižší potencí i aktivitou.

V rámci vybraných skladeb a souboru respondentů můžeme vyvodit, že nejpozitivněji vnímaná Novákova skladba má zároveň nižší hodnotu potence a nejvyšší faktor aktivity. Také kladně přijatý Stravinskij má nejnižší potenci, na rozdíl od Nováka nejnižší aktivitu. Jediné dvě jednoznačně pozitivně vnímané skladby (na námět Pána a Orfea) jsou charakteristické nízkou potencí a vysokou nebo nízkou aktivitou. Méně pozitivně vnímaný Debussy má vyšší potenci a aktivitu, Szymanowski nižší potenci a neutrální aktivitu. Posledně dvě jmenované skladby spojuje námět Sirén a hodnoty

potence a aktivity pohybující se ve středových hodnotách kolem neutrálního bodu při zohlednění ostatních skladeb. Nejméně pozitivně vnímaný Kupka (Orfeus) má nejvyšší potenci a vyšší aktivitu, s identickým námětem Stravinského se proto odlišuje vždy vyššími hodnotami uvedených faktorů (u potence absolutně). Neutrálně hodnocený Britten (Pán) má spíše neutrální potenci a vysokou aktivitu, blíží se nejvyšší hodnotě, kterou dosáhl Novák na stejný námět.

Dalším způsobem vyhodnocujícím data získaná sémantickými diferenciály je přesné určení významové vzdálenosti<sup>429</sup> všech skladeb v sémantickém prostoru studentů. Nevšímáme si zde tolik absolutních hodnot tří faktorů, ale podobnosti – rozdílnosti mezi použitými ukázkami. K tomuto účelu jsme použili výpočet lineární distance  $D^{430}$  ze všech tří faktorů (hodnocení, potence, aktivita) použitých dvojic adjektiv,<sup>431</sup> výsledky jsou zapsány v symetrické D-matici (tab. 8). Čím nižší hodnota lineární distance  $D$ , tím jsou si skladby bližší významem a naopak.

**Tab. 8 D-matice (faktory hodnocení, potence, aktivity)**

	<b>Stravinskij</b>	<b>Novák</b>	<b>Debussy</b>	<b>Kupka</b>	<b>Britten</b>	<b>Szymanowski</b>
<b>Stravinskij</b>	X	6,13	5,85	5,92	6,73	4,09
<b>Novák</b>		X	3,45	5,34	3,03	3,97
<b>Debussy</b>			X	2,53	3,2	2,68
<b>Kupka</b>				X	4,27	3,49
<b>Britten</b>					X	3,55
<b>Szymanowski</b>						X

První řádek matice ukazuje, že vzhledem ke Stravinskému byly studenty kompozice ostatních skladatelů vnímány a chápány zcela odlišně, vzdalují se mu svým významem (navíc v podobných hodnotách). Nejvyšší významová vzdálenost ve všech

<sup>429</sup> Předchozí způsob vizualizace diferenciálů a komparace faktorů byl více přehledem a méně přesným určováním.

<sup>430</sup> Lineární distance byla vypočítána odečtem všech škálových hodnot jedné skladby od všech škálových hodnot jiné skladby (ve stejných faktorech), rozdíly byly umocněny a sečteny, výsledkem je odmocněná druhá odmocnina této sumy. Viz KERLINGER, F. N. *Cit. dílo*, 556–558.

<sup>431</sup> Průměry škál byly použity s původním zaokrouhlením na dvě desetinná čísla, nebyly proto již zaokrouhlovány na celé číslo jako v textu, který komentoval předchozí grafy, tato menší přesnost byla nutná kvůli verbalizaci škál.

výsledcích matice byla zjištěna u dvojice Stravinskij – Britten (6,73 – Britten je podstatně hůře hodnocený, stejně tak má vyšší potenci a aktivitu). Jedině Szymanowski má ke Stravinskému blíže (4,09), ale v kontextu dalších výsledků je mu již vzdálen (jde o skladbu hůře hodnocenou, ale také s podobně nižším faktorem potence, má neutrální aktivitu, kdežto Stravinskij nízkou). Druhý řádek matice již odhalil těsnější významové seskupení skladeb, je to Novák – Britten (3,03), ke kterým lze ještě přiřadit Debussyho (3,45), jež je i k Brittenovi také spíše blíží svým významem (viz další řádek Debussy – Britten 3,2). Třetí řádek přináší absolutně nejtěsnější<sup>432</sup> významovou blízkost mezi Debussym a Kupkou (2,53 – skladby mají nižší hodnocení, vyšší potenci a aktivitu), těsně je následuje Szymanowski (2,68). K Debussymu má blíže i Britten (3,2), ale významově se neseskupuje s předchozí trojicí (viz hodnota Kupka – Britten 4,27 ve třetím řádku odspodu, naopak k Brittenovi je ještě v relativní blízkosti Szymanowski – 3,55 v předposledním řádku). Poslední nekomentovanou dvojicí je relativně blízký Szymanowski ke Kupkovi (3,49 ve třetím řádku odspodu – obě skladby byly hůře hodnoceny, mají neutrální nebo mírně vyšší aktivitu, ale rozdílnou potenci).

Podobnosti – odlišnosti ve významech skladeb jsou opětovně vysvětlitelné poukazem na objektivní vlastnosti jejich hudebních struktur a v hudebně pedagogických výzkumech s využitím sémantického diferenciálu opakovaně zjištěnou konstantnost hudební recepce studentů. Pro zkoumaný vztah mýtu, hudby a recepce hudby středoškolskými studenty je pro nás podstatné zjištění, že skladby Stravinského a Kupky byly pocíťovány zcela odlišně i přes stejný obecný námět Orfea, kdežto pro námětovou dvojici Pán (Novák, Britten) a Sirény (Debussy, Szymanowski) je typická významová blízkost, tuto skutečnost potvrdily předchozí analýzy a interpretace výsledků sémantických diferenciálů těchto skladeb.

Závěrem k charakteristice výběrového souboru – nabízí se otázka, zda se vnímání šesti použitých skladeb v jednotlivých skupinách lišilo v závislosti na intenzitě a kvalitě hudební a obecné (kulturní, umělecké) edukace, jež je jistě odlišná u studentů konzervatoře (obory hudební, hudebně dramatické a taneční) a gymnázia s hudebním zaměřením. K tomuto účelu jsme vypočítali Pearsonův koeficient korelace (ozn.  $r$ ) mezi jednotlivými hodnotami všech škál u studentů hudebního oboru konzervatoře a gymnázia (tab. 11) a studentů hudebně dramatického, tanečního oboru konzervatoře a gymnázia (tab. 12).

---

<sup>432</sup> Nejmenší hodnota a tímto i významová vzdálenost byla 2,53, nemůžeme proto hovořit ani u relačních hodnot o naprosté či značné podobnosti skladeb, ale spíše o určité blízkosti.

K nutnému početnímu sjednocení představitelů obou dvojic skupin nám sloužil stratifikovaný výběr (pohlaví, věk).

**Tab. 9** Korelační koeficient (konzervatoř, hudební obor – gymnázium)

Dimenze	Stravinskij <i>r</i>	Novák <i>r</i>	Debussy <i>r</i>	Kupka <i>r</i>	Britten <i>r</i>	Szymanowski <i>r</i>
krásná-ošklivá	0,305	0,301	0,160	0,254	-0,034	0,014
rychlá-pomalá	0,187	-0,062	-0,212	0,100	0,032	0,237
proměnlivá-stálá	0,019	0,192	0,028	-0,082	-0,078	0,252
klidná-vzrušená	-0,057	-0,151	-0,287	-0,080	0,193	0,183
silná-slabá	-0,107	0,083	-0,342	0,027	-0,298	0,019
ostrá-tupá	-0,128	-0,100	-0,192	-0,136	0,267	-0,125
veselá-smutná	0,078	0,037	0,047	-0,034	0,126	-0,135
těžká-lehká	-0,015	-0,092	0,318	-0,097	-0,025	-0,107
hbitá-těžkopádná	-0,194	0,275	0,327	0,138	0,011	0,062
hrbolatá-hladká	0,010	-0,076	0,015	0,117	-0,108	-0,042
hrubá-jemná	0,049	-0,177	0,326	0,339	-0,182	-0,178
jasná-zamlžená	-0,002	0,086	0,179	0,350	-0,253	0,133

Mezi hodnotami studentů hudebního oboru konzervatoře a gymnázia se podařilo zjistit pouze 16 (ze 72 celkem) nízkých závislostí<sup>433</sup> pozitivní a negativní hodnoty *r*, zbývající vykazovaly velmi slabou závislost. Hodnota *r* a nepravidelný výskyt nízké závislosti v kladné i záporné hodnotě neumožňují hovořit o souvislostech mezi oběma skupinami. Lze upozornit na nízkou závislost u škály krásná – ošklivá, kdy vyšší škálová hodnota jedné skupiny souvisela také s vyšší hodnotou u druhé skupiny v případě skladeb Stravinského, Nováka a Kupky. Opětovně nízkou závislostí vykazovala hudba Debussyho v pěti případech (tří kladných a dvou záporných hodnot *r*).

<sup>433</sup> Přibližná interpretace hodnot korelačního koeficientu je u naprosté nezávislosti rovna nule, velmi slabé závislosti je menší než 0,20, u nízké menší než 0,40, u střední menší než 0,70, u vysoké menší než 0,90, u velmi vysoké menší než 1,00. Relevantní hodnoty ve výzkumech dosahují hodnoty nejméně 0,40. CHRÁSKA, M., *Cit. dílo*, s. 105. Nízké závislosti označujeme v tabulkách modře, středně silné červeně.

**Tab. 10** Korelační koeficient (konzervatoř obor hudebně dramatický, taneční – gymnázium)

Dimenze	Stravinskij <i>r</i>	Novák <i>r</i>	Debussy <i>r</i>	Kupka <i>r</i>	Britten <i>r</i>	Szymanowski <i>r</i>
krásná-ošklivá	0,117	0,113	-0,099	0,238	0,083	0,083
rychlá-pomalá	-0,220	0,075	0,033	0,143	0,187	0,411
proměnlivá-stálá	-0,134	0,243	-0,152	-0,244	-0,193	0,176
klidná-vzrušená	-0,112	-0,242	0,070	0,083	-0,028	0,240
silná-slabá	-0,130	-0,075	-0,113	0,146	0,087	0,032
ostrá-tupá	0,104	-0,414	0,181	-0,006	-0,131	0,274
veselá-smutná	-0,293	0,090	-0,081	-0,205	0,027	0,102
těžká-lehká	0,180	0,324	-0,033	-0,044	-0,242	-0,033
hbitá-těžkopádná	-0,028	-0,094	-0,042	-0,068	0,201	-0,238
hrbolatá-hladká	-0,185	-0,116	-0,563	0,023	0,177	0,058
hrubá-jemná	-0,013	-0,063	0,077	0,355	-0,017	0,005
jasná-zamlžená	-0,092	0,017	-0,050	0,083	-0,325	0,183

U studentů hudebně dramatického, tanečního oboru konzervatoře a gymnázia byl zjištěn podobný malý počet nízkých závislostí (14) a tři střední závislosti (signifikantní na hladině významnosti 0,05): u Nováka ve škále ostrá – tupá záporná hodnota, u Debussyho také záporná hodnota ve škále hrbolatá – hladká, kladná hodnota u Szymanowského ve škále rychlá – pomalá. Zde jde upozornit opět na nízkou závislost tří hodnot a jedné střední u Nováka a Szymanowského. Celkově ani u této skupiny nelze hovořit o významné souvislosti mezi daty. Závislost se neprokázala ani u celého souboru v rozdílech hodnocení chlapců a dívek, kterou jsme zkoumali stejnou procedurou.

Nakonec vyhodnotíme doplňující otázku ke každé hudební ukázce, jejímž úkolem byla její identifikace z pohledu dějin hudby. Návratnost otázky byla bohužel velmi malá, získali jsme pouze 111 odpovědí ze 738 možných, proto následující informace nemají relevantní výpovědní hodnotu vzhledem k výborovému souboru 123 studentů a šesti ukázek (také zde by početní nepoměr odpovědí studentů konzervatoře a gymnázia – nemožnost porovnávací komparace), nicméně nám pomohou určit alespoň přibližnou tendenci v orientaci a znalostí použitých ukázek.

- Stravinskij:  
9/hudba 20. století,<sup>434</sup> 2/filmová hudba, 8/romantismus, 5/impressionismus.
- Novák:  
5/romantismus, 13/impressionismus, 5/ hudbu 20. století.

<sup>434</sup> Číslo před lomítkem značí počet odpovědí k údajům za ním.

- Debussy:  
2/Debussy, 1/Ravel, 8/impresionismus, 3/romantismus, 1/neofolklorismus, 1/„pohádka Krteček“.
- Kupka:  
14/hudba 20. století, 1/Mahler.
- Britten:  
1/Britten, 1/období antické hudby, 1/hudba před 15. stoletím, 1/jakoby antika, 8/hudba 20. století.
- Szymanowski:  
7/impresionismus, 11/hudba 20. století, 1/expresionismus, 1/romantismu, 1/Chopin.

Celkem lze za možné správné odpovědi označit zaokrouhleně 76% z nich – pozitivní informace i přes značně obecné určování hudebních ukázek. U Stravinského je překvapující míra chybných odpovědí (viz označení romantismus, impresionismus). Debussy byl identifikován dvakrát (akceptovatelný je také Ravel), Brittenova kompozice byla přesně určena studentkou gymnázia, která skladbu slyšela týden před realizováním výzkumné sondy na koncertě,<sup>435</sup> u Brittena jsou také pozoruhodná označení dvou studentek konzervatoře a gymnázia, že jde o období antické hudby/jakoby antika – skladba jim zřejmě shodně asociovala antické období pro užitou modalitu, barvu nástroje, melodický charakter (mohla by zde spadat i odpověď studenta konzervatoře, že jde o hudbu před 15. stoletím).

---

<sup>435</sup> Studentka byla námi dotazována po ukončení výzkumné procedury.

## ZÁVĚRY

V disertační práci Antický hudební mýtus a jeho responze ve středoškolské hudební výchově jsme sledovali vztah mýtu a hudby několika diferentními způsoby: teoretická explanace interakce mezi oběma sférami, analýza, interpretace a sumarizace hudebních mýtů, geneze námětových mytologických typů v hudbě, významová amplifikace detailnější analýzou a interpretací vybraných hudebních skladeb, jež byly provázány dvěma jednotícími liniemi – univerzalitou archetypů v Jungově slova smyslu (zde jsme rozlišili a vymezili obecné a hudební archetypy) a nadčasovostí aktualizovaného starověkého mytologického kulturního dědictví antiky.

Zaměřením na instrumentální programní hudbu jsme se dotkli pouze jednoho konkrétního způsobu relace slovo (mytologický příběh, postava, symbol) – hudba (určitým způsobem mýtem inspirovaná hudební kompozice), mytologický námět je v těchto případech přítomen v hudebních skladbách implicitně, obecně, symbolicky, náznakově, není konkretizován zhudebňovaným slovem, to nám umožnilo širší a uvolněnější sémantickou interpretaci, podmiňující i uvolnění vazeb mezi mýtem a hudební strukturou. Na základě specifického metodologického přístupu k mýtu v hudbě se silnou archetypální dimenzí nevycházíme primárně ze slovesného umění, chápeme jej jako zprostředkující<sup>436</sup> médium pro vyjádření archetypálních obsahů psýché, nalézajících své adekvátní, nezczizitelné, svébytné vyjádření v antické mytologii a uměleckých dílech z ní vycházejících.

Tři dle v naší práci použitých kritérií nejvýraznější reprezentanti antického hudebního mýtu – Orfeus, Pán, Sirény (v korelaci s Apollónem a Dionýsem) – byli interpretováni v komplexním kontextu psychologickém, uměnovědném a estetickém na příkladech skladeb Igora Stravinského, Vítězslava Nováka a Clauda Debussyho. Jejich selekce vypovídá také o kvantitativním a kvalitativním významovém výskytu instrumentálních antických mytologických skladeb od konce 19. století, přes kulminaci v 1. pol. 20. století, po stálý výskyt v současnosti – linie dokládá inspirativní potenci antické mytologie pro hudební skladatele. Vybrané skladby při sémantické (archetypální) analýze vždy vyjevily výrazné vztahy mezi sémantickými poli námětů, vytvořených na základě studia antické mytologie a individuálně profilovaného estetického východiska skladatele, a hudebními díly na úrovni složek a stránek jejich struktur. Vzniklé vazby jsou

---

<sup>436</sup> S vědomím, že lidské myšlení (tímto i jeho hudební druh) je ovlivňováno v různé míře jazykem. Mýtus je slovy vyprávěn, hudbu s mytologickým námětem také tímto způsobem popisujeme, přemýšlíme o ní...

zprostředkované kulturou, skladatelskou osobností, jsou omezené a jedinečné dobou svého vzniku. Jak bylo dále ukázáno, hudba koreluje svými hudebně vyjadřovacími prostředky (nejčastěji v melodice, harmonii, zvukové barvě, tektonice) se sémantikou mýtu jednotlivých postav (motivů), ale zobecněně také s fundamentální dynamikou konkrétních námětových archetypů (hrdina, transformace, anima aj.). Homomorfnost sémantiky mýtu a hudebního vyjádření, podobně také analogie v těchto rovinách mezi skladbami stejného mytologického námětu napříč hudebními styly či autorskými tvořivými poetickými náhledy, vysvětlujeme na základě existence scelujícího mytologického (platného pro určitý kulturní okruh) a archetypálního obecného rámce námětu (platného univerzálně), který poskytuje skladateli varietu významů k více či méně uvědomělé selekci ze symboliky mýtu a způsobu jeho hudebního vyjádření s použitím idiomů v instrumentální hudbě. Analogicky k projevům obecných archetypů se mýtus v hudbě projevuje konkretizačně v široké podobě výsledných uměleckých tvarů, ale zobecněně vzchází z relativně úzké archetypálně vzorové základny univerzality lidské psyché.

Skladby na námět Orfea, Pána a Sirén (nejen tří uvedených autorů, ale i mnoha dalších, které jsme v textu zmiňovali a odkazovali na ně) jsou konkretizačními obrazy archetypů sehrávajících podstatnou roli v procesu umělecké kreace. Význam a hodnota těchto kompozic byla již opětovně potvrzena odbornou veřejností i živým zájmem ze strany interpretačních umělců. Archetypální analýza se projevila jako značně plodná ve smyslu obohacování dosavadních receptivních, teoretických, estetických přístupů, významů a konotací, konfrontace hudebních skladeb s archetypální teorií poukázala na jejich nové obsahové nuance, jež nám umožnily vnímat a chápat dnes již tato klasická díla v některých momentech v odlišných odstínech světla estetického vnímání umění.

Afirmovaná vhodnost archetypálního přístupu ke skladbám antického hudebního mýtu při jejich interpretaci směřuje ke konstatování jejich vysoké estetické hodnoty a psychologické potence. Jestliže by skladatelé použili v námětu svých skladeb kulturně všeobecně známý mytologický motiv (figuruje v kulturním kolektivním vědomí a nevědomí), tato vlastnost skladbám automaticky nezaručuje jejich kvalitu, schopnost uměleckého díla v nás aktivovat archetypální dimenzi numinózního uchvácení. Archetypální obsahy v umění fungují na nevědomé úrovni, záměrná a pouze racionální snaha (kalkul, epigonství) o jejich vyjádření s cílem zisku větší působnosti díla by v případě absence tvořivého kontaktu skladatele se svým osobním i kolektivním nevědomím, invence a řemeslné dovednosti ústila do vytvoření schematického,

opakujícího se torza bez uměleckého statusu. Vědomí, že naše interpretace skladeb Stravinského, Nováka a Debussyho v nich pouze lehce podhalily některé z mnoha podob možných přeměn archetypální symboliky, znamená jejich nepříslušnost k výše uvedeným příkladům a naopak z jiného úhlu pohledu konstatuje očekávanou kvalitu možnosti spojení mýtu a hudby ve smysluplný celek.

Archetypální dimenze hudební pedagogiky se v naší práci týkala zvláště filozofie výchovy a kurikulární problematiky na středoškolské úrovni. Ve prospěch využití skladeb s antickým mytologickým námětem hovoří z psychologického a estetického hlediska jejich realizovatelná souvztažnost s ontogenetickým vývojem a multidimenzionálním rozvojem jedince, iniciačními procesy, otevřenost adolescentů k mytologické naraci a posibilita pozitivního estetického vlivu na jejich osobnost. Mýtus v hudbě poskytuje příležitost k probuzení hlubšího zájmu o hudbu, poznávání jejích zákonitostí a podhalení vyjadřovacích a sdělovacích schopností. Nezanedbatelnou úlohu spatřujeme v možnosti tímto způsobem studenty uvádět do světa antické vzdělanosti a kultury, která má svou nezcizitelnou úlohu a trvalou hodnotu i v současné době relativizace a krátkodechých svodů kultury bez ujasněné axiologické orientace. Praktickými důsledky našeho formulování podob realizace mýtu v hudební výchově bylo poukázání na různé formy sémantické analýzy při poslechu hudby a teoretický koncept polyestetické výchovy a integrativní hudební pedagogiky s archetypální problematikou. Realizovaná výzkumná sonda u konzervatorních a gymnaziálních studentů pomocí sémantického diferenciatu doložila, že edukanti jsou nezávisle na své individuálně odlišné kulturní a vzdělanostní úrovni schopni ve většině případů receptivně konstantně vnímat a hodnotit skladby inspirované mýtem v korelaci s jejich sémantickými poli. Také byla prokázána značná podobnost recepce skladeb s identickým námětem, což se shoduje se zjištěnými výsledky teoretických analýz těchto kompozic. Pro edukační praxi mají uvedené skutečnosti závažné důsledky a empiricky ověřují navrhovanou koncepci využití antického hudebního mýtu ve středoškolské hudební výchově, jelikož lze v teoretické i praktické podobě vycházet ze sdílených obecných receptivních konstant, základních uzlových sémantických bodů, pomocí nich pak poukazovat na komplexní vztahy mezi mýtem a hudbou, vyjadřovací schopnosti hudby (jak je určitý mytologický prvek vyjádřen hudebně, v jaké podobě bychom jej očekávali vzhledem k námětu apod.), pronikat do její i mytologické struktury na stále širší a složitější úrovni, amplifikovat užití hudební a mytologické symboly dalšími uměleckými díly, rozšiřovat možnosti hudební (umělecké) recepce studentů.

Exponované obsahové problémy práce vyžadují jejich další rozvíjení, jak již bylo uvedeno, některé jsme mohli vzhledem k proporčnosti kapitol a komplexnosti pouze naznačit. Nabízí se další rozpracování teorie vztahu mýtu a hudby na obecné úrovni, explikace role archetypů v hudebním umění (archetypy námětové, hudební, jejich fungování v určitém stylovém období apod.), samostatné zpracování hudebně historiografické linie určitého antického (případně jiného) mytologického námětu na různých rozsahových úrovních záběru, pokračování archetypálních analýz hudebních skladeb, popř. jejich konfigurace nebo inkorporace vlivů jiných uměleckých druhů, v případě hudební pedagogiky pak detailnější vypracování její archetypální dimenze, konkretizace kurikulárních, didaktických výstupů do praxe a jejich realizace a empirické ověření efektivnosti, komplexnější výzkum hudební recepce mytologických děl na dalších typech škol aj.

Závěrem doufáme, že jsme přispěli k obohacení výzkumu imaginace umělecké kultury, zužitkovaného minimálně na autorské osobní úrovni, zvýznamnili sledované skladby, hodnotu mytologie a vykročili na jednu z obohacujících cest k otevření světa symbolické bohatosti a senzibility k ní v umění u dnešních žáků i studentů.

## SEZNAM LITERÁRNÍCH PRAMENŮ A LITERATURY

- ADAMENKO, V. *Neo-Mythologism in Music. From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. NY, Hillsdale: Pendragon Press, 2007. ISBN 978-1-57647-125-8.
- AGAWU, K. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0-19-537024-9
- AHN, H. *Karol Szymanowski's Musical Language in Myths for violin and piano, op. 30*. Thesis. Houston, Texas: Rice University, 2008.
- ALBRECHT, M., SCHUBERT, W. (eds.). *Musik in Antike und Neuzeit*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1987. ISBN 3-8204-8272-5.
- ALMÉN, B. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory* 47, 2003, č. 1, s. 1–39.
- ANDRASCHKE, P. O hudební básni „Pan“ Vítězslava Nováka. In *Zprávy společnosti Vítězslava Nováka*, č. 18. Brno: Společnost Vítězslava Nováka, 1991, s. 22–31.
- Antika a česká kultura*. Zpracoval kolektiv za vedení Ladislava Varcla. Praha: Academia, 1978.
- APOLLONIOS RHODSKÝ. *Argonautika*. Přel. Josef Jaroš. Praha: Česká akademie věd a umění, 1924.
- ATWOODOVÁ, M. *Penelopiáda. Mýtus Penelopy a Odyssea*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-861-9.
- BABYRÁDOVÁ, H. *Symbol v dětském výtvarném projevu*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1999. ISBN 80-210-2079-2.
- BABYRÁDOVÁ, H. *Rituál, umění a výchova*. Brno: Masarykova univerzita, 2002. ISBN 80-210-3029-1.
- BACHELARD, G. *Psychoanalýza ohně*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0505-4.
- BECKER, U. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-284-3.
- BEK, J. *Impresionismus a hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.
- BEK, J. *Hudební neoklasicismus*. Praha: Academia, 1982.
- BEK, M. *Vybrané problémy hudební sociologie*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 1993. ISBN 80-7067-318-4.
- BENEDICTOVÁ, R. *Kulturní vzorce*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-212-7.
- BERTRAND, Y. *Soudobé teorie vzdělávání*. Praha: Portál, 1998. ISBN 80-7128-216-5.
- BIEDERMANN, H. *Lexikón symbolov*. Bratislava: Obzor, 1992. ISBN 80-215-0217-7.

- BLAUKOPF, K. *Gustav Mahler. Současník budoucnosti*. Jinočany: H&H, 1998. ISBN 80-86022-31-5.
- BODKIN, M. Archetypal Patterns in Tragic Poetry. In BURROWS, D. J., LAPIDES, F. R., SHAWCROSS, J. T. (eds.) *Myth and Motifs in Literature*. New York: Free Press, 1973, s. 4–21.
- BORECKÝ, V. *Imaginace a kultura*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-9184-162-5.
- BORECKÝ, V. *K otázkám symbolické imaginace*. Praha: Karolinum, 1998. ISBN 80-7184-546-9.
- BORECKÝ, V. *Porozumění symbolu*. Praha: Triton, 2003. ISBN 80-7254-371-7.
- BORGEAUD, P. *The cult of Pan in Ancient Greece*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1988. ISBN 0-226-06595-2.
- BREZINKA, W. *Filozofické základy výchovy*. Praha: Zvon, 1996. ISBN 80-7113-169-5.
- BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.
- BUDIL, I. T. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: Triton, 2003. ISBN 80-7254-321-0.
- CAMPBELL, J. *Tisíc tváří hrdiny. Archetyp hrdiny v proměnách věků*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-354-4.
- CARR, M. A. *Multiple Masks. Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002. ISBN 0-8032-1476-6.
- CASSIRER, E. *Filosofie symbolických forem. 1. Jazyk*. Praha: Oikoymenh, 1996. ISBN 80-86005-10-0.
- CASSIRER, E. *Filosofie symbolických forem. 2. Mytické myšlení*. Praha: Oikoymenh, 1996. ISBN 80-86005-11-9.
- CICERO, M. T. O nejvyšším dobru a zlu. Přel. Václav Bahník. In *Dialog a satira*. Praha: Odeon, 1977, s. 179–361.
- COBB, N. *Archetypal Imagination. Glimpses of the Gods in Life and Art*. Huston: Lindisfarne Press, 1992. ISBN 0-940262-47-9.
- CONTE, G. B. *Dějiny římské literatury*. Praha: Koniasch Latin Press, 2003. ISBN 80-85917-87-4.
- COOK, N. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994. ISBN 0-19-816508-0.

- COUFALOVÁ, G. *Galatea jako antická inspirace hudby období baroka*. Disertační práce. Králupy: Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy, 2005.
- ČERNÝ, M. K. *Hudba antických kultur*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1251-6.
- ČERNÝ, J., HOLEŠ, J. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-832-5.
- Český hudební slovník osob a institucí*. Internetová verze:  
<http://www.ceskyhudebnislovník.cz>.
- DÉNES, Z. *Dejiny hudebnej estetiky. Étos a afekt*. Bratislava: Opus, 1983.
- DEVOTO, M. *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on his Music*. New York: Pendragon Press, 2004. ISBN 1-57647-090-3.
- DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Přel. Marie Laichterová. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.
- DOSTÁLOVÁ, R., HOŠEK, R. *Antická mystéria*. Praha: Vyšehrad, 1997. ISBN 80-7021-217-9.
- DOUBRAVOVÁ, J. *Dialog a imaginace. Interpersonální diagnóza umění(m)*. Praha: Editio Supraphon, 1998. ISBN 80-7058-471-8.
- DOUBRAVOVÁ, J. *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum, 2001. ISBN 80-246-0180-X.
- DOWNES, S. *Szymanowski, Eroticism and the voices of Mythology*. Hants: Ashgate Publishing Company, 2003. ISBN 0-947854-10-X.
- DRÁBEK, V. *Tvořivost a integrace v receptivní hudební výchově*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 1998. ISSN 0862-4461.
- DRÁBEK, V. Interdisciplinární komunikace v hudební výchově. In *Multimediální komunikace v hudební a polyestetické výchově*. Sborník příspěvků z konference konané ve dnech 9. a 10. 11. 2000 na Univerzitě Karlově v Praze – Pedagogické fakultě. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2001, s. 95–101. ISBN 80-7290-065-X.
- DRUSKIN, M. S. *Igor Stravinskij. Osobnost, dílo, názory*. Praha: Supraphon, 1981.
- DYKAST, R. *Hudba věku melancholie*. Praha: TOGGA, 2005. ISBN 80-902912-5-2.
- ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0472-9.
- ECO, U. *Dějiny krásy*. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.
- EDINGER, E. F. *Já a archetyp*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2006. ISBN 80-85880-45-8.
- ELIADE, M. *Iniciace, rituály, tajné společnosti. Mystická zrození*. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-722-6901-1.

- ELIADE, M. *Dějiny náboženského myšlení I. Od doby kamenné po eleusinská mystéria*. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298-288-2.
- Encyklopedie antiky*. Zpracoval kolektiv autorů za vedení L. Svobody. Praha: Academia, 1973.
- EURIPIDÉS. Helena. Přel. Rudolf Mertlík. In *Antické tragédie*. Praha: Odeon, 1970, s. 627–713.
- FALTUS, L., MAREK, Z. *K sémantické analýze hudebního díla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982.
- Fantasy umění současnosti*. Sestavil Martin McKenna. Praha: Mladá fronta, 2007. ISBN 978-80-204-1943-9.
- FERJENČÍK, J. *Úvod do metodologie psychologického výzkumu. Jak zkoumat lidskou duši*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-367-6.
- FLAŠAR, M. *Jan Novák - žák Bohuslava Martinů*. Magisterská diplomová práce. Brno: Ústav hudební vědy FF MU, 2005.
- FOSTER, H. (ed.) *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Sloart, 2007. ISBN 978-80-7209-952.
- FREUD, S. *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990.
- FROMM, E. *Mýtus, sen a rituál*. Praha: Aurora, 1999. ISBN 80-85974-70-3.
- FRYE, N. *Anatomie kritiky*. Brno: Host, 2003. ISBN 80-7294-078-3.
- FUKAČ, J. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2001. ISBN 80-210-2575-1.
- FUKAČ, J., JIRÁNEK, J., POLEDŇÁK, I., VOLEK, J. A KOLEKTIV. *Základy hudební sémiotiky I–III*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 1992. ISBN 80-210-0373-1, 80-210-0566-1, 80-210-0567-X.
- FUKAČ, J., POLEDŇÁK, I. Funkce hudby. *Hudební věda XVI*, 1979, č. 2, 3, s. 123–145, 220–245. ISSN 0018-7003.
- FUKAČ, J., TESAŘ, S., VEREŠ, J. *Hudební pedagogika. Koncepce a aplikace hudebně výchovných idejí v minulosti a přítomnosti*. Brno: FF MU, 2000. ISBN 80-210-2458-5.
- FUKAČ, J., VOLEK, J. Archetyp. Heslo in *Slovník české hudební kultury*. Internetová verze:  
<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/chs/index.php>.
- GADAMER, H. G. *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003. ISBN 80-86138-48-8.

- GAIMAN, N. *Báje a odlesky I–II*. Praha: Crew, 2008. ISBN 978-80-87083-28-4, 978-80-87083-36-9.
- GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ, J. Kontext filozoficko-psychologický. In KRBAŤA, P. A KOL. *Psychológia hudby nielen pre hudebníkov. Od hľadania vzťahu k hudbe k umeleckému majstrovstvu*, 2008, s. 259–295. ISBN 978-80-969808--6-4.
- GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ, J. Koncept estetickej gramotnosti. In *Kultúra – umenie – vzdelávanie*. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie 3.–4. 6. 2009 v Banskej Bystrici. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Pedagogická fakulta, 2009. ISBN 978-80-8083-755-6.
- GILBERTOVÁ, K. E., KUHN, H. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
- GÖBELOVÁ, T. *Axiologická dimenze ve výchově a vzdělávání*. Ostrava: Ostravská univerzita – Pedagogická fakulta, 2006. ISBN 80-7368-240-0.
- GRAVES, R. *Řecké mýty*. Praha: Levné knihy KMa, 2004. ISBN 80-7309-153-4.
- GUTHRIE, W. K. C. *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993. ISBN 0-691-02499-5.
- HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991. ISBN 80-204-0205-5.
- HAMSUN, K. *Pan*. Přel. Jaroslav Kaňa. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.
- HANUŠ, J. *Labyrint svět. Svědectví z konce času*. Praha: Odeon, 1996. ISBN 80-207-0525-2.
- HENDL, J. *Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-7367-485-4.
- HENDERSON, J. L. Ancient Myths and Modern Man. In JUNG, C. G, FRANZ, M.-L., HENDERSON, L., JACOBI, J., JAFFÉ, A. *Man and his Symbols*. New York: Dell Publishing, 1964, s. 95–156.
- HERDEN, J. A KOL. *Hudba pro děti*. Praha: Karolinum, 1992.
- HERDEN, J. *Sémantický rozbor. Čítanka příkladů*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 1997. ISBN 80-86039-42-0.
- HERDEN, J. Školní formy sémantické analýzy. In *Hudební pedagogika a výchova – Minulost, přítomnost, budoucnost*. Sborník referátů z konference konané v Olomouci

- ve dnech 21.–22. listopadu 2002. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 116–119. ISBN 80-244-0826-0.
- HILLMAN, J. An Essey on Pan. In ROSCHER, W. H., HILLMAN, J. *Pan and the Nightmare*. New York City: The Analytical Psychology Club on New York, 1972, s. i–lxiii. ISBN 0-88214-204-6.
- HOEPER, J. “Pan Awakes”: Parable, Parody, and Paradox. *Naturlaut. The Quarterly Newsletter of The Chicago Mahlerites* 2, 2004, č. 4, s. 5–6. Přístupné také z [cit. 23. 3. 2011]: <http://www.chicago-mahlerites.org/Naturlaut040301.pdf>
- HOLDSTOCK, R. *Les mytág*. Frenštát pod Radhoštěm: Polaris, 1994. ISBN 80-85911-02-7.
- HOLFORD-STREVEENS, L. Sirens in Antiquity and the Middle Ages. In PAYLLIS, L., NARODITSKAYA, I. (eds.). *Music of the Sirens*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, s. 16–51. ISBN 0-253-34736.
- HOLZKNECHT, V. *Claude Debussy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- HOLZKNECHT, V. *Maurice Ravel*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1967.
- HOMÉR. *Odyseia*. Přel. Otmar Vaňorný a Ferdinand Stiebitz. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
- Homérské hymny. Válka myší a žab*. Přel. Otakar Smrčka. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- HONS, M. Mytologická cvičení Jana Nováka. *Opus musicum* 34, 2002, č. 6, s. 4–13. ISSN 00862-8505.
- HONS, M. *Hudba zvaná symfonie*. Praha: TOGGA, 2005. ISBN 80-902912-6-0.
- HONS, M. *Hudební analýza*. Praha: TOGGA, 2010. ISBN 978-80-87258-28-6.
- HOPCKE, R. H. *Průvodce po sebraných spisech C. G. Junga*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1994. ISBN 80-900802-9-4.
- HORATIUS, Q. F. Ódy. Přel. Jindřich Pokorný. In *Vavřín a réva*. Praha: Odeon, 1972.
- HOSTINSKÝ, O. Krištof Vilibald Gluck. Praha: Fr. A. Urbánek, 1884.
- HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby I. Evropský středověk*. Praha: Euromedia Group – Ikar, 2005. ISBN 80-249-0524-8.
- HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby II. Renesance*. Praha: Euromedia Group – Ikar, 2005. ISBN 80-249-0615-5.

- HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. Praha: Euromedia Group – Ikar, 2006. ISBN 80-249-0808-5.
- HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby VI. 20. století (2)*. Praha: Euromedia Group – Ikar, 2007. ISBN 978-80-249-0978-3.
- Hudební věda (I). Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj*. KOLEKTIV AUTORŮ za vědecké redakce Vladimíra Lébla a Ivana Poledňáka. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.
- HUYGHE, R. (ed.) *Umění a lidstvo, Larousse. Encyklopedie Umění středověku*. Praha: Odeon, 1969.
- HUYGHE, R. (ed.) *Umění a lidstvo, Larousse. Encyklopedie Umění renesance a baroku*. Praha: Odeon, 1970.
- HUYGHE, R. (ed.) *Umění a lidstvo, Larousse. Encyklopedie Umění nové doby*. Praha: Odeon, 1974.
- CHRÁSKA, M. Změny v sémantickém prostoru studentů pedagogické fakulty. *Pedagogika XLV*, 1995, č. 1, s. 71–76.
- CHRÁSKA, M. *Metody pedagogického výzkumu. Základy kvantitativního výzkumu*. Praha: Grada, 2007. ISBN 978-80-247-1369-4.
- Interativní hudební pedagogika a polyestetická výchova*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1995. ISSN 0862-4461.
- JAKOVLJEVIĆ, R. Encoding the Archetypes: The Case of Repetition and Contrast in Music. In *Principles of Music Composing: Musical Archetypes. VIII*. JANELIAUSKAS, R. (ed.). Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2008, s. 10–17. ISBN 978-9986-503-81-1.
- JANOŠEK, J. *Dynamika antického mýtu a symbolu v křesťanství*. Olomouc: Institut svatého Jana Theologa pro studia východního křesťanství, 2006. ISSN 1214-8350.
- JAROCIŃSKI, S. *Debussy. Impresionismus a symbolismus*. Bratislava: Opus, 1989.
- JERIE, K. *Oidipus Rex*. Praha: Garamond, 2007. ISBN 978-80-86955-66-7.
- JIRÁNEK, J. *Úvod do historie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*. Praha: SPN, 1991.
- JIRÁNEK, J. Sémantické aspekty analýzy skladatelského stylu [na materiálu děl V. Nováka Pan a O věčné touze]. In FUKAČ, J., JIRÁNEK, J., POLEDŇÁK, I., VOLEK, J. A KOLEKTIV. *Základy hudební sémiotiky III*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 1992, s. 88–101. ISBN 80-210-0567-X.

- JIRÁNEK, J. *Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996. ISBN 80-7067-649-3.
- JOHNS, K., T. *The symphonic poems of Franz Liszt*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1997. ISBN 0-945193-40-8.
- JONES, R., CLARKSON, A., CONGRAM, S., STRATTON, N. (eds.). *Education and Imagination. Post-Jungian Perspectives*. East Sussex, New York: Taylor & Francis e-Library, 2008. ISBN 978-0-415-43257-3.
- JORDAN, M. *Encyklopedie bohů*. Praha: Volvox Globator, 1997. ISBN 80-7207-087-8.
- JUNG, C. G. Analytical psychology and education. Lecture one. Lecture two. Lecture three. In *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 17. Princeton University Press, 1970, s. 63–132.
- JUNG, C. G. Child development and education. In *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 17. Princeton University Press, 1970, s. 47–62.
- JUNG, C. G. The significance of the unconscious in individual education. In *Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 17. Princeton University Press, 1970, s. 147–164.
- JUNG, C. G. The Apollinian and the Dionysian. In *Psychological Types*. Princeton: Princeton University Press, 1971, s. 136–146. ISBN 0-691-09770-4.
- JUNG, C. G. *Analytická psychologie. Její teorie a praxe. Tavistocké přednášky*. Praha: Academia, 1993. ISBN 80-200-0480-7.
- JUNG, C. G. Nadaný. In *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 72–81. ISBN 80-7108-087-X.
- JUNG, C. G. O vzniku osobnosti. In *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 1994, s. 54–71. ISBN 80-7108-087-X.
- JUNG, C. G. *Člověk a duše*. Praha: Academia. 1995. 80-200-0543-9.
- JUNG, C. G. *Archetypy a nevědomí*. Výbor z díla II. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. ISBN 80-85880-16-4.
- JUNG, C. G. *Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi*. Výbor z díla I. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. ISBN 80-85880-14-8.
- JUNG, C. G. *Osobnost a přenos*. Výbor z díla III. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1998. ISBN 80-85880-18-0.
- JUNG, C. G. *Snové symboly individuálního procesu. (Psychologie a alchymie I)*. Výbor z díla V. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999. ISBN 80-85880-19-9.

- JUNG, C. G. *Představy spásy v alchymii. (Psychologie a alchymie II)*. Výbor z díla VI. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2000. ISBN 80-85880-21-0.
- JUNG, C. G. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis, 2001. ISBN 80-7108-213-9.
- JUNG, C. G. *Obraz člověka a obraz boha*. Výbor z díla IV. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2001. ISBN 80-85880-23-7.
- JUNG, C. G. *Aion. Příspěvky k symbolice bytostného Já*. Sebrané spisy, 9/11. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2003. ISBN 80-85880-26-1.
- JUNG, C. G. *Symbol a libido. (Symboly proměny I)*. Výbor z díla VII. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004. ISBN 80-85880-35-0.
- JUNG, C. G. *Hrdina a archetyp matky. (Symboly proměny II)*. Výbor z díla VIII. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2009. ISBN 978-80-85880-59-5.
- JUNG, C. G. *Červená kniha. Liber Novus*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-767-1.
- JŮVA, V. *Estetická výchova. Vývoj – pojetí – perspektivy*. Brno: Paido, 1995. ISBN 80-85931-12-5.
- JŮZL, M. A KOL. *Dějiny umělecké kultury (I)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. ISBN 80-04-22192-0.
- JŮZL, M. A KOL. *Dějiny umělecké kultury (II)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1996. ISBN 80-04-22193-9.
- KAČIC, L. *Dějiny hudby III. Baroko*. Praha: Euromedia Group – Ikar, 2009. ISBN 978-80-249-1266-0.
- KALNICKÁ, Z. *Archetyp vody a ženy*. Brno: EMITOS, 2007. ISBN 80-903715-5-8.
- KALNICKÁ, Z. *Třetí oko. Filozofie, umění, feminizmus*. Olomouc: Votobia, 2005. ISBN 80-7220-242-1.
- KAMIŠOVÁ, M. Toman a lesní panna. Pan. In *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, č. 31. Brno: Společnost Vítězslava Nováka, 1998, s. 25–30.
- KANTOR, J., LIPSKÝ, M., WEBER, J. A KOL. *Základy muzikoterapie*. Praha: Grada, 2009. ISBN 978-80-247-2846-9.
- KAPP, R. Chronologisches Verzeichnis (in progress) der auf Orpheus (und/oder Eurydike) bezogenen oder zu beziehenden Opern, Kantaten, Instrumentalmusiken, literarischen Texte, Theaterstücke, Filme und historiographischen Arbeiten (Stand: 17.11.2008). In *Talismane. Festschrift Klaus Heinrich zum 70. Geburtstag*. Frankfurt, 1998, s. 425–457. Dostupné také z [cit. 13.3.2011]: <http://www.musikgeschichte.at/kapp-orpheus.pdf>.

- KARBUSICKÝ, V. *Kosmos – Mensch – Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen*. Hamburg: Verlag Dr. R. Krämer, 1990. ISBN 3-926952-23-7.
- KARBUSICKÝ, V. Tvar a význam v hudbě. *Hudební věda* 30, 1993, č. 4, s. 299–330. ISSN 0018-7003.
- KARBUSICKÝ, V. Smysl a význam v hudbě. *Hudební věda* 31, 1994, č. 1, s. 25–84. ISSN 0018-7003.
- KAST, V. *Dynamika symbolů*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-371-4.
- KAST, V. *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím*. Praha: Portál, 2009. ISBN 80-7178-302-1.
- KAUFMANN-HUBER, G. *Děti potřebují rituály*. Praha: Portál, 1998. ISBN 80-7178-203-3.
- KERÉNYI, C. *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1976. ISBN 0-691-09863-8.
- KERÉNYI, K. *Mytologie Řeků I. Příběhy bohů a lidí*. Praha: OIKOYMENH, 1996. ISBN 80-86005-14-3.
- KERÉNYI, K. *Mytologie Řeků II. Příběhy hérůů*. Praha: OIKOYMENH, 1998. ISBN 80-86005-00-3.
- KERÉNYI, K., JUNG, C. G. *Věda o mytologii*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2004. ISBN 80-85880-32-6.
- KERLINGER, F. N. *Základy výzkumu chování. Pedagogický a psychologický výzkum*. Praha: Academia, 1972.
- KIERKEGAARD, S. *Svědčův deník*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0452-X.
- KNAPP, B. L. *Music, Archetype, and the Writer: A Jungian View*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1986.
- KOFROŇ, P. *Tón ne! Čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu nové hudby*. Praha: Host, 1998. ISBN 80-86055-38-8.
- KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice. Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele*. Praha: Editio Supraphon, 1989. ISBN 80-7058-150-6.
- KOLÁŘ, R. Brána do 20. století. Claude Debussy. In HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*. Praha: Euromedia Group – Ikar, 2006, s. 55–78. ISBN 80-249-0808-5.
- KOPŠ, K., LINHARTOVÁ, I. *Bohové a hrdinové antických mýtů*. Praha: Olympia, 2010. ISBN 978-80-7376-249-0.

- KOZEL, D. *Prométheovský mýtus v hudbě. Využití antického mýtu ve středoškolské hudební výchově*. Diplomová práce. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy, 2008.
- KRAMER, S. N. *Mytologie starověku*. Praha: Orbis, 1977.
- KRATOCHVÍL, Z., BOUZEK, J. *Od mýtu k logu*. Praha: Hermann & synové, 1994.
- Kreativita a integrativní hudební pedagogika v Evropské hudební výchově*. Sborník referátů přednesených na konferenci k 60. výročí Společnosti pro hudební výchovu konané ve dnech 20.–21. 4. 1994 na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Praha: Společnost pro hudební výchovu, 1994.
- KRBAŤA, P. A KOL. *Psychológia hudby nielen pre hudobníkov. Od hľadania vzťahu k hudbe k uměleckému majstrovstvu*. Varín: Elektropress AB, 2008. ISBN 978-80-969808-6-4.
- KRESÁNEK, J. *Základy hudebného myšlienka*. Bratislava: Opus, 1977.
- KRESÁNEK, J. *Tonalita*. Bratislava: Opus, 1982.
- KRESÁNEK, J. *Hudba a člověk. Hudobné myslenie – sociálna funkcia hudby – hudobná psychológia*. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. ISBN 80-88884-18-7.
- Kronika filmu*. BEIEROVÁ, B. A KOL. Praha: Fortuna Print, 1995. ISBN 80-85873-39-7.
- KULKA, J. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.
- KULKA, J. A KOL. *Komplexní analýza uměleckého díla I*. Praha: SPN, 1986.
- LANGER, S. K. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1971.
- LANGER, S. The Cultural Importace of the Arts. In *Aesthetics and Problems of Education*. SMITH, R. A. (ed.). Urbana, Chicago, London: University of Illinois, 1971, s. 86–96. ISBN 0-252-00165-6.
- LÉBL, V. *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964.
- LE GOFF, J. *Kultura středověké Evropy*. Praha: Vyšehrad, 2005. ISBN 80-7021-808-8.
- LÉVI-STRAUSS, C. Mýtus a hudba. In *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa, 1993, s. 47–56. ISBN 80-7115-052-5.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Mythologica\**. *Syrové a vařené*. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-644-0.

- Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce, osobnosti, základní pojmy.* NÜNNING, A. (editor německého vydání), TRÁVNÍČEK, J., HOLÝ, J. (editoři českého vydání). Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- LONGOS. Dafnis a Chloé. Přel. Rudolf Kuthan. In *Láska a dobrodružství*. Antická próza, svazek první. Praha: Odeon, 1971, s. 21–84.
- LORENZOVÁ, H. Mýtus a literatura. *Estetika* 14, 1977, č. 3, s. 176–196. ISSN 0014-1291.
- LOUŮS, P. *Písň Bilitiny*. Přel. Jaroslav Pasovský. Praha: Moderní bibliotéka, 1911.
- LISSA, Z. *Nové studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1982.
- LUKIÁNOS. Rozhovory Bohů. In *Šlehy a úsměvy*. Přel. Ladislav Vareč. Praha: Svoboda, 1969, s. 175–214.
- LURKER, M. *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia Group – Knižní klub, 2005. ISBN 80-242-1588-8.
- LYNTON, N. *Umění 19. a 20. století. Umění světa*. Praha: Odeon, 1981.
- LYOTARD, J. F. *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. ISBN 80-7007-047-1.
- MÂCHE, F.-B. *Music, Myth and Nature. The Dolphins od Arion*. Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1992. ISBN 3-7186-5321-4.
- MALACH, J. *Pedagogika jako obecná teorie edukace*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, 2007. ISBN 978-80-7368-291-0.
- MALETINSKIJ, J. M. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989.
- MARLOW, A. N. Orpheus in Ancient Literature. *Music & Letters* 35, 1954, č. 4, s. 361–369.
- MASNAK, W. *Smysly – umenia – život*. Prešov: Matúš music, 1994. ISBN 80-967089-1-0.
- MAYES, C. *Jung and education. Elements of an archetypal pedagogy*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Education, 2005. ISBN 1-57886-254-X.
- MAYERSON, P. *Classical Mythology in Literature, Art, and Music*. Newburyport, MA: Focus publishing, R. Pullins Copany, 2001. ISBN 10: 1-58510-036-6, ISBN 13: 978-1-58510-036-1.
- MAZUREK, J., STEINMETZ, K., ADÁMKOVÁ, H., BÁCHOREK, M., KUSÁK, J., NAVRÁTIL, M., NEUWIRTHOVÁ, A., ZEDNÍČKOVÁ, Š. *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, 2010. ISBN 978-80-7368-776-2.

- MERIVALE, P. *Pan the Goat-god. His Myth in Modern Times*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969.
- MERTLÍK, R. *Starověké báje a pověsti*. Praha: Svoboda, 1972.
- MERTLÍK, R. *Příběhy Odysseovy*. Praha: Albatros, 1969.
- MILTOVÁ, R. *Mezi zalíbením a zavržením. Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*. Brno: Barrister & Principal, Seminář dějin umění FF MU Brno, 2009. ISBN 978-80-87029-63-3.
- MÜLLER, L., MÜLLER, A. (eds.) *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7178-863-5.
- NECHUTOVÁ, J. (ed.). *Druhý život antického mýtu*. Sborník z vědeckého symposia Centra pro práci s patristickými středověkými a renesančními texty. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2004. ISBN 80-7325-042-X.
- NEJEDLÝ, Z. *Vítězslav Novák. Studie a kritiky*. Praha: Melantrich, 1921.
- NEUMANN, E. *The Origins and History of Consciousness*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1954. ISBN 0415-20944-7.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, S. (ed.), TYRELL, J. (executive ed.). 2<sup>nd</sup> ed. New York, London: Grove, Mackmillan, 2001. 29 vol. ISBN 1-56159-239-0 (Grove, New York), 0-333-60800-3 (Mackmillan, London).
- NIETZSCHE, F. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993.
- NOVÁK, R. *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2005. ISBN 80-7368-085-8.
- NOVÁK, V. *O sobě a o jiných*. Praha-Bratislava: Supraphon, 1970.
- Olomoucké jarní muzikologické konference*. Sborník referátů ze 3. a 4. ročníku. Hudební analýza (druhy, metody, didaktické přístupy). Mezipředmětové vztahy disciplín učitelského studia hudební výchovy. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. ISBN 80-244-0181-9.
- OSGOOD, CH. E., SUCI, G. J., TANNENBAUM, P. H. *The Measurement of Meaning*. Urbana: University of Illinois Press, 1957.
- OVIDIUS NASO, P. *Proměny*. Přel. Ferdinand Stiebitz. Praha: Odeon, 1969.
- OVIDIUS NASO, P. *Umění milovat*. Přel. Ivan Bureš. Praha: Odeon, 1969.
- PALA, F. Novákův Pan. *Hudební rozhledy* 24, 1971, č. 2, s. 78–82.
- PAUSANIÁS. *Cesta po Řecku II*. Přel. Helena Businská. Praha: Svoboda, 1974.

- PEČMAN, R. *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1999. ISBN 80-210-2223-X.
- PEČMAN, R. *Hudební kontexty staré Itálie*. Brno: Masarykova univerzita, 2006. ISBN 80-210-4118-8.
- PEŘINOVÁ, L. Novákův stoletý klavírní Pan a jeho interpret Martin Vojtíšek. *Opus musicum* 43, 2011, č. 1, s. 72–83. ISSN 00862-8505.
- PETIŠKA, E. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Státní nakladatelství dětské literatury, 1958.
- PAYLLIS, L., NARODITSKAYA, I. Introduction. Singing Each to Each. In PAYLLIS, L., NARODITSKAYA, I. (eds.). *Music of the Sirens*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, s. 1–15. ISBN 0-253-34736.
- PAYLLIS, L., NARODITSKAYA, I. (eds.). *Music of the Sirens*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. ISBN 0-253-34736.
- PLATÓN. *Symposion*. Přel. František Novotný. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993. ISBN 80-85241-31-5.
- PLATÓN. *Ústava*. Přel. František Novotný. Praha: Svoboda, 1993. ISBN 80-205-0347-1.
- PLATÓN. *Kratylos*. Přel. František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 1994. ISBN 80-85241-44-7.
- PLATÓN. *Ústava*. Přel. František Novotný. Praha: Oikoymenh, 2005. ISBN 80-7298-142-0.
- POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984.
- POLEDŇÁK, I. Způsoby sémantizace hudby a „dešifrace“ jejích významů a jejího obsahu. In *Multimediální komunikace v hudební a polyestetické výchově*. Sborník příspěvků z konference konané ve dnech 9. a 10. 11. 2000 na Univerzitě Karlově v Praze – Pedagogické fakultě. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2001, s. 8–22. ISBN 80-7290-065-X.
- POLEDŇÁK, I. *Hudebně pedagogické invence. Výbor ze studií a statí k hudební pedagogice a výchově*. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2005. ISBN 80-7290-229-6.
- POLEDŇÁK, I. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1215-1.
- POLEDŇÁK, I. Antropologie. Heslo In *Slovník české hudební kultury*. Internetová verze: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/chs/index.php>.

POLEDŇÁK, I., FUKAČ, J. Hudební myšlení. Heslo in *Slovník české hudební kultury*.  
Internetová verze:

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/chs/index.php>.

POLLARD, J. R. T. Muses and Sirens. *The Classical Review (New Series)* 2, 1952, č. 2,  
s. 60–63.

*Polyaisthesis. Multiperceptual consciousness and the idea of integrating arts  
and sciences in education*. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften  
Österreichs, 1991. ISBN 3-85369-833-6.

POTTER, C. Nadia and Lili Boulanger: Sister Composers. *Musical Quarterly* 83, 2004,  
č. 4, s. 536–556.

*Principles of Music Composing: Musical Archetypes. VIII.* JANELIAUSKAS, R. (ed.).  
Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2008. ISBN 978-9986-503-81-1.

PROKEŠOVÁ, M. *Filozofie výchovy*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě,  
Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7042-693-4.

PRŮCHA, J., WALTEROVÁ, E., MAREŠ, J. *Pedagogický slovník*. Praha: Portál, 2009.  
ISBN 978-80-7367-647-6.

*Psyche and Imagination. A Multidisciplinary Academic Conference of Jungian  
and Post-Jungian Studies*. At the University of Greenwich, London, U.K., 6.–9. July, 2006.  
Materiál z konference.

PUHVEL, J. *Srovnávací mytologie*. Praha: Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-177-8.

PUŠKAŠ, P. Archetype, Anarchetype and Eschatype in the Dynamics of Musical Style.  
In *Principles of Music Composing: Musical Archetypes. VIII.* JANELIAUSKAS, R. (ed.).  
Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2008, s. 27–34. ISBN  
978-9986-503-81-1.

PUŠKÁRKOVÁ, M. *Tajemství milosti. Symbolika pohádek, snů a modlitby. Archetypy  
symbolů*. Olomouc: Fontána, 2002. ISBN 80-7336-009-8.

RACEK, J. *Slohové problémy italské monodie. Příspěvek k dějinám jednohlasé barokní  
písně*. Praha – Brno, 1938.

RAFAILOV, B. *Filozofické aspekty v díle C. G. Junga*. Disertační práce. Brno:  
Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, katedra filozofie, 2008.

*Rámcový vzdělávací program pro gymnázia*. Praha: Výzkumný ústav pedagogický, 2007.  
ISBN 978-80-87000-11-3.

READ, H. *Výchova uměním*. Praha: Odeon, 1967.

- REID, J. D. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s. Volume I, II.* New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. ISBN 0-19-504998-5.
- RIORDAN, R. *Percy Jackson. Zloděj blesku.* Praha: Fragment, 2009.
- ROSCHER, W. Polyasithesis – polyestetika – polyestetická výchova. Příspěvek k hudební pedagogice 80. let. In *Integrativní hudební pedagogika a polyestetická výchova.* Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 1995, s. 14–25. ISSN 0862-4461.
- ROWLAND, S. (ed.). *Psyche and the Arts. Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Painting and Film.* East Sussex: Routledge, 2008. ISBN 978-0-415-43835-3.
- SHARP, D. *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga.* Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. ISBN 80-85880-39-3.
- SECKÝ, J. *Vztah hudební percepce a aktivního provozování hudby u středoškolské mládeže.* Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy. 2009.
- SHAKER, P. The Application of Jung's Analytical Psychology to Education. *Journal of Curriculum Studies* 14, 1982, č. 3, s. 241–250.
- SHARP, D. *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga.* Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. ISBN 80-85880-39-3.
- SCHNIERER, M. *Svět orchestru 20. století. I.* Brno: M a M, 1995.
- SCHNIERER, M. *Proměny hudebního neoklasicismu. Deset studií k dějinám hudby 20. století.* Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1207-9.
- SCHNIERER, M. *Český a východoevropský neofolklorismus.* Brno: Edition Moravia, 2007. ISBN 978-80-86565-06-4.
- SCHNIERER, M. *Umění žít hudbou.* Brno: Tribun EU, 2009. ISBN 978-80-7399-805-9.
- SCHNIERER, M., PEŘINOVÁ, L. *Vítězslav Novák. Tematický a bibliografický katalog.* Praha: Editio Praga, 1999. ISBN 80-7058-473-4.
- SCHUBERT, W. *Die Antike in der neueren Musik. Dialog der Epochen, Künste, Sprachen und Gattungen.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. ISBN 3-631-52984-8.
- SLÁVIKOVÁ, Z. Horizont zmyslu v kontexte vývojových premií sociálně-kulturného časopriestoru. In *Postavení hudby v rámci současných kulturních aktivit.* Sborník z muzikologické konference Janáčkiana 2002 v Ostravě. Ostrava: Ostravská univerzita Ostrava, Pedagogická fakulta, 2002, s. 12–15. ISBN 80-7042-216-5.
- Slovník antické kultury.* Sestavil Václav Bahník a kol. Praha: Svoboda, 1974.
- Slovník české hudební kultury.* Internetová verze:

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/chs/index.php>.

SMOLKA, J. A KOL. *Dějiny hudby*. Praha: TOGGA, 2003. ISBN 80-902912-0-1.

*Slovo v hudbě 20. století (Janáčkiana XIII)*. Sborník materiálů z muzikologické konference Ostrava 1989. Ostrava: Krajské kulturní středisko Ostrava, 1990. ISBN 80-85029-11-1.

SOLOMON, J. *Apollo. Origins and Influences*. Tucson, London: The University of Arizona Press, 1994. ISBN 0-8165-1389-9.

SOURIAU, É. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994. ISBN 80-85-605-18-X.

SPOUSTA, V. *Krásy, umění a výchova*. Brno: Masarykova univerzita, 1995. ISBN 80-210-96-3.

STARÝ, R. *Potíže s hlubinnou psychologií*. Praha: Prostor, 1990. ISBN 80-85190-03-6.

STEINER, R. *Výchova dítěte z hlediska duchovní vědy. Metodika vyučování a životní podmínky výchovy*. Praha: Baltazar, 1993. ISBN 80-900307-9-3.

STERNFELD, F. W. Orpheus, Ovid and Opera. *Journal of the Royal Musical Association* 113, 1988, č. 2, s. 172–202.

STEVENS, A. *Jung*. Praha: Argo, 1996, ISBN 80-7203-021-3.

STRAVINSKIJ, I. *Kronika mého života*. Praha: Orbis, 1937.

STRAVINSKIJ, I. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1967.

STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*. Praha: Arbor vitae, 2005. ISBN 80-86300-55-2.

STRONG, D. E. *Antické umění*. Praha: Artia, 1970.

SYCHRA, A. *Impresionismus a exprese v hudbě. Noetika hudebního obrazu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-195-6.

SÝKORA, P. Zápas Apollóna s Dionýsem. Sváteční zobrazení mýtu v díle Igora Stravinského. In *Musicologica brunensia*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Roč. 55, č. 38–41. Brno: Masarykova univerzita, 2007, s. 193–204.

SÝKORA, P. Rituální pojetí folkloru u Igora Stravinského. *Opus musicum* 40, 2008, č. 2, s. 14–17.

ŠOLC, V. *Archetyp otce (a jiné hlubinně psychologické studie)*. Praha: Triton, 2009. ISBN 978-807387-281-6.

ŠTĚDRŇ, M. *Claudio Monteverdi. Génie opery*. Praha: Editio Supraphon, 1985.

ŠTĚPÁN, V. *Novák a Suk*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945.

- TARASTI, E. *Myth and Music. A semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellisen Seura, 1978. ISBN 951-95335-3-2.
- TARASTI, E. *Signs of Music: A Guide to Musical Sémiotice*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2002. ISBN 3-11-017227-5.
- THOMSON, W. Pitch Frames as Melodic Archetypes. *Empirical Musicology Review* 1, 2006, č. 2, s. 85–102.
- TOMAN, R. (ed.) *Baroko. Architektura, sochařství, malířství*. Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-771-5.
- URBAN, M. *Pole a palisáda. Mýtus o kněžně a sedlákovi*. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-783-8.
- VALA, J. Využití metody sémantického diferenciatu v literární výchově. *Pedagogická orientace*, 2003, č. 1, s. 81–89. ISSN 1211-4669.
- VALA, J. K reliabilitě měření literární recepce sémantickým diferenciatem. *Pedagogická orientace*, 2003, č. 2, s. 98–103. ISSN 1211-4669.
- VALOVÝ, E. Sémantický diferenciat ve výzkumu vnímání hudby žáky základních škol. In *Musica viva in schola*. IV. Brno: Univerzita J. E. Purkyně v Brně, 1979, s. 97–112.
- VÁŇOVÁ, H., SKOPAL, J. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1367-3.
- VERGILIUS. Zpěvy rolnické. In *Zpěvy rolnické a pastýřské*. Přel. Otmar Vaňorný. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- VERGILIUS. *Zpěvy pastýřské*. Přel. Helena Kurzová. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-601-0.
- VERLAINE, P. Faun. In *Slova na strunách*. Přel. Petr Kopta. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 46. ISBN 80-204-0756-1.
- VIČAR, J., DYKAST, R. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, 2002. ISBN 80-85883-86-4
- VOLEK, J. *Kapitoly z dějin estetiky I. Od antiky k počátku XX. století*. Praha: Panton, 1985.
- VOLEK, J. Vítězslav Novák – „osová“ osobnost české moderní hudby. In *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988, s. 224–242.

- VOLEK, J. *Struktura a osobnosti hudby*. [Kap.] Melodické „archetypy“ ve skladbách Josefa Suka. Praha: Panton, 1988, s. 243–255.
- WAARDENBURG, J. *Bohové zblízka. Systematický úvod do religionistiky*. Brno: Ústav religionistiky filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 1997. ISBN 80-210-1445-8.
- WARREN, A., MATHIESEN, Thomas J. Sirens. In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Dostupné z [cit. 27.12.09]:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25888>.
- WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994. ISBN 80-7113-104-0.
- WEST, M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1992. ISBN 0-19-814975-1.
- WILKOSZEWSKA, K. (ed.). *Aesthetics of the Four Elements. Earth, Water, Fire, Air*. Ostrava: University of Ostrava, 2001. ISBN 80-7042-588-1.
- WINTERSON, J. *Tíha. Mýtus Atlanta a Herakla*. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-723-4.
- WITTLICH, P. *Umění a život – doba secese*. Praha: Artia, 1987.
- WITTLICH, P. *Horizonty umění*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1607.
- WHITE, E. W. *Stravinsky. The composer and his Works*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1972. ISBN 0-520-01335-2.
- WRIGHT, C. *Labyrint a bojovník. Symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. Praha: Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-923-2.
- ZAMAROVSKÝ, V. *Aeneas*. Praha: Albatros, 1981.
- ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 2005. ISBN 80-7243-266-4.
- ZAMAROVSKÝ, V. *Objevení Tróje*. Praha: Knihovna a tiskárna pro nevidomé K.E. Macana, 2002.
- ZAMAROVSKÝ, V. *Řecký zázrak*. Praha: Knižní klub, 2000. ISBN 80-242-0403-7.
- ZAVARSKÝ, E. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Editio Supraphon, 1979.
- ZELEIOVÁ, J. *Muzikoterapie. Východiska, koncepty, principy a praxe*. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-237-9.

## AUDIOVIZUÁLNÍ PRAMENY<sup>437</sup>

### NOTOVÉ

DEBUSSY, C. *Nocturnes*. Paris: Durand, 1999.

NOVÁK, V. *Pan. Báseň v tónech o pěti větách, op. 43*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963.

STRAVINSKY, I. Orpheus. In *Orpheus, Agon*. Moscow: State Publishers "Music", 1972, s. 1–64.

### AUDITIVNÍ

ČESKÁ FILHARMONIE, PRAŽSKÝ FILHARMONICKÝ SBOR, FOURNET, J., VESELKA, J. *Claude Debussy. Nocturnes. La Mer. Ibéria*. Česká republika: Supraphon, 1999. SU 3421.

HUNT, G. *Britten, Saunders, Jackman: Music for Solo Oboe*. BIS, 1998. B000QUZK8.

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA, ORCHESTRA OF ST LUKE'S, CRAFT. R. *Igor Stravinsky. Three Greek Ballets*. EU: Naxos, 2005. 8.557502.

RAUCH, F. *Vítězslav Novák. Piano Works*. Praha: Supraphon, 2003. SU 3744-2 113.

STÁTNÍ FILHARMONIE OSTRAVA, JIRÁČEK, V. Karel Kupka: *Picassiáda. Partita pro velký orchestr. 3. Orfeova Smrt*. In *25 let české a slovenské hudební a literární tvorby 1945–1970*. Praha: Supraphon. 2-10-0412-X–E.

PÖNTINEN, R. *Pöntinem plays Szymanowski. Piano Sonata No. 3, Mazurkas, Masks, Metopes*. BIS, 2009. B0010P4LFO.

---

<sup>437</sup> Výběrově uvádíme pouze notové prameny samostatně analyzovaných skladeb Stravinského, Nováka a Debussyho, z auditivních nahrávky šesti skladeb, které jsme využili k výše uvedené analýze a také ve výzkumné sondě.

## PUBLIKAČNÍ ČINNOST

ADÁMKOVÁ, H., KOSÍK, J., KOZEL, D., SKÁLA, D. Hudební současnost 2008. *Hudební rozhledy* 62, 2009, č. 2, s. 17–18.

KOZEL, D. Mýtus o Prométheovi jako námětová složka integrativních modelů středoškolské hudební výchovy. In *Aktuální otázky současné hudebně výchovné teorie a praxe IV*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2008.

KOZEL, D. Ke vztahu mytologie a hudby prizmatem teorie archetypů C. G. Junga. In *Mezinárodní sborník hudební výchovy*, 2009, č. 1. Ostrava: OU, PdF, KHV, 2009, s. 166–173. ISSN 1802-6540.

KOZEL, D. Archetypy jako integrativní prvek hudební výchovy. In *Kultúra - umenie - vzdelávanie*. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie 3.-4. 6. 2009 v Banské Bystrici. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Pedagogická fakulta, 2009. ISBN 978-80-8083-755-6.

KOZEL, D. CD Adash and Naches: Napůl živě. *Opus musicum* 41, 2009, č. 3, s. 61–62.

KOZEL, D. K hudební složce smyslových obrazů filmu 2001: A Space Odyssey Stanleyho Kubrika. In *Mezinárodní sborník hudební výchovy*, 2009, č. 1. Ostrava: OU, PdF, KHV, 2009, s. 153–165. ISSN 1802-6540.

KOZEL, D. Archetypální symbolika antického hudebního mýtu jako integrující prostředek poslechu hudby. In *Teorie a praxe hudební výchovy*. Sborník příspěvků z konference českých a slovenských doktorandů a pedagogů hudebního vzdělávání v Praze v roce 2009. Praha: UK, PdF, KHV, 2009, s. 130–133. ISBN 978-80-7290-422-8.

KOZEL, D. Antický hudební mýtus. In *Sborník Mezinárodní studentské konference*. Ostrava: katedra hudební výchovy, Pedagogická fakulta, Ostravská univerzita, 2009, s. 31–36.

KOZEL, D. Sirény – mytopoetická analýza antického hudebního mýtu. In *Mezinárodní webový sborník hudební výchovy*, 2009, č. 1. Ostrava: OU, PdF, KHV, 2010, s. 162–173. ISSN 1802-6540.

KOZEL, D. Sýrinx – mytopoetická analýza antického hudebního mýtu. In *Mezinárodní webový sborník hudební výchovy*, 2009, č. 2. Ostrava: OU, PdF, KHV, 2010, s. 76–82. ISSN 1802-6540.

KOZEL, D. Mýtus, hudba a výchova. Příspěvek k iniciačním rituálům umělecké kultury. In *Aktuální otázky současné hudebně výchovné teorie a praxe V*. Sborník z mezinárodní

konference konané 12.-13. 11. 2009 na PF UJEP v Ústí nad Labem. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2010. ISBN 978-80-7414-225-3.

KOZEL, D. Pan Vítězslava Nováka – sémantické transformace mytologického obrazu. In *Moravsko-slovenské folklorní inspirace v české a slovenské hudbě (Janáček, Novák, Martinů a jejich následovníci)*. Sborník z 30. ročníku muzikologické konference Janáčkiana 2010, 3. a 4. 6. 2010. Ostrava: Ostravská univerzita – Pedagogická fakulta, 2010, s. 109–115. ISBN 978-80-7368-875-2.

KOZEL, D. CD Bohuslav Martinů: Songs on Moravian Folk Poetry. *Opus musicum* 43, 2011, č. 2, s. 100–101.

KOZEL, D. Hudební výchova z hlediska analytické psychologie. In *Aktuální otázky současné hudebně výchovné teorie a praxe VI*. Sborník příspěvků z mezinárodní konference. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2011, s. 134–141. ISBN 978-80-7414-354-0.

KOZEL, D. Orpheus Igora Stravinského jako exemplifikace kompozičního a poetického přístupu k antickému mýtu. In *Mezinárodní webový sborník hudební výchovy*, 2010, č. 2. Ostrava: OU, PdF, KHV, 2011, s. 172–184. ISSN 1802-6540.

# **PŘÍLOHA**

Záznamový arch sémantického diferenciálu.

## ZVUKOVÝ DOTAZNÍK

Věk:

Pohlaví (muž, žena):

### Ukázka č. 1

	1	2	3	4	5	6	7	
krásná								ošklivá
pomalá								rychlá
proměnlivá								stálá
klidná								vzrušená
silná								slabá
tupá								ostrá
veselá								smutná
lehká								těžká
těžkopádná								hbitá
hrbolatá								hladká
hrubá								jemná
zamlžená								jasná

Pokud můžete, vyplňte autora a název skladby, popř. alespoň hudební styl (období), směr:

### Ukázka č. 2

	1	2	3	4	5	6	7	
krásná								ošklivá
pomalá								rychlá
proměnlivá								stálá
klidná								vzrušená
silná								slabá
tupá								ostrá
veselá								smutná
lehká								těžká
těžkopádná								hbitá
hrbolatá								hladká
hrubá								jemná
zamlžená								jasná

Pokud můžete, vyplňte autora a název skladby, popř. alespoň hudební styl (období), směr:

### Ukázka č. 3

	1	2	3	4	5	6	7	
krásná								ošklivá
pomalá								rychlá
proměnlivá								stálá
klidná								vzrušená
silná								slabá
tupá								ostrá
veselá								smutná
lehká								těžká
těžkopádná								hbitá
hrbolatá								hladká
hrubá								jemná
zamlžená								jasná

Pokud můžete, vyplňte autora a název skladby, popř. alespoň hudební styl (období), směr:

### Ukázka č. 4

	1	2	3	4	5	6	7	
krásná								ošklivá
pomalá								rychlá
proměnlivá								stálá
klidná								vzrušená
silná								slabá
tupá								ostrá
veselá								smutná
lehká								těžká
těžkopádná								hbitá
hrbolatá								hladká
hrubá								jemná
zamlžená								jasná

Pokud můžete, vyplňte autora a název skladby, popř. alespoň hudební styl (období), směr:

### Ukázka č. 5

	1	2	3	4	5	6	7	
krásná								ošklivá
pomalá								rychlá
proměnlivá								stálá
klidná								vzrušená
silná								slabá
tupá								ostrá
veselá								smutná
lehká								těžká
těžkopádná								hbitá
hrbolatá								hladká
hrubá								jemná
zamlžená								jasná

Pokud můžete, vyplňte autora a název skladby, popř. alespoň hudební styl (období), směr:

### Ukázka č. 6

	1	2	3	4	5	6	7	
krásná								ošklivá
pomalá								rychlá
proměnlivá								stálá
klidná								vzrušená
silná								slabá
tupá								ostrá
veselá								smutná
lehká								těžká
těžkopádná								hbitá
hrbolatá								hladká
hrubá								jemná
zamlžená								jasná

Pokud můžete, vyplňte autora a název skladby, popř. alespoň hudební styl (období), směr: