

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Alžběta Grosamová

Problematika hudebního díla v hudebních poetikách 20. století

The issue of musical works in musical poetics of the 20th century

Praha 2015

Vedoucí práce: doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Romanu Dykastovi, CSc. za cenné podněty a připomínky a také za jeho čas, ochotu a trpělivost při vedení mé práce.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že všechny použité
prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita v rámci jiného
vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne 19. 1. 2015

.....
Alžběta Grosamová

Abstrakt

Tato práce se zaměřuje na problematiku hudebního uměleckého díla v hudebních poetikách Arnolda Schönberga a Igora Stravinského. Ve 20. století byla otázka hudebního díla problematická vzhledem ke změnám, které se v té době v hudbě začínaly dít.

Cílem této práce je představit stěžejní momenty v myšlení a tvorbě obou hlavních autorů. A prostřednictvím spisů F. Herzfelda, H. H. Stuckenschmidta a M. S. Druskina podat reflexi těchto zásadních okamžiků.

Závěrečná komparace by měla přiblížit náhled Schönberga a Stravinského na kategorie důležité pro hledání nové podoby hudebního uměleckého díla ve 20. století. Významným prvkem této práce je propojení pohledu na život a dílo obou autorů, aby bylo zřejmé, z jakých podmínek při svém hledání vycházeli a jak životní situace každého z nich ovlivnila jejich myšlenkový prostor.

Klíčová slova

Schönberg, Stravinskij, dodekafonie, novoklasicismus, komparace, atonalita, disonance, 20. století, tonalita, poetika

Abstract

The thesis focuses on issues of musical works in musical poetics of Arnold Schönberg and Igor Stravinsky. Due to the changes music was undergoing in the 20th century, the matter of musical works was very problematic.

The goal of this thesis is to introduce the key moments in the authors' thinking and their creation of music. The work then presents a reflection on these key moments through the writings of F. Herzfeld, H. H. Stuckenschmidt and M. S. Druskin.

The final comparison should familiarize the reader with Schönberger's and Stravinsky's insight on the categories important for the search for the new form of musical artworks in the 20th century. An important part of this work is dedicated to show the link between the authors' lives and their work; to show which life conditions they originated from and how their life experiences influenced their thinking.

Key words

Schönberg, Stravinskij, dodecaphony, neo-classicism, comparison, atonality, dissonance, 20th century, tonality, poetics

Obsah

1. Úvod	5
2. 20. století – století nové hudby	7
2.1 Igor Stravinskij	8
2.1.1 Charakter Stravinského způsobu tvorby	9
2.1.2 Estetické kategorie v <i>Hudební poetice</i>	10
2.2 Arnold Schönberg	13
2.2.1 Charakter Schönbergova způsobu tvorby	13
2.2.2 Estetické kategorie v knize <i>Styl a idea</i>	15
3. Práce s časem, rytmem a harmonií v hlavních pramenech	17
3.1 Otázka času, rytmu a harmonie v <i>Hudební poetice</i> Igora Stravinského	17
3.2 Otázka času, rytmu a harmonie v knize <i>Styl a idea</i> Arnolda Schönberga	20
4. Funkce autora a recipienta v hlavních pramenech	22
4.1 Postava autora a recipienta z pohledu Igora Stravinského	22
4.2 Postava autora a recipienta z pohledu Arnolda Schönberga	25
5. Reflexe přístupů a estetických kategorií A. Schönberga a I. Stravinského z hlediska autorů vybrané sekundární literatury	29
5.1 Friedrich Herzfeld: <i>Musica nova</i>	29
5.1.1 Reflexe Arnolda Schönberga	29
5.1.2 Reflexe Igora Stravinského	35
5.2 H. H. Stuckenschmidt: <i>Arnold Schönberg</i>	38
5.3 M. S. Druskin: <i>Igor Stravinskij</i>	41
6. Komparace přístupů Igora Stravinského a Arnolda Schönberga	46
7. Závěr	49
8. Seznam použité literatury	51

1. Úvod

Pole této práce je ohraničeno životními liniemi dvou významných postav hudební scény 20. století – Arnolda Schönberga a Igora Stravinského. Důvodem, proč v této práci figurují jako hlavní postavy Schönberg a Stravinskij, jsou jejich výjimečné názory na problematiku hudebního díla ve 20. století, které prezentují ve svých poetikách.

Styl a Idea,¹ která výrazně charakterizuje osobnost a celoživotní úsilí Arnolda Schönberga, byla vydána rok před jeho smrtí. Nabízí ucelený pohled na život a dílo svého autora a propojuje jej se Schönbergovými mimo hudebními názory a korespondencí. *Hudební poetika*² Igora Stravinského vychází z přednášek pro studenty Harvardovy univerzity, které probíhaly v letech 1939 - 1940.³ Témata vycházejí z diskuze nad soudobými problémy, se kterými se Stravinskij setkával i v souvislosti se svou vlastní tvorbou. Komplexnost děl obou autorů dává možnost přesně sledovat situaci tehdejší hudební scény a pozorovat změny, kterými hudba v první polovině 20. století procházela.

Tato práce vychází ze základních literárních pramenů obou poetik, které jsou v 5. kapitole reflektovány prostřednictvím spisů F. Herzfelda, H. H. Stuckenschmidta a M. S. Druskina. Poslední kapitola nabízí komparaci zásadních momentů, stěžejních pro posuzování problematiky hudebního uměleckého díla ve 20. století.

Hlavní tematické okruhy této práce jsou zároveň z formálního hlediska členěny do kapitol, které na sebe logicky navazují. Tyto okruhy jsou rozděleny následujícím způsobem:

1. Vztah atonality a tonálního systému a postavení Schönbergovy dodekafonie a Stravinského modality
2. Práce s časem, rytmem a harmonií v hlavních pramenech
3. Funkce autora a recipienta v hlavních pramenech
4. Reflexe přístupů a estetických kategorií A. Schönberga a I. Stravinského z hlediska autorů vybrané sekundární literatury

¹ SCHÖNBERG, A. *Styl a idea*, Arbor vitae, Praha 2004.

² STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005.

³ Tamtéž, s. 112.

Cílem této práce je zmapování přístupů obou hlavních autorů k tvorbě a funkci hudebního uměleckého díla ve 20. století a představení nejdůležitějších estetických kategorií, které se objevují v jejich poetikách. Následně bude práce reflektovat tyto kategorie, systémy a porovnání s názory autorů v sekundární literatuře. Důležitou součástí této práce je propojení pohledů na život a způsob myšlení Stravinského a Schönberga, aby bylo zřejmé, z jakého rámce podmínek oba autoři vycházeli, a co v jejichž životě ovlivnilo jejich náhled na předloženou problematiku. Hlavní metodou byla v této práci zvolena komparace.

2. 20. století – století nové hudby

Dvacáté století je stoletím nové hudby.⁴ V dějinách hudby pravděpodobně nikdy nenastal větší zlom, a to jak kvůli opuštění tonality, tak naprostému oproštění hudby od tradice a pojmu hudebního díla.⁵ Postoj k hudbě se radikálně změnil, nyní je důležitá spíše pravdivost hudby než její harmonie či krása. Nejvyšším úkolem uměleckého projevu se stala člověku potřeba otevření cesty k pravdě o jeho situaci a možnostech, aby na základě této pravdy mohl jednat.⁶ Nová hudba je charakteristická svojí rozmanitostí a rozšířeným obzorem, což s sebou nese přijetí nových prvků a kvalit, které ve výsledku může naopak vést k možnému neporozumění dílu i celému směru.

Stavění tradičního pojetí hudby jako řeči tónů vedle nových hudebních jevů umožňuje vznik nových hudebních stylů. Stylová pluralita tohoto období vznikla zejména díky dostupnosti hudby na různých médiích, hlubších znalostech hudebních stylů z různých zemí a celkovému otevření posluchačů novým přístupům. Tvůrci hledají nové způsoby, jak „šokovat“ a upoutat posluchače. Využívají nejen nových kompozičních přístupů, ale také způsobů hraní na tradiční i nové hudební nástroje (např.: údery smyčcem do těla houslí).⁷

System, který nazýváme tonální, provázel hudbu od doby, kdy se v evropské hudbě vyvíjela polyfonie. Tonalita se v průběhu času měnila a ve 20. století, kterým se ve své práci zabývám, dosahuje své plné rozvinutosti. System je tonální tehdy, kdy tóny na základě určitého modu, tvoří pevný system vztahů. Skladba vychází ze základní řady tónů a zároveň se k ní vždy vrací. Nové využívání tonality ve 20. století vedlo k postupnému zmenšování významu tradičních pravidel a k rozvíjení opačného principu – *atonality*. Ta záměrně potlačuje tonální vztahy a vyvinula se právě díky využívání nových souzvuků a chromatiky, volnějšího chápání a využívání funkčních harmonických vztahů. Určité tóny mají v tonálním systemu přednostní postavení oproti ostatním, v atonální hudbě mají tóny rovnocennou funkci.⁸

⁴ HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 182.

⁵ *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Československý spisovatel. Praha 1960, s. 72.

⁶ VOJTĚCH, I. *Komentáře*. Panton, Praha 1988, s. 138.

⁷ HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 60.

⁸ Tamtéž, s. 74.

Mezi nejzásadnější postavy moderní hudby 20. století patří Igor Stravinskij⁹ a Arnold Schönberg¹⁰. Ačkoliv by se dal Schönbergův přístup označit jako protichůdný ke Stravinského tvorbě, oba autoři se v mnoha názorech setkávají a navzájem se ovlivňují. Jak Schönberg, tak i Stravinskij nalézali svobodu v pravidlech, která vytvářeli. Oba se snažili vyjít vstříc potřebám moderní skladby a zároveň se nepoddávat svodům popularity. K mému rozhodnutí komparovat Schönbergovy názory se Stravinským dalo podnět to, že právě jejich cesty nejzřetelněji ukazují, jakými směry se tehdejší názorový proud v hudbě ubíral. Oba autoři byli významnými osobnostmi tehdejší hudební scény a paralelně se snažili o změnu v současném hudebním systému, ačkoliv každý ke svému cíli dospěl jiným způsobem.

2.1 Igor Stravinskij

Stravinského tvorba by se dala rozdělit do tří etap. Rané tvůrčí období bylo ovlivněno ruskou klasickou tradicí, kterou Stravinskij obohatil o impresionistické prvky. Vliv Debussyho, s nímž se Stravinskij osobně znal, zde byl patrný. Stravinskij prostřednictvím své první vlastní skladby *Fantastické scherzo* našel cestu k umělecké formě, jež mu nejvíc vyhovovala - k baletu. Později se setkal s osobností, která měla v jeho životě velký význam. Tou osobností byl Sergej Ďagilev, pro něhož Stravinskij napsal tři balety (*Pták Ohnivák*, *Petruška*, *Svěcení jara*). Následovalo několik dalších děl, ve kterých bylo patrné prolnutí prvků neoklasicismu, které odhalily povahu Stravinského stylu tvorby ve druhé etapě jeho tvůrčího období. Jeho vlastní variace,

⁹ Igor Fjodorovič Stravinskij se narodil r. 1882 v Oranienbaumu v Rusku a zemřel v roce 1971 v New Yorku v USA. Ovlivnilo ho setkání s P. I. Čajkovským, jehož hudbu obdivoval. Poukázal na jeho mistrovství v kompozici a vyzdvihoval tvorbu baletních děl, jejichž kompozici se později Stravinskij sám věnoval. Později zásadně Stravinského ovlivnil jeho učitel Rimskij-Korsakov, zejména pak v práci s tóny. Stravinského styl se vyznačuje korigováním citové stránky racionálními a intelektuálními hledisky, proto naopak hudbu Richarda Wagnera a Richarda Strausse tolik kritizoval. Stravinskij definoval svůj umělecký ideál jako dynamický klid. Emocionalita pro něj znamenala odklon od tohoto ideálu, a proto je nezbytné dodržovat řád a pravidla, která vedou k nejvyšší svobodě. Hudební poetiku vnímal jako možnost hledání řádu v hudbě – tedy k dospění k ideálu.

¹⁰ Arnold Schönberg se narodil v roce 1874 v Rakousku a zemřel 1951 v USA. Raná tvorba Schönberga je silně ovlivněna německým novoromantismem a pozdním romantismem. Velmi jej ovlivnil Johannes Brahms, Richard Wagner, Richard Strauss i Gustav Mahler. Ačkoliv se Schönberg vzdělával u různých učitelů, např. u Alexandra Zemlinského, spíše se po většinu života věnoval samostudiu. Velkou část svého života věnoval pedagogické činnosti až do svého stáří. Mezi jeho první kompozice patří symfonická báseň *Pelléas a Melisanda*. Schönberg se postupně vymanil ze svazujících tradičních zásad kompozice a našel nové způsoby jak se v umění osvojit. V *Písničkách z Gurre* Schönberg prolomil pravidla klasického orchestru. Výrazně se v tomto období odklonil od tradiční tonality a povolna se dostal ke svému ideálu, ke kterému se od začátku snažil směřovat. Umění by podle něj nemělo být bez hranic a bez zákona, pravidla je však třeba nalézt, ne vynalézt. Schönberg se přestěhoval v roce 1934 do USA, kde napsal několik tonálních skladeb, ale na sklonku života se opět vrátil k dvanáctitónové kompozici a folklóru.

rytmy a další prvky vtiskly jeho tvorbě osobitý ráz, a Stravinskij je tak snadno rozeznatelný od svých současníků. V pozdním období své tvorby, jež se datuje od roku 1950 do roku 1971, se Stravinskij přiklonil k Schönbergově dodekafonii. V tomto období je pro Stravinského charakteristická úspornost a zhuštěnost prvků ve skladbě.

2.1.1 Charakter Stravinského způsobu tvorby

Igor Stravinskij je jedním z nejvýznamnějších zastánců moderního pojetí tonálního systému ve 20. století. Klasická představa tonality začíná být počátkem 20. století zastaralá a nedostačující, proto se objevují nové způsoby strukturace hudby. Jedním ze způsobů je například přístup Stravinského, který je nazýván *modalita*.¹¹ Ačkoliv se Stravinskij inspiroval staršími postupy, propojuje je ve svých skladbách s modernistickými prvky tonality, jako je například bitonalita¹² nebo polytonalita¹³. Stravinského úsilí směřuje ke hledání centra, na které se napojují určité kombinace, nebo naopak; existuje určitá kombinace, ke které se hledá centrum. Podle Stravinského se vyskytují určité póly přitažlivosti a tonalita je jen prostředkem orientujícím hudbu k těmto pólům.

Každá hudba je sledem vzepětí, která směřují ke konečné klidové fázi. Ve výsledku se tedy Stravinskij zajímá více o polaritu tónu než o tonalitu v pravém slova smyslu. Hudba již není uzavřena v prostředí systému tonality, který ve své základní podstatě vyznává absolutní funkci dur – mollového systému, ale funguje tak, aniž by se musela řídit jejími striktními pravidly. Akordy se postupně osamostatňují, nedbají pravidel tonality a stávají se samostatnými jednotkami. Zejména pak nonové akordy daly podnět ke vzniku a rozšíření atonality.

Tvorba Igora Stravinského se velmi liší od jeho expresionistických a pozdně romantických současníků, klade důraz na řemeslnou stránku díla a nenechává se unášet city. Umění podle Stravinského vyžaduje od umělce plné uvědomění. Hlavní je zachovávat řád a disciplínu v čistě zvukové rovině, čemuž vždy dával přednost před emocionalitou. Řád znamená pravidla a ta vytyčují přesný rámec, v němž se jeho fantazie může plně rozvinout. Proto Stravinskému tak vyhovovala polyfonie – tvorba podle dávno určených přísných pravidel.

¹¹ Modalita je hierarchické uspořádání tónového materiálu na jiných než durových a molových stupnicích. Jednotlivé módy jsou označovány jako příslušné stupnicové řady.

¹² Sloučení dvou tónin.

¹³ Sloučení několika tónin.

2.1.2 Estetické kategorie v *Hudební poetice*

Vytyčení jednotlivých estetických kategorií v poetice Igora Stravinského je důležité pro uchopení podstaty jeho tvorby. Tyto estetické kategorie protínají celé jeho tvůrčí období a je na nich patrná rozdílnost ve smýšlení oproti jeho současníkům. Jednou z nejdůležitějších kategorií je pro Stravinského *řád*. Řád je to, k čemu směřuje celé jeho snažení, a je tématem, ke kterému se ve své poetice stále vrací a zdůrazňuje jeho význam.

Stravinskij o svém řádu hovoří v protikladu s Wagnerovým Gesamtkunstwerkem, jehož cílem je sepětí rozporů mezi tónem, slovem a gestem. Tvrdí, že Gesamtkunstwerk, coby rozšíření tonality do neobvyklých rozměrů, hudební kulturu nejen nepozvedl, ale úplně zničil.¹⁴ Takto dramatické systémy by se neměly v hudbě zavádět, neboť na ni mají zhoubný vliv. Wagnerův způsob tvorby odpovídal potřebě udržet si určitý řád, ale nebyl schopen udržet krok s možností hudebního vyjádření, které je omezené možností lidského sluchu. Proto Stravinskij Wagnerovu tvorbu označuje za fantazii¹⁵ a improvizaci, která ačkoliv je efektní, opakování by jí pouze uškodilo. Autor musí svoji představivost omezovat a kontrolovat, jinak je ohrožena svoboda jeho tvorby. Podle Stravinského zde pak vzniká nebezpečí otevření nekonečného pole možností, pokud si autor nebude klást určitá pravidla, aby kontroloval proud své fantazie. Tato zdánlivá svoboda by znamenala marné úsilí, protože ve chvíli, kdy by autor nebyl ničím omezen a měl by k dispozici veškeré prostředky a možnosti, by nemohl na ničem postavit základy a každý pokus by skončil fiaskem.¹⁶ Určitý řád je důležitý nejen pro tvůrce, ale i recipienty. Možnost orientovat se v systému usnadňuje recipientům zařazení, zpracování a hodnocení uměleckých děl.¹⁷

„Má svoboda bude tím větší a hlubší, čím úžeji si vymezím své pole působnosti a čím víc nastavím kolem sebe překážek. To, co mě zbavuje stísněnosti, zbavuje mě i síly. Čím větší si ukládáme omezení, tím víc se vymaňujeme z oněch okovů, které spoutávají ducha.“¹⁸

¹⁴ STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 50.

¹⁵ Stravinskij zde slovem fantazie neoznačuje hudební formu, ale volný proud představivosti autora, který předpokládá určité omezení autorovy vůle.

¹⁶ STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 53.

¹⁷ Tamtéž, s. 62.

¹⁸ Tamtéž, s. 54.

Svobodu v řádu Stravinskij ukazuje na příkladu fugy, pro něj nejdokonalejší formy v hudbě. Ve fuze hudba představuje jen samu sebe a nic ji nenutí k tomu, aby překračovala hranice svých schopností a vyjadřovala věci, které jsou mimo její dosah a kompetence.¹⁹ Hudba podle Stravinského není schopna vyjadřovat emoce, city či napodobovat přírodu. V souvislosti s napodobováním přírody zde vyvstává otázka, jakým způsobem se postavit k situaci, kdy se náhodou stane, že hudba toto pravidlo poruší. Stravinskij říká, že se toto odchýlení může stát zdrojem konvence a dává skladateli příležitost ji využít jako klišé.²⁰ Takové klišé představuje hrozbu jen ve chvíli, kdy by bylo uměle vytvořeno a postaveno na úroveň zákona. Pro jasnou výstavbu díla je tedy nutné, aby se všechny prvky umělcovy představivosti korigovaly a upravovaly zákonem. Stravinskij zde využívá příměru k Apollonovi a Dinoýsovi, tedy k apollinskému a dionýskému principu.²¹

V souvislosti s hledáním určitého směru v tvorbě Stravinskij hovoří o stylu²². Styl je „zvláštní způsob, jímž autor řadí k sobě pojmy a hovoří jazykem svého řemesla.“²³ Každý skladatel využívá určité hudební fyziognomie, která vždy souvisí s dobou, ve které tvoří. Hudební aparát konkrétní doby určuje způsob využití hudebního jazyka a zároveň i postoj umělce ke zvukovému materiálu. Tyto prvky pak určují linii formování hudebního jazyka a stylu napříč obdobími. Hudební kultura se vyvíjí i díky autorům, kteří výrazně ovlivnili danou dobu. Jejich vliv významně proměnil dosavadní postupy, které se časem opět ustalují, obohaceny o nové prvky. Situace se uklidňuje, nové prvky se začleňují do systému, aby se pak vývoj mohl opakovat vlivem dalších výrazných osobností. Stravinskij podporuje kontinuální vývoj hudby a naopak nesouhlasí s pokrokem, který nutí umělce být originální, vynalézt svůj jazyk, svůj hudební aparát a zřít se vyzkoušených materiálů a ustálených forem.²⁴ Stravinskij pak svoje myšlenky uzavírá následujícím tvrzením:

¹⁹ Tamtéž, s. 62.

²⁰ Tamtéž, s. 64.

²¹ Apollinský a Dionýský princip rozvinul německý filozof F. Nietzsche. Apollinské umění je umění kontemplativní, obrazné; dionýské expresivní, akční.

²² Styl doby určuj kombinace různých osobních stylů, v níž jsou na výši ti autoři, kteří měli na svou dobu rozhodující vliv.

²³ STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 57.

²⁴ Tamtéž, s. 59.

„ Jeho umění se stává opravdu jedinečným, v tom smyslu, že je nesdělitelné a ze všech stran uzavřené. “²⁵

Odpoutání se od tradice takovým způsobem s sebou nese množství neslučitelných a protikladných hodnot, které ničí myšlenkový univerzalizmus a umožňuje rozšíření individualismu bez jakýchkoliv pravidel, což se přirozeně Stravinskému přičí. Univerzalizmus podle Stravinského znamená bohatou kulturu, kterou je možné šířit dál a zároveň vyžaduje podřízenost zavedenému řádu.²⁶

„ Příznivá kontinuita, napomáhající k rozvoji kultury, se jeví jako obecné pravidlo, které snese několik výjimek, o nichž by se dalo říci, že vznikly zcela záměrně, aby ho potvrdily. “²⁷

V souvislosti s aktuálním sporem mezi romantismem a klasicismem Stravinskij hovoří o pojmech *modernismus* a *akademismus*. Oba tyto pojmy jsou považovány, stejně jako romantismus a klasicismus, za protipóly. Modernismus je nevyhraněný pojem, neznamená ani chválu ani hanu, proto je těžké jej na cokoliv aplikovat a právě v tom vidí Stravinskij jeho problém.²⁸ Tento pojem dříve vůbec neexistoval, a proto jeho existenci Stravinskij považuje za znak úpadku mravů a vkusu a tvrdí, že ve skutečnosti jako moderní označujeme to, co „*lichotí našemu snobismu*“.²⁹ Termín snobismus je mnohdy spojován s akademismem, který je obecně považován za kompozici děl prováděnou důsledně podle předpisů školy, tedy založenou na principu nápodoby předlohy. Z tohoto pojetí vyplývá, že by akademismus měl zůstat na akademické půdě a pokud jej někdo využívá i mimo školu, mohou jeho díla působit příliš škrobeně a suše. Mnozí kritici mají sklon hodnotit díla dle měřítek modernismu a v případě, že jsou tato díla jednoznačná, jasná a nejsou konfušní či disharmonická, zařadí je pod nálepku akademismu.³⁰ Stravinskij nezavrhuje použití akademických prvků, naopak přiznává, že je sám mnohokrát využil. Používání akademických postupů automaticky neznamená, že se tvůrce stává akademikem. Stravinskij těchto forem využíval vědomě a s rozmyslem a

²⁵ Tamtéž, s. 60.

²⁶ Tamtéž, s. 61.

²⁷ Tamtéž, s. 58.

²⁸ Tamtéž, s. 66.

²⁹ Tamtéž, s. 67.

³⁰ Tamtéž, s. 67.

nepovažoval se ani za akademicky smýšlejícího autora, ani za moderního, a jako příklad své nezaújatosti předkládá svůj balet *Pulcinella*.³¹

2.2 Arnold Schönberg

„ Umění je zoufalé volání o pomoc těch, kteří na sobě prožívají osud lidstva. “

Arnold Schönberg

2.2.1 Charakter Schönbergova způsobu tvorby

Schönberg přirovnává umělecké dílo k homogennímu organismu, který v každém svém detailu odhaluje svou nejnítějnější podstatu.³² V hudebním uměleckém díle, a nejen v něm, nejde o jednotlivost, ale o celek, protože dílo jako celek vzniká. Autor, který složí jedno téma, nemá invenci, nevytvořil dílo, to je zásluha autora, který napíše celou skladbu.³³ Díla vznikající na počátku 20. století dostávají nový výraz, je v nich vidět proměna, která se projevuje nejen v umění, ale v celkovém myšlení společnosti. Arnold Schönberg usiluje o změnu v hudbě, která je podle jeho názoru nezbytná, neboť stará pravidla již byla vyčerpána a nemohou se vyrovnat s požadavky současného směřování. Zároveň však nechce rozvrátit základní myšlenku umění a tou je pro něj srozumitelnost. Ve všech svých obdobích tvorby se Schönberg drží této základní myšlenky a svou slavnou metodu kompozice s dvanácti tóny na srozumitelnosti a jasnosti postavil. Schönberg se tedy snaží vymanit ze starých pravidel, zůstat věrný základní myšlence hudebního uměleckého díla a vytvořit pravidla nová, která by odpovídala jeho představám o kompozici. Proto se vydal směrem atonální hudby, ačkoliv se sám za atonálního skladatele nerad považoval.

Idea tonality, která doposud hudbě udávala směr, se z nedostatku jiných možností rozvinula do ideje tonality rozšířené, v jejíchž pravidlech tvořil například Igor Stravinskij. Radikální obrat v hudbě ale podle Schönberga nezpůsobilo sesazení tonality z jejího výsadního postavení v praktickém světě, ale to, k čemu došlo postupným vývojem – k emancipaci disonance. Emancipace disonance je úzce spjata se srozumitelností, disonantní tóny podle Schönberga vystupují v řadách tónů později, a proto je ucho nezná tak dobře. Srozumitelnost disonancí a konsonancí je však nazírána

³¹ Tamtéž, s. 68.

³² SCHÖNBERG, A. *Styl a idea*, Arbor vitae, Praha 2004, s. 23.

³³ Tamtéž, s. 31.

stejně. Styl, který předpokládá toto pravidlo, vnímá konsonance stejně jako disonance a nepřijímá tonální centrum. Tím zaniká tonální organizace skladby se všemi svými prvky. Skladby tvořené v tomto stylu jsou charakteristické mimo jiné i svojí stručností a expresivitou. Schönberg časem objevil způsob, jakým jednotlivé části skladby odlišit, aniž by byl nucen použít tonální a strukturální funkce harmonie a zároveň dosáhnout stejného výsledku.

Metoda kompozice s dvanácti tóny tkví v konstantním a rovnocenném využívání dvanácti různých tónů. Žádný tón se neopakuje a využívají se tóny celé chromatické stupnice. Řada tónů se však využívá v jiném pořadí, není tedy s chromatickou stupnicí totožná.

„Základní řada funguje jako svého druhu motiv. To vysvětluje, proč je pro každou skladbu třeba zkonstruovat novou základní řadu. Musí být prvou tvůrčí myšlenkou“³⁴

Základní pravidlo dvanáctitónové techniky spočívá v tom, že všech dvanáct tónů musí doznít, dříve než řada může začít znovu. Kdyby se nějaký tón opakoval dříve či by některý nezazněl, hrozilo by, že by se tento tón stal centrem a tím by ohrozil rovnocennost všech dvanácti tónů a narušila by se celá metoda. Dvanáctitónová technika tedy není ničím jiným než neustálým opakováním řady. Avšak nejde pouze o jednoduché opakování řady, takový způsob by byl velmi nudný, proto existují rozmanité možnosti použití. Neočekává se, že by posluchač vnímal použití řady nebo přemýšlel o tom, jak skladatel hudbu komponoval. Není potřeba sledovat její podobu neboť sama řada má naprosto jiný úkol – tvoří ve skladbě logické centrum. Řada vždy zůstane tím, čím je, ať je jakkoliv obměněna. Omezuje svobodu ve dvanáctitónové kompozici, což je velice důležité, neboť naprostá svoboda vede k chaosu.

Atonalita je jistou reakcí na zvětšující se rozměry uměleckých děl v 19. století a tak se snaží omezovat vnější detaily tak, že je divák nucen si dotvořit celek. Hudba již není předložena jako celistvý obraz, který se dynamicky rozvíjí a předkládá tak posluchači ucelený pohled, ale formuje se v obrazy, záblesky, které okamžitě působí a vzápětí zase mizí. Oblíbenou formou se stává aforismus, který je velmi zjednodušený a čistý a tím naprosto vyhovuje formálním požadavkům atonality.

³⁴ Tamtéž, s. 87.

2.2.2 Estetické kategorie v knize *Styl a idea*

V Schönbergově svazku *Styl a idea* se objevuje několik estetických kategorií, které jsou pro jeho tvorbu velmi důležité a stejně jako u Stravinského vedou k hlubšímu porozumění jeho pojmovému i myšlenkovému aparátu. V prvních kapitolách Schönberg zmiňuje úlohu *rozumu a citu*. Rozum a cit nebo také uchvácení, zde Schönberg staví do protikladu.³⁵ Nejvyšší účín uměleckého díla se projevuje v přenesení zájmu a emocí autora do nitra recipienta, který tak zakouší stejné uchvácení. Rozum tuto smyslovou euforii omezuje a poukazuje na rozdílnost uměleckých a neuměleckých prostředků, z nichž ty zmíněné na druhém místě jsou pro umělce i recipienta nebezpečné kvůli jejich snadné dostupnosti a předvídatelnosti.³⁶ Hudba však není ohrožena těmito prostředky, protože je nereálná a pracuje pouze s těmi hudebními. Hudba dosahuje nejvyššího účínu ve chvíli, kdy tóny mluví samy za sebe a vyjadřují to, co je nejméně reálné.

„Každý, kdo jednou takový čistý účín pocítil, zůstane vůči všemu ostatnímu hluchý. Je naprosto vyloučeno připisovat úchvatný hudební zážitek nečistým prostředkům, neboť hudební prostředky jsou nereálné a nečistá je jen skutečnost.“³⁷

Citovost v hudbě a uchvácení smyslovostí je tedy stěžejní pro dosažení nejvyššího hudebního účínu. Recipient nemůže být uchvácen něčím mimohudebním či neuměleckým, protože hudba v této sféře nemůže fungovat. Rozum je v hudbě potřeba podle Schönberga jen vzhledem k ideji.³⁸ Idea pro Schönberga je na uměleckém díle to nejdůležitější. Nejsou vždy tvořeny záměrně, mohou se objevit znenadání a nepředvídatelně.³⁹ Idea má, tak jako mnoho dalších pojmů, mnoho významů a lze ji užívat v různých spojeních. Pro Schönberga je ideou totalita díla, tedy to, co chtěl umělec vyjádřit.⁴⁰

„Každá nota, která se připojí k jiné, uvádí její hudební význam v pochybnost. Jde-li například g po c, může se sluch octnout v nejistotě, zda to dohromady vyjadřuje C dur nebo G dur, ba i F dur a e moll by byly možné vztahy. Přidání dalšího tónu bud' problémy vyjasní, nebo zkomplikuje. V průběhu větší části hudby neustále vzniká jakýsi

³⁵ Tamtéž, s. 25.

³⁶ Tamtéž, s. 26.

³⁷ Tamtéž, s. 26.

³⁸ Tamtéž, s. 49.

³⁹ Tamtéž, s. 48.

⁴⁰ Tamtéž, s. 48.

*druh neklidu a nedostatek rovnováhy se zvyšuje podobným působením rytmu. Jako vlastní idea skladby se mi jeví metoda, která vytváří rovnováhu. Častá opakování témat, skupin a delších partií lze chápat snad jako pokus o brzké vyrovnání imanentního napětí.*⁴¹

Rozdíl mezi stylem a ideou tkví v tom, že idea nemůže zaniknout. Nejprve vznikne idea, která je formována, utvářena, upravována až ke konečnému výsledku. Idea jako taková může vzniknout výhradně v mysli génia. Génieus má schopnost rozvíjet své předem dané vlastnosti.⁴² Rozvíjí se celý život a proniká do nových prostor. Naopak talent podle Schönberga vstřebává to, co již existuje a brzy dosahuje svého vrcholu, ze kterého se již nevyvíjí dál.

V souvislosti s ideou je zde zmíněn pojem *styl*. Styl vyjadřuje autora, který ho vytvořil, je otiskem jeho osobnosti a představuje určitý soubor hodnot, který je pro jeho tvorbu typický.⁴³ Styl zpravidla přechází z jedné etapy do další, přičemž se stále mění, ačkoliv vždy závisí na vlivech, které na něj působí. Tvůrce je omezen svým nadáním a podmínkami, které ho ovlivňují, a zároveň jeho myšlenky formuje touha po vyjádření, tedy jeho vnitřní idea.⁴⁴

⁴¹ Tamtéž, s. 48.

⁴² Tamtéž, s. 38.

⁴³ Tamtéž, s. 47.

⁴⁴ Tamtéž, s. 47.

3. Práce s časem, rytmem a harmonií v hlavních pramenech

3.1 Otázka času, rytmu a harmonie v *Hudební poetice* Igora Stravinského

Otázka času v hudbě má zásadní postavení jak v hudebním umění, tak i ve Stravinského poetice. Stravinskij považuje za důležité zdůraznit tento fakt, neboť problémy s ním související protínají další jeho úvahy o tvůrčích typech.⁴⁵

Stravinskij definuje hudbu jako zvukové prvky, které jsou organizovány vědomou činností člověka. Pasivní požitek z hudby, který posluchači umožní určité základní zvukové kvality, působí potěšením, avšak až skrze něj posluchač objevuje hudbu, kterou aktivně formuje lidský duch. Umění totiž není stvořené přírodou, je vždy třeba jednotící účinnosti ducha člověka.⁴⁶ A jen celý člověk⁴⁷ je schopen pochopit fenomén hudby ve své spekulativnosti. Takto problematiku Stravinskij zpřesňuje ve druhé kapitole své poetiky, kde dále tvrdí, že fenomén hudby pro něj není nic jiného než *fenomén spekulace*.⁴⁸

Pro Stravinského, hudba nemůže existovat mimo zvuk a čas. Výkon paměti recipienta je při poslechu hudby nutný právě kvůli časovému prostoru, ve kterém se hudba nachází. Hudba se objevuje pozvolna, postupem času a předpokládá určitou časovou organizaci.⁴⁹ Výtvarné umění se naopak zobrazuje v prostoru, to znamená, že na diváka působí celkovým dojmem, který až následně získává detailní vjemy.

V souvislosti s časovostí hudby hovoří Stravinskij v téže kapitole o vztahu metra a rytmu. Metrum v hudbě funguje jako měřitelná konstantní hodnota a řeší, na kolik stejných částí se dělí takt. Rytmus se zabývá uskupením těchto částí v taktu. Rytmus metrum využívá, jsou v určitém vztahu a právě tento vztah podle Stravinského způsobuje požitek při poslechu hudby.⁵⁰

⁴⁵ Ve čtvrté kapitole *Hudební poetiky* se Stravinskij zabývá hudební typologií. V úvodu předkládá tezi, že umění předpokládá při práci volbu. Jako ideální postup prezentuje umění *odkládat*, tedy využívat techniky směřující od mnohosti k jednomu. Podkladem pro tyto úvahy jsou myšlenky o času, které předložil právě ve druhé kapitole.

⁴⁶ STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 23.

⁴⁷ Člověk vybavený všemi prostředky smyslu, intelektu a duševních schopností.

⁴⁸ Výraz *fenomén spekulace* může být zavádějící, ale Stravinskij tvrdí, že pouze předpokládá v základu tvorby nějaké hledání, to znamená, že z abstraktního tvaru formuje konkrétní tvar.

⁴⁹ STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 27.

⁵⁰ Stravinskij tvrdí, že ve vztahu metra a rytmu diváka nejvíc zasahuje pravidelnost, se kterou se střetávají. Vysvětluje tak na příkladu jazzové hudby jakým způsobem diváka tento vztah ovlivňuje a

Ke zpřesnění svých úvah o času v hudbě Stravinskij shrnuje názor svého přítele, ruského filozofa Piotra Suvčinského.⁵¹ Suvčinskij vnímá hudbu jako vrozený komplex intuicí a možností, založený na čistě hudební zkušenosti času, a hudební dílo nám podává jen jeho funkcionální realizaci.⁵²

Rozděluje čas v hudbě na psychologický a ontologický.⁵³ Vnímání prvního zmíněného může být ovlivněno mnoha faktory.⁵⁴ Toto ovlivnění je patrné jen v souvislosti s reálným časem, tedy časem ontologickým. Čas v hudbě je specifický tím, že vzniká buď mimo kategorie psychologického času, nebo současně s nimi. Každá hudba utváří vztah mezi časem svého trvání a technickými prostředky, kterých využívá.⁵⁵

Suvčinskij tak předkládá dva druhy hudby. Jeden se rozvíjí souběžně s ontologickým časem a proniká jím a druhý druh hudby tento postup porušuje. První ze zmíněných navozuje pocit „klidné dynamiky“, kdy se hudba řídí principem podobnosti. Posлуhač ho vnímá postupně.⁵⁶ Druhý pracuje zejména s kontrastem, který má bezprostřední účinek, a vzhledem ke své vazbě na psychologický čas, dokáže reflektovat skladatelovy emoce. Nejen hudba pracuje s těmito dvěma principy tvůrčího procesu. Otázka jednoty a rozmanitosti zasahuje všechny druhy umění a například v malířství souvisí s polychromními a monochromními postupy.⁵⁷

Stravinskij se ve své tvorbě přiklání spíše k principu podobnosti a považuje jej za účelnější. Sílu a pevnost hudby shledává právě v tom, že se zříká možností rozmanitosti.⁵⁸ Skladatel by si podle něj měl být vědom hierarchie hodnot a měl by být schopen si zvolit postup, který při své tvorbě využije.

„Kontrast je prvek rozmanitosti, ale rozptyluje pozornost. Podobnost vzniká z určitého tíhnutí k jednotě. Potřeba měnit a rozrůžňovat je plně oprávněná, ale

ukazuje jejich hierarchický a časový smysl. Prvky v hudbě jsou hierarchicky uspořádány, zároveň však dílo působí jako celek.

⁵¹ Piotr Suvčinskij, původem z Ukrajiny, patřil mezi významné osobnosti ruského exilu v Paříži – politický aktivista, mecenáš, filozof a hudební publicista.

⁵² STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 29.

⁵³ Tamtéž, s. 29.

⁵⁴ Těmito faktory Stravinskij myslí například rozmrzelost, úzkost či radost. Jeví se jako kategorie s vlastním psychologickým procesem a jsou příčinou naladění recipienta.

⁵⁵ STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 29.

⁵⁶ Tamtéž, s. 30.

⁵⁷ Tamtéž, s. 30.

⁵⁸ Tamtéž, s. 30.

*nesmí se zapomínat, že před mnohostí je jedno. Ostatně odjakživa se požaduje jejich koexistence; a všechny problémy umění, tak jako nakonec všechny problémy vůbec, včetně problému poznání a problému Bytí, se zoufale točí kolem této otázky, od Parmenida, který popírá možnost mnohosti, až po Herakleita, který popírá existenci jednoho.*⁵⁹

Podobnost je skrytá a je třeba ji postupně odhalovat, proto by měla být základem a rozmanitost pouze rozšířením. Kontrast je možné najít všude, objevuje se a láká svými jednoduchými prostředky. Pro Stravinského je ale závažnější právě princip podobnosti, kdy jsou výsledky hledání mnohem cennější pro jeho vkus.⁶⁰

Nyní je zřejmý význam času jak pro hudbu, tak pro Stravinského. Zároveň je třeba objasnit úlohu zvuku, neboť, jak už bylo řečeno na začátku kapitoly, hudba podle Stravinského nemůže existovat mimo čas a zvuk.

V souvislosti s pojmem zvuk Stravinskij hovoří v kapitole o fenoménu hudby ve své poetice o dvou pojmech významných pro diskuzi o hudbě 20. století. Jedná se *konsonanci* a *disonanci*. Stravinskij se brání slovníkovým výkladům těchto dvou pojmů.⁶¹ Tvrdí, že v dnešní hudbě konsonance není zárukou jistoty, stejně jako disonance neimplikuje apriorně něco negativního. Disonance byla vždy považována za nesamostatný prvek, který je nutné rozvést v harmonii, aby mohl posluchače zvukově uspokojit. Vlivem proměny hudby ve 20. století hovoří Stravinskij i mnozí další autoři o emancipaci disonance, tedy o jejím osamostatnění. Disonance nyní není vázána na svou dřívější funkci a je samostatně využitelný prvek. Stravinskij, stejně jako Schönberg, věnuje tomuto tématu poměrně hodně prostoru. Ve své poetice vztahuje Stravinskij tyto dva pojmy k vysvětlení charakteru svého vlastního stylu tvorby, který tato práce reflektuje v první kapitole.

Proměna hudby ve 20. století ovlivnila dosavadní nazírání na pravidla tonality, konsonance, disonance a další prvky a prostředky. Existuje však prvek, který těmito

⁵⁹ Tamtéž, s. 30.

⁶⁰ Tamtéž, s. 31.

⁶¹ Konsonance je dle slovníku definována jako spojení několika tónů v harmonickou jednotu. Disonance znamená porušení této harmonie připojením dalších tónů. Tyto definice uvádí Stravinskij dle dobového slovníku ve své poetice a považuje je za nepřesné.

proměnami nebyl nijak výrazně zasažen, a tím je *melodie*.⁶² Pojem melodie zaujímá ve Stravinského poetice důležité místo a Stravinskij jí vyhrazuje stejný prostor, jaký jí náležel v tonálním systému.

*„Já si spolu s širokým publikem začínám myslet, že melodie si musí udržet místo na vrcholu hierarchie prvků, z nichž se skládá hudba. Melodie je z těchto prvků nejdůležitější ne proto, že se dá bezprostředněji vnímat, ale proto, že je dominantním hlasem symfonie nejen ve vlastním, nýbrž i v obrazném smyslu.“*⁶³

Stravinskij úvahami o melodii zdůrazňuje, že v hudbě, stejně jako v jiných druzích umění, existuje určitá hierarchie forem, zároveň však dílo vždy vystupuje jako celek.

3.2 Otázka času, rytmu a harmonie v knize *Styl a idea* Arnolda Schönberga

Poetika Arnolda Schönberga se v žádné ze svých kapitol nevěnuje samostatně času ani zvuku. Proto má smysl se časem u Schönberga zabývat ve spojení s proměnou tonální harmonie a s porušováním tradičních zásad strukturace hudebního času. V souvislosti se Schönbergovou dodekafonií hovoří Druskin a další autoři, o nichž se zmiňují v další kapitole, o *seriálním času*.⁶⁴ Jednotlivé obměny základní řady, což je mimo jiné podstatou dodekafonie, mohou ovlivnit různé faktory, například tempo či melodii. Seriální čas tak významně ovlivňuje zejména vnitřní řád skladby.

*„Seriální hudební čas je budován na systematických obměnách základní série (dvanáctitónové řady) jako celku, což však nelze zaměňovat s pravidelností fyzikálního času. Odlišné trvání jednotlivých obměn může ovlivnit nejen tempo, ale i rozdělení řady do melodické a harmonické složky a další faktory.“*⁶⁵

Stěžejní je pro Schönberga jednota jeho metody kompozice s dvanácti tóny, o kterou by se podle něj měl snažit každý umělec.⁶⁶ Jednotou v mnohosti se Schönberg zabývá napříč celou svou poetikou. V kapitole *K nauce o kompozici*⁶⁷ se tímto

⁶² Melodie pochází z řeckého mélos. Pojem melodie Stravinskij chápe jako intonaci kadencované fráze, přičemž kadence zde platí ve svém obecném významu. Nedá se podle Stravinského naučit, považuje ji za dar.

⁶³ STRAVINSKIJ, I, *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 37.

⁶⁴ Seriální čas je výraz odvozený od slova *série* neboli řada. Funguje na principu obměn základní série v určitém postupu.

⁶⁵ BLÁHA, J. *Výtvarné umění a hudba: Tvar, prostor a čas 1/2*. TOGGA, Praha 2013, s. 145.

⁶⁶ Podle Schönberga v hudbě nemůže existovat logika bez jednoty a forma bez logiky.

⁶⁷ SCHÖNBERG, A. *Styl a idea*, Arbor vitae, Praha 2004, s. 228.

tématem zabývá v souvislosti s opakováním, na kterém je v původním stavu hudba podle Schönberga založena. Následující citace by měla objasnit Schönbergovo pojetí opakování.

„Kuplet s opakujícím se refrénem, rondo se strofou, která se stále znova připomíná; ano, i rým, v němž se bezpochyby původně rýmovaly (tj. opakovaly) kořeny, vztahy a mnohé jiné jevy ze spřízněných oblastí („Doch Brutus ist ein ehrenwerter Mann“), činí totéž za stejným účelem: prosvětlit vztahy k základním skutečnostem s tím, že se dbá, aby se přesné opakování nechalo působit jako umělecká forma.“⁶⁸

Opakování zaručuje v hudbě vzájemnou souvztažnost všech částí a funguje jako jednotící síla. Je základní stavební jednotkou ve skladbě a různé variace jsou jen vyšší stupně hudebních technických dispozic. Neopakující se prvky v hudbě znázorňují odbočení, vedlejší myšlenky a umírňují příliš časté opakování. Ve chvíli, kdy by se v kompozici s dvanácti tóny opakoval jeden či více tónů příliš brzy, mohlo by se stát, že se opakovaný tón stane centrem a jednota by tak byla narušena.⁶⁹

Stejně jako Stravinskij i Schönberg vnímá umělecké dílo jako celek. Hudební myšlenka se podle Schönberga skládá z melodie, rytmu a harmonie, a ačkoliv tyto prvky fungují v určité hierarchii, vždy vystupují jednotně. Schönberg se věnuje v souvislosti se svou dodekafonií pojmu harmonie⁷⁰. Harmonii výrazně ovlivnily změny v hudbě, které 20. století přineslo. Schönberg vidí řešení ve své kompozici s dvanácti tóny, která nahrazuje strukturální distinkce tonální harmonie.

⁶⁸ SCHÖNBERG, A. *Styl a idea*, Arbor vitae, Praha 2004, s. 228.

⁶⁹ Tamtéž, s. 87.

⁷⁰ Harmonie byla dříve zdrojem krásy a prostředkem pro rozlišování formálních rysů.

4. Funkce autora a recipienta v hlavních pramenech

4.1 Postava autora a recipienta z pohledu Igora Stravinského

Stravinskij provedení hudby věnuje poslední kapitolu své poetiky. Zaměřuje se na dvě stadia, ve kterých hudba existuje. První stadium nazývá *hudba potenciální* a druhé *hudba provozovaná*. Dvojí stadium hudby znamená nejen jedinečnost hudby mezi ostatními druhy umění, ale také předpoklad dvou tvůrců: skladatele a výkonného umělce.

„Zaznamenaná na papíře nebo uchována v paměti existuje hudba už před provedením, čímž se liší od všech ostatních umění, a jak jsme viděli, liší se od nich i modalitami, jimiž se řídí její vnímání. Hudební entita má tedy tu jedinečnou vlastnost, že na sebe bere dvě podoby, že postupně existuje ve dvou různých formách, oddělených od sebe tichem ničeho.“⁷¹

Postava výkonného umělce je spojena s otázkou provedení díla a jeho interpretace⁷². Interpretace předpokládá určité hranice pro výkonného umělce, ty si však také může stanovit sám při práci.

Provedení je přesná realizace díla, tedy všeho, co dílo umělci přikazuje. Stravinskij se domnívá, že střetávání těchto dvou principů dává vzniknout všem nedorozuměním, které se vyskytují mezi dílem a posluchačem. Stravinskij si v souvislosti s provedením uvědomuje možný problém, který pramení z rozdílu mezi dialektikou jazyka a dialektikou hudby. I ve chvíli, kdy dostane umělec přesný písemný záznam hudby, ze kterého je zřejmé, jakým způsobem autor dílo zamýšlel, není jisté, že se neobjeví skrytý prvek, který ohrozí celé provedení.

„A tak zatímco se dílo výtvarníka objevuje před očima publika hotové a vždycky ve stejné podobě, skladatele čeká, když se hraje jeho hudba, riskantní dobrodružství; dobré provedení jeho díla závisí totiž pokaždé na oněch nepředvídatelných, nepostižitelných faktorech, které vnáší do skladby ctnost věrnosti a sympatie, bez

⁷¹ STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 95.

⁷² Stravinskij tvrdí na začátku kapitoly o provedení, že každá interpretace je zároveň provedením, naopak to však neplatí.

*nichž bývá dílo buď k nepoznání, nebo bez života, ale v každém případě je zrazeno.*⁷³

Výše uvedená citace ze Stravinského poetiky objasňuje jeho náhled na problém interpretace a provedení. Dvoufázovost hudby s sebou vždy nese riziko, že výsledné zahrané dílo nebude odpovídat autorovu záměru a nezapůsobí tak na posluchače zamýšleným dojmem. Záleží zejména na oněch „skrytých prvcích“, které jsou naprosto závislé na talentu hudebníka provádějícího dílo.

Stravinskij považuje snahu o ještě větší propracovanost a určitou extrémnost v interpretaci za prohřešek proti duchu originálního díla. Nadbytečné úpravy totiž někdy vznikají i na úkor samotného podání. Stravinskij je přesvědčen, že dobrých interpretů je velmi málo, a že mnoho těch špatných vidí šanci se pomocí provedeného díla zviditelnit.

Stravinskij je v této kapitole zaměřuje také na problém přílišného emočního souznění interpreta se skladbou, tedy na zaměření se na mimohudební prvky. Výsledkem je pak přisuzování mimohudebních kvalit hudebním prvkům, což opět vede k odklonu od tvůrčovy vůle.⁷⁴

S pojmem interpretace se pojí i postava dirigenta, kterou nové hudbě odkázalo 19. století. Stravinskij se domnívá, že dirigent má příliš velkou pravomoc hudbu ovlivňovat a neprávem si tak přivlastňovat zásluhy skladatele. Stejně jako ostatní virtuosy, ani postavu dirigenta Stravinskij jednoznačně neodsuzuje. Všichni dirigenti, sólisté, klavíristé a další interpreti by měli mít podle Stravinského na paměti, že kvalitní interpret musí nutně splnit jednu podmínku, a tou je bezchybné provedení.

*„Tajemství dokonalosti tkví především v tom, že si je interpret vědom zákona, který mu ukládá prováděné dílo.“*⁷⁵

Pružnost a podřízenost vyžaduje Stravinskij jak od tvůrce, tak od interpreta. Hranice, které jsou důležitým pojmem v této poetice, jsou cestou k úspěchu. Určitá

⁷³ STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 97.

⁷⁴ V kapitole je uveden příklad Beethovenovy sonáty, která byla bezdůvodně vždy nazývána *Sonátou měsíčního svitu*. Podle Stravinského je naprosto zbytečné zabývat se diskuzí o názvu skladby či skladbě přisuzovat mimohudební význam.

⁷⁵ STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 100.

omezení dávají tvůrci svobodu, díky níž je o krok blíže úspěchu, a stejně taková je cesta k úspěchu pro interpreta.

Snahu o zbytečnou pompéznost a odporování tvůrcovu záměru Stravinskij připisuje také nedokonalému hudebnímu vzdělávacímu systému.⁷⁶ Cit pro styl, výrazové prostředky a jejich meze, důvtip a hudební sluch není možné se naučit v žádné hudební škole či konzervatoři. A proto podle Stravinského není snadné umělcům stanovit hranice, v jejichž mezích se prováděné dílo shoduje s původním záměrem autora.⁷⁷

Stravinskij považuje za nutné, ve vztahu k této problematice, zmínit úlohu posluchače.⁷⁸ Nesouhlasí s právem publika na vyslovení hodnocení hudebního díla. Publikum sice ve výsledku rozhodne o dalším osudu díla v závislosti na svém vkusu a na tom, co se mu líbí, ale Stravinskij nepovažuje za vhodné, aby názor publika dosahoval hodnoty jednoznačného rozsudku.

„Úloha posluchače bývá svízelná obzvláště při prvním provedení, neboť ten se nemůže v tomto případě opřít o žádnou informaci a nemá s čím srovnávat. A tak první dojem, tak důležitý, první setkání novorozeného díla s publikem, závisí bezesbýtku na hodnotě podání, jež nepodléhá žádné kontrole.“⁷⁹

Z předloženého úryvku z poetiky je zřejmé, jak složité je dodržení mravní zodpovědnosti umělce. Jeho dílo je výsledkem bádání, výpočtů, velkého úsilí a trpělivosti, které v jedné chvíli může být znehodnoceno nepřesnou interpretací a následně dezinterpretováno publikem. Posluchač při poslechu nového díla stojí před nelehkým úkolem. Takováto situace totiž nastane vždy, pokud publikum nemá záruku kvalitního interpreta, který zajistí přesné znění předloženého díla. Jak je možné poznat kvalitního interpreta? Stravinskij na tuto otázku odpovídá velice jednoduše. Záruku kvalitního interpreta ve společnosti zajišťují vzdělané elity, bez jejichž podpory by pro nás byl zážitek z hudby spojení se zklamáním. Vzdělání má

⁷⁶ STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 101-102.

⁷⁷ Stravinskij nesmyslnost praxe ukazuje na příkladu Matoušových pašijí Johanna Sebastiana Bacha, které měl v originálním provedení provádět malý počet hudebníků. Dnes se nedostatek hudebního vzdělání podle Stravinského projevuje právě v tom, že se kvůli snaze o mohutný efekt malý počet hudebníků nahradil stovkami účinkujících a výsledkem je pro posluchače naprosto jiný hudební zážitek.

⁷⁸ STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*, Arbor vitae, Praha 2005, s. 103.

⁷⁹ Tamtéž, s. 104.

ve Stravinského myšlení velký význam a nyní je patrné, proč mu ve své poetice věnoval tolik prostoru.

Stravinskij nepřímo rozděluje posluchače na tři typy:

1. Posluchače, který je v určitém smyslu skladatelovým partnerem a disponuje hudebním vzděláním a průpravou, vnímá tedy celou genezi díla.
2. Posluchače, který hudbu poctivě sleduje, ale těší se z ní pasivně. Taková je pravděpodobně většina posluchačů.
3. Falešný milovník hudby neboli snob, posluchač, který hudbu vnímá pouze v souvislosti se zvýrazněním své společenské prestiže, koncert je pro něj tedy pouze příležitostí zatleskat slavnému dirigentovi nebo si odškrtnout ze seznamu zhlédnutí díla významného autora.

Stravinskij se v závěru svých úvah o interpretaci, tvůrci a posluchači snaží vyzdvihnout důležitost šíření hudby pro připravené publikum. Hudba by měla být šířena uvědoměle a posluchači by měli své hudební citění stále rozvíjet. Hudba by pak neměla nepřipravené posluchače ubíjet a nudit, naopak by aktivní publikum měla vyvolávat zájem a rozvíjet hudební vkus.

4.2 Postava autora a recipienta z pohledu Arnolda Schönberga

Schönbergova poetika nabízí pohled na problematiku autora a recipienta jiným způsobem než poetika Stravinského. Schönberg se touto otázkou zabývá v průřezu celé své poetiky a nevěnuje se jí samostatně v určité kapitole.

Již v úvodních kapitolách⁸⁰ se Schönberg zmiňuje o charakteru posluchače v souvislosti s uchváceností recipienta uměleckým dílem. Recipient by, podle Schönberga, měl vnímat pouze to, co mu dílo nabízí, a neměl by se nechat strhnout vnějšími podněty. Hudební zážitek zprostředkovávají hudební prostředky, které jsou nereálné a pokud recipient pocítí čistý hudební zážitek na vlastní kůži, zůstane vůči vnějším prostředkům hluchý.

⁸⁰ Konkrétně se jedná o kapitoly „Vztah hudby“ a textu a „Gustav Mahler“ in SCHÖNBERG, A. *Styl a idea*, Arbor vitae, Praha 2004, s. 22 - 40.

„A k nejhlubší účasti nás hudba pohne jen tehdy, když tóny mají sílu samy mluvit, jen když změny tónů vysokých a hlubokých, rytmů rychlých a pomalých, zvuků silných a slabých mluví o tom, co je nejméně reálné.“⁸¹

Schönberg zde souhlasí se Stravinským a v případě hudby zdůrazňuje nutnost zaměření posluchače na čistě hudební prostředky. Posluchač není nucen zdůvodňovat své pocity z poslechu díla, protože tato obhajoba nikdy nevede k objektivní charakteristice díla.

Roli recipienta Schönberg rozebírá v kapitole *Gustav Mahler* i ve vztahu s moderním uměním. V dnešní době je podle Schönberga složité rozpoznat skutečně velké umělce od těch, kteří svoji průměrnost podporují masivní reklamní kampaní. Do jisté míry je možné publikum za jeho možnou zmatenost omluvit. Existuje velké množství umělců, kteří se vyjadřují ke své době v mnohem pohodlnější a přístupnější formě než mnozí jiní. Moderní umělci se dokážou zavděčit jakémukoliv posluchači i bez toho aniž by ze sebe museli vydat to nejlepší. Géniové orientovaní na budoucnost svou formou mnohdy činí svá díla publiku složitěji přístupná. Proto je pro posluchače snazší se zmýlit. Schönberg je přesvědčen, že se nic podstatného nezměnilo, akorát má publikum jiné prostředky k tomu, jak se k umění stavět nesprávně.

Umělecké dílo vždy vystupuje jako celek, které v sobě nese autorovy kvality. Pokud recipient při poslechu narazí na určitou zvláštnost specifickou pro konkrétního autora, může jej vnímat jako útok. Schönberg říká, že v tuto chvíli recipient přehlédne, že se jedná o přednost a interpretuje ji jako nedostatek. Pak nastane situace, kdy je velký skladatel označen za nesrozumitelného či neoriginálního a jeho tvorba je publikem zavržena.

Schönberg je přesvědčen, že umělec by se měl snažit pouze o jedinou věc: „*aby se vyjádřil.*“⁸² Pokud se umělec dokáže vyjádřit, podaří se mu to největší, čeho může docílit, vše ostatní není tak důležité. Pokud umělec vyjádří sám sebe, nikdo ho nemůže napodobit. Pokud by se snažil vyjádřit takové téma jako je například smrt, nebude jediný.

⁸¹ SCHÖNBERG, A. *Styl a idea*, Arbor vitae, Praha 2004, s. 26.

⁸² Tamtéž, s. 28.

„Že vyjádřil jen to, co ztělesňuje nezávisle na stylu a jeho liniích jen jeho a co tedy zůstane odepřeno každému jinému, jenž se o to pokouší jen napodobením stylu.“⁸³

V tom tkví umělcova originalita a genialita, dílo vzniká a má být vnímáno jako celek, ve kterém umělec vyjádřil sám sebe. Schönbergovi nezáleží na tom, zda umělec dosahuje svých výsledků pomocí přesně vypočítaných kroků nebo zda jeho tvorba spočívá v bezděčném spojování prvků. Důležité podle něj je, aby měl po celou dobu své tvorby na paměti svůj cíl.

Na počátku má umělec vizi a má schopnost tuto vizi uskutečnit. Umělec se po celou dobu tvorby drží své vize, která přichází vcelku a najednou. Schönberg zmiňuje tři nezbytné předpoklady k tomu, aby tato umělcova vize byla naplněna:

1. Umělec musí ujít dlouhou cestu, aby dosáhl svého cíle. I největší géniové musí tvrdě pracovat, aby uskutečnili svoji vizi.
2. Umělecké dílo funguje jako celek. Vize sama o sobě nestačí k tomu, aby bylo dílo dokonáno. Umělec musí umět poskládat jednotlivé prvky tak, aby dohromady fungovaly v homogenním celku.
3. Vzniklé dílo umělec musí přizpůsobit „těm, jichž se týká“⁸⁴, tedy forma díla by měla být srozumitelná.

Jak už bylo v této práci zmíněno, forma se v hudbě snaží o to být srozumitelná. Recipient, který rozumí formálnímu uskupení uměleckého díla, pociťuje úlevu, která může být spojena s vnímáním krásy. Schönberg ve stěžejní kapitole své poetiky *Kompozice s dvanácti tóny*⁸⁵ zdůrazňuje, že umělec musí svoji vizi zformovat ať už je jejím úkolem vyvolat jakékoliv pocity. Srozumitelnost tedy uspokojuje jak rozumovou stránku recipienta, tak stránku citovou. Právě proto Schönberg věří, že jeho kompozice s dvanácti tóny by měla tvůrcům, kteří se jí budou držet, usnadnit práci ve smyslu snazšího dosažení srozumitelnosti.

„Umělec, který má odvahu, se cele oddává svým náklonnostem. A jen ten, kdo se oddává svým náklonnostem, má odvahu. A jen ten, kdo má odvahu, je umělec.“⁸⁶

⁸³ Tamtéž, s. 29.

⁸⁴ Tamtéž, s. 84.

⁸⁵ Tamtéž, s. 84 - 106.

⁸⁶ Tamtéž, s. 184.

Schönberg říká, že kromě výše zmíněného, musí být každý tvůrce „*přesvědčen o neomylnosti vlastní fantazie a musí věřit vlastní inspiraci.*“⁸⁷ A zároveň by měl tvořit jen pro svou radost, vlastním způsobem a z vlastních témat. Tvůrce, kteří tvoří proto, aby se zalíbili publiku, Schönberg nepovažuje za skutečné umělce.

⁸⁷ Tamtéž, s. 86.

5. Reflexe přístupů a estetických kategorií A. Schönberga a I. Stravinského z hlediska autorů vybrané sekundární literatury

Tato práce si klade za cíl představit stěžejní myšlenky Arnolda Schönberga a Igora Stravinského skrze jejich vlastní poetiky, ale nabízí také reflexi jejich názorů skrze hlediska dalších významných autorů téže doby.

Prvním autorem, jehož postoj k oběma umělcům zde bude uveden, je Friedrich Herzfeld⁸⁸. Herzfeld ve své knize *Musica nova*⁸⁹ reflektuje život a dílo několika skladatelů, mezi nimiž jsou i pro tuto práci důležití Stravinskij se Schönbergem. Druhým autorem, který zde bude zmíněn, je Michal Semjonovič Druskin⁹⁰, jehož dílo *Igor Stravinskij*⁹¹, pojednává o Stravinském a jeho tvorbě. Třetím a posledním autorem je Hans Heinz Stuckenschmidt⁹² s rozbohem Arnolda Schönberga ve své knize *Arnold Schönberg*⁹³. Vzhledem k širší tématu budou z knih *Arnold Schönberg* a *Igor Stravinskij* vybrány pouze nejstěžejnější kapitoly, které se zabývají důležitými momenty v tvorbě Schönberga a Stravinského, a které reagují na témata obsažená v poetikách obou autorů.

5.1 Friedrich Herzfeld: Musica nova

5.1.1 Reflexe Arnolda Schönberga

Herzfeld zpočátku reflektuje Schönbergův život, jehož určité momenty výrazně ovlivnily Schönbergovu pozdější tvorbu. Mezi tyto momenty patří například nabídka Richarda Strausse, aby se Schönberg stal učitelem na Sternově univerzitě. Schönberg nabídku přijal a od této doby jej učitelství provázelo až do jeho raného stáří. Zároveň pak kompozice první symfonické básně *Pelléas a Melisanda*, která vznikla také na

⁸⁸ Friedrich Herzfeld se narodil 17. června 1897 v Drážďanech, zemřel 19. září 1967 v Garmisch-Partenkirchen. Byl německým kapelníkem, dirigentem a hudebním kritikem.

Herzfeld byl kapelníkem v Cáchách, Drážďanech a ve Freiburgu a jako dirigent byl známý zpracováním díla Wolfganga Amadea Mozarta. Od roku 1931 žil v Berlíně. Mezi lety 1939 a 1942 byl šéfredaktorem časopisu *Allgemeinen Musikzeitung* a od 1940 do 1943 byl šéfem tiskového oddělení Berlínské filharmonie. Vypracoval knihy o hudbě a hudebnících, psal recenze pro hudební časopisy.

⁸⁹ HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966.

⁹⁰ Michail Semjonovič Druskin se narodil v roce 1905 v Kyjevu, zemřel 20. 4. 1991 v Petrohradě. Byl to ruský hudební vědec, pianista a pedagog.

⁹¹ DRUSKIN, M. S. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory*. Editio Supraphon, Praha 1981.

⁹² Hans Heinz Stuckenschmidt se narodil 1. listopadu 1901 a zemřel 15. září 1988. Byl německým skladatelem, muzikologem, historikem a hudebním kritikem. Psal články do několika hudebních magazínů a živil se také jako hudební skladatel v Hamburku, Vídni, Paříži, Berlíně, ale také v Praze. Vydal několik publikací o životech a dílech autorů, s nimiž se za svůj život setkal, a získal nejen za ně mnoho ocenění.

⁹³ STUCKENSCHMIDT, H. H. *Arnold Schönberg*. Editio Supraphon, Praha 1971.

Straussův popud. Symfonická báseň je bohatá a velká forma, která Schönbergovi, jak si v té době uvědomil, nevyhovovala, a proto se k ní již nikdy více nevrátil.

V téže době vznikl mimo jiné také sextet *Zjasněná noc*⁹⁴ a velká sborová skladba *Písně z Gurre*.⁹⁵ Herzfeld *Písně z Gurre* vystavuje do popředí, protože to bylo jedno z mála Schönbergových děl, které slavily u publika úspěch. Jedná se o opravdu velkolepé sborové dílo, které odpovídá podle Herzfelda charakteru doby. Schönberg se po dokončení tohoto díla odpoutal od velkých forem a začal tvořit jiným stylem.

Schönberg se po svém přesunu do Vídně seznámil s Gustavem Mahlerem, který, jak už bylo několikrát zmíněno, výrazně ovlivnil jeho tvorbu. Herzfeld zde upozornil také na to, že ačkoliv se Schönberg ve své tvorbě stále ještě držel zažitých tradic, již se kolem něho začal tvořit okruh věrných žáků a přátel. Herzfeld je přesvědčen, že mu tento okruh lidí pomohl při pozdějších četných prohrách a vytvořil silnou komunitu, jako se to nepovedlo žádnému z jeho současníků. Herzfeld konkrétně říká: „*Ze Schönberga musela skutečně vycházet jakási podmaňující síla osobnosti. U něho existuje pouze přítel nebo nepřítel. Přátelé mu přímo propadají.*“⁹⁶

Herzfeld se zmínil o prudkých reakcích publika na Schönbergova díla, které se však neobjevovaly pouze při premiérách. Je zřejmé, jak kontroverzní díla to v tehdejší době byla a s jakou reakcí byla přijímána. Důvod proč se Schönberg před publikem uzavřel a považoval ho za zbytečné, je v tuto chvíli Herzfeldovi jasné. Ale zkušenosti, které skladatel získá z poslechu svého díla, jsou nezbytné pro další jeho tvorbu. Proto Schönberg založil skupinu, kde se prováděly zkoušky skladeb, a umělci si je navzájem mohli poslechnout, aniž by k nim kdokoliv vyjadřoval svůj názor.

Herzfeld poukázal na změnu v Schönbergově tvorbě, kdy se z velkého orchestru uchýlil k menší formě a opět je zde poukazováno na podobnost jeho vývoje s Richardem Straussem. Kromě zjednodušování a omezování prostředků Schönberg začal používat kvartový akord⁹⁷, který znamenal velkou změnu v hudbě. Právě tato změna znamenala

⁹⁴ Zde Herzfeld upozorňuje na Schönbergovo uvedení hudební programové básně do komorní hudby.

⁹⁵ Herzfeld zdůraznil, že se v těchto dvou skladbách objevuje téma, ke kterému se Schönberg ve svých dílech velmi často a rád vrací: k napětí mezi mužem a ženou. V *Písních z Gurre* navíc poprvé používá mluveného slova.

⁹⁶ HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 67.

⁹⁷ Dosavadní tercie byly základním intervalem při stavbě akordů a v tuto chvíli již přestala stačit požadavkům skladby. Podle Herzfelda se vyčerpala a bylo třeba ji nahradit novým prvkem.

první náznak opuštění tonality a pro Schönberga to značilo přiblížení se k jeho formálnímu ideálu.

Herzfeld se věnuje také pojmu „atonalita“ a souhlasí se Schönbergovým názorem:

„Snad nikdy nebylo vymyšleno nešťastnější slovo nežli tento výraz: „atonální“. Mnohý přítel hudby řekne: „Všechno moderní je atonální, především každé hromadění disonancí.“ Ve znamení tohoto strašlivého slova „atonální“ se vášnivě bojuje o moderní hudbu.“⁹⁸

Stejně jako Herzfeld a Paul Hindemith i Schönberg odmítal toto označení zejména kvůli jeho nesrozumitelnosti. Slovo atonální zní jako něco, co je v rozporu s charakterem tónu, což podle nich v hudbě není možné. Pokusy o změnu označení se nesetkaly s úspěchem a tak označení „atonální“ v hudebním slovníku zůstalo, ačkoliv autoři varují před jeho doslovným chápáním. Herzfeld charakterizuje atonální hudbu stejně jako Schönberg⁹⁹ a zároveň podotýká, že je kvůli její povaze možné ji provádět pouze na temperovaných nástrojích jakými jsou například klavír či klarinet. Atonalitu Herzfeld chápe jako nevyhnutelný důsledek vývoje hudby a zmiňuje určité uvolnění tonality již u Richarda Wagnera. Zároveň se však ptá, zda je možné, aby dvanáct tónů vedle sebe existovalo na stejné úrovni, jako to vidí Schönberg. Herzfeld dochází k závěru, že rovnoprávnost dvanácti tónů by mohla udržet jen nejkrajnější nutnost a jeho domněnku potvrzuje další vývoj hudby.¹⁰⁰

Reakce 20. století na stále se rozšiřující rozměry uměleckých děl 19. století byla očekávaná. Herzfeld upozornil na neustálou potřebu koncentrovat se na podstatné složky hudby a s tím spojené zmenšování forem. Zmínil Schönbergovy aforistické klavírní skladby, ve kterých se nic nerozvíjí, nemají začátek ani konec. Hudba vytváří bleskové obrazy, které se na chvíli objeví a pak zase mizí. Herzfeld shrnuje *krizi formy* v následující citaci:

„Nedostatek formotvorné síly atonální hudby je obcházen tím, že velikost skladby je zúžena natolik, že se forma už ani nemůže rozvinout, a proto se nepostrádá. Touto

⁹⁸ HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 73.

⁹⁹ Oba si také byli vědomi potřeby nové notace. S atonalitou původní notace ztrácela smysl a přestala být srozumitelná.

¹⁰⁰ Herzfeld chápe tonální hudbu jako kruh – skladatel vychází z určité tóniny, ke které se následně znovu vrací. Kruh je pro něj znamením klasična, posuzuje-li hudbu jako stylistický řád. V atonalitě síla tohoto kruhu chybí, a proto si není schopná vytvořit vlastní formy.

cestou se nemůže jít často, protože by tím zůstaly vyloučeny všechny větší formy absolutní hudby. ¹⁰¹

V Schönbergově tvorbě vzniká tzv. „barevná melodie“, jak ji sám nazývá. Melodie neutváří průběh hudební skladby svým zvedáním a klesáním, ale její funkci nahrazuje zvuk. Melodie již není tvořena tóny, ale barevnými zvuky. Herzfeld opět připomíná, že barevná melodie není nic nového. Zvuk měl výsadní postavení mezi výrazovými prostředky již u Wagnera a nejinak je to podle něj s výsadním postavením barvy u mnoha malířů.¹⁰² Herzfeld však nevidí v barevné melodii řešení krize formy a tak zbývá poslední možnost a to opět tvořit ve velkých formách, což by však znamenalo návrat k minulosti. Schönberg tyto formy později opravdu využil, ačkoliv jejich vzájemné hranice v díle nejsou tolik patrné. Herzfeld podává za příklad *Pierrota lunaire*, v němž kombinace fugy, passacaglie a kánonu dopomohla k silnému účinku celé skladby. Premiéra této skladby se kupodivu obešla bez výrazné kritiky.

V reakci na využívání rozmáhajícího se motivu strachu, který byl centrem všech druhů umění zejména kolem období počátku první světové války, se Herzfeld zmiňuje i o tématu krásy. Využívá Schönbergova citátu z jeho poetiky, který jasně ukazuje, že pro Schönberga, a tudíž i pro další tvůrce krása není potřeba, umělci stačí pravdivost, tedy, aby se vyjádřil. Umělecká díla jsou teď vyjádřením nitra autora. Jako základ Schönbergovy tvorby Herzfeld označuje estetiku hrůzy.

„V jeho hudbě není útěchy. Údělem Schönbergovým nebylo vykoupení, jako tomu bylo u Wagnera. Žádné světlo neozářuje tento temný svět. ¹⁰³

Schönberg si po válce uvědomoval volnost atonální hudby a snažil se nalézt zákony, které by zabránily chaosu v hudbě, který bezprostředně hrozil. Jak už zde bylo zmíněno, umění je podle Schönberga uspořádané a nemůže existovat bez hranic a pravidla, která by jej určovala, je třeba nalézt, ne vynalézt. Schönberg tedy přišel se systémem, který později nazval svoji metodou kompozice s dvanácti tóny. Herzfeld věří tomu, že by se tato metoda tolik nerozšířila, kdyby za ní nestála Schönbergova osobnost.

Metoda kompozice s dvanácti tóny předpokládá, že si umělec nejprve stanoví základní řadu. Herzfeld rozebírá způsoby, jak umělec s řadou může pracovat a poukazuje na

¹⁰¹ HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 78.

¹⁰² Samostatná barva funguje podobně u van Gogha nebo například u fauvistů.

¹⁰³ HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 85.

takřka nevyčerpatelné možnosti použití. Věnuje se také příkladu, kdy by umělec použil dvou řad současně. Jak je pak možné sledovat průběh obou řad ve všech jejich možných směrech?

„Otázkou nyní je, zda je skutečně možné sledovat průběh řady v obou směrech: horizontálně jakožto melodii a vertikálně jako harmonii, zvláště když neznáme samotnou řadu a nezapamatovali jsme si ji jako téma v tématu s variacemi starších mistrů, ale máme ji teprve během skladby nalézt.“¹⁰⁴

Odpověď je jednoduchá - možné to není. Jak ale Herzfeld podotkl, ani to není nutné. Posluchač o řadě nemusí vědět vůbec nic, není jeho povinností sledovat průběh řady, i kdyby toho byl schopen. Funkce řady je zcela jinde, ve skladbě by měla vytvořit logické centrum. Vytváří hranice pro umělce a omezuje jejich naprostou svobodu v užívání dvanácti tónů. Podle Herzfelda nejsou proměny nové hudby ničím jiným než opouštěním starých pravidel a nalézání pravidel nových, které budou více odpovídat charakteru doby. Dvanáctitónovou techniku považuje za jednu z nejpřísnějších, ačkoliv nebyla jedinou novou metodou. Herzfeld také upozornil na skutečnost, že Schönberg nikdy nevydal knihu o své metodě kompozice samostatně a je tedy třeba se obrátit na jiné autory, kteří se Schönbergem a jeho metodou zabývali.¹⁰⁵

Dvanáctitónová metoda je významnou součástí diskuzí o hudbě. Jako jakákoliv jiná pravidla je nástrojem, který vytváří nový slovník, a závisí na těch, kdo ji používají.

„V čem tedy spočívá ten velký úspěch dvanáctitónové techniky, který začal náhle po druhé světové válce a zaměstnává teď všechny muzikantské hlavy?“¹⁰⁶

Herzfeldova otázka vyvstává tím jasněji, čím je zřejmější, že pomocí dvanáctitónové techniky si skladatel kompozici neulehčil. Odpověď opět spočívá v samotné podstatě této metody – určuje určité hranice pro tvorbu. Zároveň si díky její rozšířenosti mohou skladatelé navzájem pomoci a to je podle Herzfelda velkým přínosem zejména pro začínající skladatele.¹⁰⁷ Herzfeld věří, že právě to je důvod proč se kompozice

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 100.

¹⁰⁵ Mezi tyto autory patří například Francouz René Leibowitz, Schönbergův žák Josef Rufer či Ernst Křenek.

¹⁰⁶ HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 104.

¹⁰⁷ Začínajícím skladatelům může Schönbergova metoda výrazně pomoci při prvních pokusech o kompozici, ačkoliv nezaručuje dosažení cíle.

s dvanácti tóny stala tak oblíbenou po celém světě a důkazem je pro něj i usilovná práce Stravinského pomocí této metody.

Proč je tedy Schönbergova hudba pro posluchače tak složitá a proč ji publikum jen stěží přijímá? Herzfeld shrnuje nejdůležitější aspekty Schönbergovy tvorby, o kterých se domnívá, že způsobují bouřlivou reakci publika.

Jako první zmiňuje rozbití staré intervalové hierarchie. Aby se Schönberg vyhnul tonalitě, musí využít vzdálenější intervaly, než bylo doposud zvykem. Výsledkem je ohromení posluchače, když zazní první tóny Schönbergovy skladby. Herzfeld poukazuje na impresionistický účinek, který na posluchače taková hudba má a právě kvůli němu je mnohdy špatně chápána.¹⁰⁸ Schönbergovy skladby kvůli netradičním intervalům není možné zazpívat, ačkoliv byl Schönberg přesvědčen, že je možné si na tento způsob časem zvyknout. Kromě intervalů vidí Herzfeld možný problém i v Schönbergových harmoniích. V tonální hudbě byly akordy omezené, ale zároveň přehledné. V hudbě poloviny 20. století je možné vytvořit téměř neomezené množství akordů a proto je zde postrádána původní přehlednost. Ani problém formy se nevyhnul Herzfeldově kritice. Každá nová epocha vyžaduje nové formy a hudbě, která funguje na principu řady, vyhovuje pouze forma variace.

„To, co bylo jednou řečeno, dá se touto formou říkat stále znovu, snad bohatěji, svižněji, snad i rafinovaněji. Může se však i namítnout, že se variace podobá ornamentu, neobjevuje žádné nové země, zůstává odkázána na domácí půdu.“¹⁰⁹

Herzfeld zde jasně ukazuje, že dvanáctitónová hudba se nikam dále nevyvíjí a problém pak nastává i při zakončení skladby. Dvanáctitónová skladba jednoduše přestává a není možné ji zakončit tak, jako bylo zvykem u dřívějších skladeb.

Herzfeld na závěr této kapitoly pomyslně rozděluje Schönbergův život na dvě období: V mládí je ovlivněn potřebou výrazu a navazuje tam, kde se začíná proměňovat hudba u Wagnera¹¹⁰. V druhé polovině života se řídí rozumem, touhou po všeobecně platných pravidlech a tak vzniká jeho metoda kompozice s dvanácti tóny. Pomyslná linie mezi

¹⁰⁸ Hudba posluchače napoprvé silně zasáhne, ale po krátké době posluchačova pozornost pomalu upadá a hudba už není schopna ji znovu zaujmout. Vrcholu tato hudba dosahuje již při prvním taktu a dále se nerozvíjí.

¹⁰⁹ HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 109.

¹¹⁰ Herzfeld již na začátku kapitoly zmínil onu změnu v hudbě, která započala ve Wagnerově *Tristanovi a Isoldě*.

těmito dvěma obdobími neznamená přesnou hranici, jak sám Herzfeld podotýká, jedná se spíš o určitý posun.

V roce 1932 dokončuje Schönberg druhé dějství své opery *Mojžiš a Áron*, kterou Herzfeld považuje za klíčovou v jeho tvorbě. Opera zůstala nedokončená a byla považována za neproveditelnou¹¹¹. Zde je opět patrné, že Schönbergovi nezáleželo na publiku, spokojil se s tím, že dílo existuje.

Po svém odstěhování do Ameriky Schönberg opět tvořil v tonálním stylu. Na sklonku života se však vrátil k atonalitě a také k folklóru.¹¹²

5.1.2 Reflexe Igora Stravinského

Na začátku své kapitoly o Stravinském Herzfeld hovoří o vztahu mezi Schönbergem a Stravinským. Ačkoliv oba později žili v téže městě ve Spojených státech amerických, nikdy se nesešli. Za svůj život se setkali pouze jednou a vzhledem k odlišnosti poměrů, ze kterých vycházeli, jejich povah i přístupu, se nakonec už nikdy znovu osobně nepotkali.

Herzfeld je přesvědčen, že Stravinského dětství v hudebně založené rodině, život v Rusku i jeho krátké setkání s Čajkovským, jehož hudbu nesmírně obdivoval, velmi ovlivnilo jeho budoucí tvorbu. Výrazný vliv měl také jeho učitel Rimskij-Korsakov, od něhož získal jistotu po řemeslné stránce.¹¹³ Po dokončení studií se Stravinskij začal věnovat absolutní hudbě a Herzfeld v jeho raných dílech vidí vliv Debussyho a impresionismu. Herzfeld věří, že Stravinského provedení jeho první skladby *Fantastické scherzo* a skladby *Ohňostroj* v roce 1909 jej významně ovlivnilo, a to zejména proto, že se zde setkal se Sergejem Pavlovičem Ďagilevem. Spolupráci mezi Ďagilevem a Stravinským Herzfeld přikládá velký význam. Ďagilev svým mistrovským uměním jevištního výtvarnictví dopomohl Stravinského baletu *Pták Ohnivák* k velkému úspěchu.

Další dílo Stravinskij zamýšlel jako čistě instrumentální, Herzfeld říká, že v této době Stravinskij ještě není schopen komponovat bez představy děje či hlavní postavy. Tak

¹¹¹ Opera nakonec byla provedena, ale opět se nesešla s úspěchem. Schönberg tedy stále zůstává nepochopeným umělcem.

¹¹² Herzfeld tímto závěrem připomněl Schönbergovo varování před ortodoxností v tvorbě i smýšlení.

¹¹³ Stravinskij již od počátku své tvorby velmi jasně chápe, že každé umění spočívá na určité technice a každý umělec tuto techniku musí bezchybně ovládat.

vznikl *Petruška*¹¹⁴, a z původně instrumentálního díla se stal pod Ďagilevovým vlivem opět balet. Herzfeld o Stravinského dílech prohlásil, že je to Nová hudba, kterou už nikdo nepocituje jako novou hudbu.¹¹⁵

Premiéra dalšího Stravinského baletu *Svěcení jara* na rozdíl od ostatních jeho baletů vyvolala šok. Herzfeld tuto neobvyklou situaci vysvětluje tím, že publikum posuzuje umělecká díla na základě srovnání s jinými díly, která už zná. Rozhodují náhody, nikoliv znalost umění a ve *Svěcení jara* podle něj chybí jakákoliv možnost srovnání.

„Zprávy o premiéře zní přímo groteskně. Od samého začátku se ozýval smích, křik a mňoukání. Jeden posluchač vypravuje o jakémisi mladíkovi, který seděl za ním: „Začal mě dokonce bít do taktu pěstmi po hlavě. Já sám jsem byl tak bez sebe, že jsem po dlouhou dobu ty rány vůbec necítil.“ Po rozsvícení v hledišti propukne docela pravidelná bitka, které se účastní i dámy.“¹¹⁶

Dramatické přijetí díla však Herzfeld nepovažuje za neúspěch, naopak přisuzuje emocionální publika jeho uchvácení a tvrdí, že bezvýznamná díla takové reakce nikdy nevyvolávají. *Svěcení jara* nikdy nebylo všude přijato s porozuměním, ačkoliv se mnozí kritici časem omluvili za svá ukvapená hodnocení.

V celé Stravinského tvorbě jsou patrné ruské prvky, výrazněji se ale objevují až po Stravinského odchodu z Ruska. Herzfeld na tuto skutečnost upozornil i u jiných ruských umělců.

„To je typický ruský rys. I ostatní rusové si teprve na Západě plně uvědomovali svou příslušnost k Rusku. Patří k nim i Dostojevskij a Gorkij.“¹¹⁷

Kromě této projevené lásky k domovině, která se prolínala Stravinského tvorbou, se později začínají objevovat i změny spojené se sklony k archaismu. Neprojevují se výhradně u Stravinského, i když v jeho skladbě *Svatba* se začínají výrazněji objevovat změny ve zvuku a instrumentaci.

Po první světové válce se Stravinskij rozhodl vytvořit menší skladbu, se kterou by bylo možné udělat turné. Vznikl tak *Příběh vojáka* a Herzfeld si všiml několika prvků, které

¹¹⁴ Petrušku Stravinskij o 30 let později přepracoval, urovnal instrumentaci a odstranil nepřesné momenty.

¹¹⁵ HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 139.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 142.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 136.

byly typické pro hudbu vznikající těsně po válce. Skladba musí být malá, aby se dala snadno provést a měla by mít lehkou instrumentaci. Její podstata odporuje Wagnerovu Gesamtkunstwerku, který je pro Stravinského v té době nejnešťastnější forma vůbec¹¹⁸. *Příběh vojáka* opět nebyl přijat publikem s nadšením, ale podle Herzfelda byl považován za významný obrat v tvorbě Stravinského.

Slovo v opeře postupně přestávalo mít význam a to platilo i pro tvorbu Stravinského. V několika¹¹⁹ svých dílech nechává postavy mluvit, stejně jako to udělal jeho současník Schönberg. Stravinského typickým rysem je jeho oddělování slova, hereckého projevu a výrazu, přičemž gesto je pro něj vždy důležitější než slovo. V souvislosti s návratem k tradicím Herzfeld zmiňuje také časté využívání masek na jevišti. Masky fungují stejně jako tanec, který tanečníka zbavuje části své podstaty. Rozšíření tance a využití masek není podle Herzfelda náhoda, skrývají se za ním problémy současné doby, které je v umění možné zastřít.

„Je-li tomu tak, proč tedy ještě máme brát život tak strašně vážně? Jen se potěšme veselou hrou poskakujících loutek! Umění se musí zase stát veselým. Nikoli z nutnosti překypujícího srdce, ale z poznání, že my, lidé, jsme ničím, tedy z pocitu bezmocnosti“¹²⁰

Rytmu, metru a taktu, velkému tématu hudby 20. století, se Stravinskij ve své poetice věnuje velmi obšírně a nechybí tedy ani v Herzfeldově výkladu. Metrum a takt prošly výraznou proměnou. Je možné je různorodě poskládat a uskupit, skladatel již není omezen dřívějšími pravidly. Jediné, co zůstalo v nezměněné podobě, je rytmus. Je tak volný, jak skladatel požaduje, a není závislý ani na taktu, ani na metru. Stravinskij pracuje s rytmem a metrem velmi netradičně. Vrství je přes sebe způsobem, jaký dřívější umělci neznali.¹²¹ Stravinského hudba tedy probíhá v různých vrstvách, ale z hlediska času. Tento jev nazývá Herzfeld polymetriku a připomíná, že se s ním skladatelé setkali již dříve, ale z hlediska melodie a harmonie.¹²²

¹¹⁸ Pro Stravinského byla nejideálnější forma balet a to zejména z toho důvodu, že funguje jako protipól k romantismu. Jeho podstatou je návrat ke klasické uměřenosti a řádu. Nejslavnější Stravinského skladby byly vždy balety a i mimo jeviště si držely svoji platnost.

¹¹⁹ První z nich je skladba s názvem *Persefona*.

¹²⁰ HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 159.

¹²¹ Herzfeld uvádí jako příklad novátorské *Svěcení jara* a *Příběh vojáka*.

¹²² Z hlediska melodie se s ním setkali v kontrapunktu, harmonie takto funguje v bitonalitě a polytonalitě.

„Posuzujeme-li správně, udělal Stravinskij s rytmem něco podobného jako Schönberg s harmonií. Schönberg ruší tonální a harmonické vztahy tónů, Stravinskij rytmické.“¹²³

Herzfeld sám uznává, že toto srovnání může působit nepatříčně kvůli hodnotám, které staví vedle sebe. Oba skladatelé hledají cestu, jak uplatnit novou svobodu, kterou tímto získali. Schönberg, jak je zmíněno dříve, využil své dvanáctitónové techniky, u Stravinského je patrná v jeho pozdějších skladbách. Je tedy zřejmé, proč Stravinskij věnoval ve své poetice tolik prostoru tématu času. Vzhledem k průběhu změn v hudbě 20. století dává Herzfeld Stravinskému za pravdu, když říká „Čím víc je umění kontrolováno, omezováno a propracováno, tím je svobodnější.“¹²⁴

Značný vliv má na hudební rytmus také džez, který má zpravidla rytmus dvojí a využívá také dvojí typ nástrojů.¹²⁵ Polyrytmičnost džezu není jediným prvkem, který je podle Herzfelda důležitý vzhledem k vážné hudbě. Jde také o to, co se dnes nazývá „drive“, tedy to, co dodává džezu účinek.

S džezem se Stravinskij poprvé setkal ve Francii po první světové válce. Později v Americe měl možnost džez studovat více a složil tak skladby *Tango* a *Ebony Concerto*, ve kterých je jeho inspirace patrná. Herzfeld v závěru kapitoly říká, že Nová hudba, která se snažila o šokování posluchačů, mohla nalézt nejsnazší cestu právě skrze džez. Skladba s džezovými prvky dávala na srozuměnou, že odpovídá moderní době. Dnes tyto prvky působí spíše zastarale. I když byl vliv džezu na vážnou hudbu pouze přechodný, Herzfeld je přesvědčen o jeho důležitosti.

5.2 H. H. Stuckenschmidt: Arnold Schönberg

Schönbergův přínos v hudbě 20. století je podle Stuckenschmidta zásadní. Jeho seriální technika ovlivnila rytmiku, dynamiku i barvitost hudby. Byl první, kdo začal pracovat s atonální hudbou a tím odhalil mnoho nových možností. Bez Schönberga by nevznikl ani zákon dodekafonie, ani nejmladší evropská skladatelská škola opírající se o jeho žáka Antona von Webera.

V kapitole „Charakter raných děl“ Stuckenschmidt zahrnuje Schönbergovu tvorbu do kruhu tvorby jeho současníků. Ačkoliv Schönberg pravděpodobně partitury děl jiných

¹²³ HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 165.

¹²⁴ Tamtéž, s. 170.

¹²⁵ Klavír, kytara, basa a bicí tvoří „rytmickou skupinu“ nad nimi je „melodická skupina“ nástrojů jako je například trubka, klarinet nebo saxofon.

skladatelů své doby nestudoval, tak dospěl k podobným výsledkům.¹²⁶ Stuckenschmidt ale podotýká, že Schönberg ke všemu přistupoval s radikalismem sobě vlastním a právě díky své odvaze dospěl nakonec dál než mnozí jiní. Přesto jeho raná díla podle něj nijak nevybočovala z řady vzhledem k tomu, co se v hudbě na počátku 20. století začínalo dít.

Stuckenschmidt si všiml v raných dílech Schönberga určitého spojovacího momentu, který předpokládal jeho pozdější styl tvorby. Ve všech skladbách funguje využitá chromatická stupnice neplánovaně jako zákon a Stuckenschmidt předpokládá, že již v té době Schönberg nevědomě položil základ pro svoji pozdější kompoziční metodu. Účin Schönbergových raných děl Stuckenschmidt vidí v jejich melodice, která zůstala prakticky stejná i v jeho pozdější tvorbě.

„Ona je vlastní substancí jeho hudby, jeho invence. Její expresivní plnost, její bohatost a pregnance přesahuje všechno, co se v oblasti poromantické hudby zkoušelo.“¹²⁷

Stuckenschmidt vymezuje vlastnosti¹²⁸ Schönbergovy melodiky, která se zásadně odlišuje od melodiky Richarda Wagnera a podotýká, že právě tyto vlastnosti jí dodávají její expresivní charakter.

Po harmonické stránce Stuckenschmidt vidí změnu ve skladbě *Pelleas a Melisanda*, poprvé se zde například objevují kvartové akordy, o nichž již byla v této práci zmínka. *Pelleas a Melisanda* uzavírá první skupinu Schönbergových děl, která je inspirována novoněmeckou školou a pracuje s předem promyšleným kompozičním plánem.

Druhé Schönbergovo období Stuckenschmidt vymezuje jeho přesunem do Vídně. V té době vznikla jeho *Nauka o harmonii* a začal se také věnovat své dráze učitele. V tomto období se cítění tóniny v Schönbergových skladbách stále více narušuje, ale i v rámci této uvolněné tonality si Schönberg stále zachovává své tonální zákony.

„Chromatické posuny tohoto druhu s pocitem citlivého tónu, kdy lze jakýkoliv tón akordu chápat jako průtah k svrchnímu nebo spodnímu sousednímu tónu, jsou prvořadým slohovým znakem hudby Schönbergova středního období.“¹²⁹

¹²⁶ Jako příklad je možné uvést *Život hrdiny* Richarda Strausse, tři *Nokturna* Clauda Debussyho nebo *Čtvrtou symfonii* Gustava Mahlera.

¹²⁷ STUCKENSCHMIDT, H. H. *Arnold Schönberg*. Editio Supraphon, Praha 1971, s. 16.

¹²⁸ Typickými znaky Schönbergovy melodiky jsou kromě těžiště v neharmonických tónech i preference velkých intervalů, které vytvářejí napětí, chromatická pestrost, lehký rytmus, vyhýbaní se stálému opakování a preference variací.

Stuckenschmidt upozorňuje na poslední větu *Kvartetu fis moll*, která opět předjímá Schönbergovu dodekafonii. Vystupuje v ní neustále všech dvanáct tónů v malém prostoru a minimálně se opakují. Stuckenschmidt je přesvědčen, že všechny Schönbergovy objevy byly dílem citu a vnitřní vize následně zpracované rozumem.¹³⁰

Počátek roku 1910 je pro Schönberga významný. Spolek pro umění a kulturu ve Vídni uspořádal koncert, kde byl poprvé proveden první díl *Písní z Gurre*. *Písně z Gurre*, jak už zmiňoval Herzfeld, byly prvním dílem, které veřejnost přijala. Stuckenschmidt říká, že toto oficiální uznání nebylo tak jednoznačné. Schönberg, jako nejprísnejší učitel své generace, dostal možnost vést kompoziční kurzy na Hudební akademii ve Vídni. Rok poté zemřel Schönbergův přítel Gustav Mahler a jeho smrt dala podnět k vytvoření *Šesti drobných klavírních skladeb*, které patří ke klíčovým dílům Schönbergovy tvorby.¹³¹

Stuckenschmidt věnuje skladbě *Pierrot lunaire* celou kapitolu, považuje totiž tuto skladbu za první, která se snažila vykročit úplně novým směrem.¹³² Schönberg zde pracuje s kontrasty, jejichž nejsilnějším prostředkem je instrumentální barva.

„Lze říci, že v *Pierrotu* je každý nástroj se svými barevnými extrémy nově objeven. To platí pro dechové nástroje a smyčce, stejně jako pro klavír, preferovaný nástroj cyklu.“¹³³

Stuckenschmidt přirovnává *Pierrota lunaire* k obrazu *Muž s kytarou* Pabla Picassa a *Ulysses* Jamese Joyce. Význam této skladby je ve 20. století mimořádný.

V kapitole *Zákon* Stuckenschmidt rozebírá vznik a povahu Schönbergovy dvanáctitónové metody kompozice. Pravidla této metody jsou podle Stuckenschmidta jednoduchá, ale aby podle ní mohl skladatel komponovat na nejvyšší úrovni, je třeba mnoho hodin usilovné práce a kreativní osobnost. Schönbergova hudba se v průběhu času vyvíjela a stávala se čím dál tím víc absolutní. Avšak od roku 1906, jak Stuckenschmidt podotýká, se jeho hudba nemění a zachovává si svou charakteristickou tvář.

¹²⁹ STUCKENSCHMIDT, H. H. *Arnold Schönberg*. Editio Supraphon, Praha 1971, s. 28 - 29.

¹³⁰ Tamtéž, s. 34.

¹³¹ Smrt Gustava Mahlera byla pro Schönberga velký šok. Přišel v něm nejen o přítele, ale také o kolegu, ke kterému měl ze všech svých současníků nejbližší.

¹³² Tato skladba vznikla v době, kdy byla tonalita zrušena, disonance byly postaveny vedle konsonancí, polyfonie získala autonomii a osvobodila se vztahu k harmonii.

¹³³ STUCKENSCHMIDT, H. H. *Arnold Schönberg*. Editio Supraphon, Praha 1971, s. 59.

V roce 1930 Schönberg začíná v Berlíně s kompozicí svého monumentálního díla *Mojžíš a Áron*. Odchod do Berlína pro Schönberga znamenal počátek uvolnění atmosféry kolem jeho osobnosti i tvorby. V Berlíně byla kritika věcnější a osobní útoky zde neměly prostor. Kompozici opery *Mojžíš a Áron* Schönberg započal v Berlíně, pokračoval v ní v Barceloně, ale nejvíce se jí věnoval ve Spojených státech, kde zůstal až do své smrti. Tam se dokonce Stuckenschmidt se Schönbergem potkal a o dokončení opery spolu hovořili. Schönberg přiznal, že operu považuje za neproveditelnou a tak nespěchá s jejím dokončením. Opera zůstala nedokončená, ale provedena byla dokonce dvakrát. Poprvé v roce 1954 v rozhlasu v Hamburku a podruhé v roce 1957 v Městském divadle v Curychu. Stuckenschmidt věří, že kořeny opery *Mojžíš a Áron* sahají daleko do Schönbergovy minulosti a celá opera je pro něj velmi symbolická.¹³⁴ Zároveň říká, že Schönbergova víra ve vyšší poslání, mu dala sílu k tomu, aby šel svou vlastní cestou bez jakýchkoliv ústupků. Schönberg byl nekompromisně důsledný a jeho neústupnost mu mnohdy zaručovala obdiv a úctu.

5.3 M. S. Druskin: Igor Stravinskij

Michail Semjonovič Druskin je původem Rus a proto je jeho kniha o Stravinském jedinečná. Podává pohled na Stravinského život a tvorbu z ruského hlediska a propojuje jej s jeho světovostí. Vzhledem k omezenému prostoru této práce, bude důraz kladen pouze na několik stěžejních kapitol.

V kapitole „Petrohrad“ Druskin zmiňuje Stravinského zálibu v cestování. Věřící, že některá místa na něj působila více než jiná a město Petrohrad bylo jedním z nich. Stravinskij považoval Petrohrad za intelektuální město s tváří a přiznává, že ho v životě velmi ovlivnilo.

„Petrohrad ovlivnil tak velkou část mého života, že se až lekám nahlédnout hlouběji do svého nitra, abych neodhalil, jak mnohé mě s ním ještě spojuje...že je mně dražší než kterékoli jiné místo na světě.“¹³⁵

Petrohrad působil na Stravinského tvorbu a promítl se zejména ve skladbách *Petruška* a *Mavra*. Jeho klasická architektura určila směr charakterizující Stravinského život i tvorbu.

¹³⁴ Symbolika opery spočívá v detailech. Například v mluvené roli postavy Mojžíše - Mojžíš je nositel myšlenky a proto nezpívá.

¹³⁵ DRUSKIN, M. S. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory*. Editio Supraphon, Praha 1981, s. 39.

Druskin dělí Stravinského život na tři etapy stejně jako mnozí jiní autoři zabývající se jeho životem. Spíše než na přesné vymezené rozdělení, se Druskin zaměřuje na propojení jednotlivých období mezi sebou. V kapitole *Tři etapy* Druskin zmiňuje Stravinského snahu jít s dobou, ačkoliv v každém svém období zůstal vždy „svůj“. Jednotlivé etapy se vystřídaly s téměř matematickou přesností, přesto Druskin tvrdí, že v tom nebyl záměr. Období se spíše prolínala, než střídala, a také se po určitou dobu vyskytovala současně. První, ruské období, Druskin hodnotí jako vrcholné, ačkoliv se Stravinskij stal profesionálním skladatelem později než jeho současníci. V neoklasicistickém období¹³⁶ Stravinskij postupuje spíše do šířky než do hloubky a snaží se obohatit svoji tvorbu o nové způsoby komponování. Třetí období se vyznačuje komorním stylem a přesně propracovanými detaily. Druskin shrnuje tato období třemi slovy: „*intenzita – extenzita – koncentrace*“.¹³⁷

V kapitole „*Divadlo*“ Druskin připomíná Stravinského snahu o uvolnění sepejetí gesta, hudby a jevištního projevu, které bylo stěžejní v jeho tvorbě. Stravinského oblíbenou formou byl balet a jeho obliba choreografie byla všeobecně známá. Stravinskij vyžaduje, aby mezi hudbou a tancem vznikl kontrapunktický vztah. Jeho hudba není schopná fungovat s tancem podle primitivních pravidel. Příčinou je její výrazová koncentrace, která je pravým opakem okázalého tradičního pojetí baletního představení.

Druskin se pokusil shrnout téma této kapitoly do několika bodů, které zastupují Stravinského dvacet jevištních skladeb v šesti různých skupinách.¹³⁸

„1. skupina pohádková:

- a) na základě Andersenových námětů – *Slavík, Polibek víly*;
- b) na témata z ruských pohádek – *Pták Ohnivák, Lišák, Příběh vojáka*.

2. skupina „*masek*“: *Lišák, Pulcinella, Hra v karty*

3. skupina *mytologická – antická a biblická (jedno dílo)*: *Oedipus Rex, Apollón Musagetes, Persefona, Orfeus, Potopa*.

¹³⁶ Důležitou roli v tomto období hrála světová válka a revoluční převraty, které následovaly. Neoklasicismus 20. století nemá původ ve století předchozím, je zcela novým jevem. Proti hrůzám z války stojí klasická uměřenost a klidný pořádek.

¹³⁷ DRUSKIN, M. S. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory*. Editio Supraphon, Praha 1981, s. 59.

¹³⁸ Druskin vyčlenil 6 skupin a tak jako jednotlivá období v životě Stravinského, se i tyto skupiny navzájem prolínají. Proto se některé skladby vyskytují ve více skupinách najednou.

4. skupina obřadní, rituální: *Svěcení jara, Svatba, částečně Oedipus Rex a Persefona.*

5. skupina reálných syžetů: *Petruška, Mavra – začátek 19. století, Život prostopásníka – 18., avšak v Petruškovi i v Životě prostopásníka jsou i nereálné motivy; stejně tak obsahuje zase Příběh vojáka – jediné Stravinského jevištní dílo se soudobým syžetem-i reálné rysy skutečnosti.*

6. skupina, bez syžetu: *Koncertantní tance, Baletní scény, Agon.* ¹³⁹

Tato Druskinova typologie je velmi užitečná při bližším zkoumání Stravinského děl a pokusech o jejich zařazení. Důležité je zejména prolínání jednotlivých děl ve více skupinách.

Stravinskij rád pracoval v určitém rámci. Takový rámec mu byl schopen poskytnout objednavatel či mecenáš a proto rád pracoval na zakázku. Jeho díla často vznikala jako divadelní představení, ale nakonec byla hrána jako koncert. Totéž se dělo i naopak. Druskin tím poukazuje na skutečnost, že Stravinského hudba může být i tak považována za absolutní, protože Stravinskij nikdy nepřistupoval na kompromisy. Příkladem pak mohou být i jeho díla bez syžetu. Hlavním byl pro Stravinského vždy hudební záměr a to i ve chvíli, kdy byla jeho inspirací divadelní scéna.¹⁴⁰

Na konci této kapitoly se Druskin zmiňuje o splývání vizuálního a sluchového v dílech Stravinského. Podrobněji se tomuto tématu věnuje v kapitole „Pohyb“. Stravinského hudba vyjadřuje poezii¹⁴¹, její rytmus, výraz a gesto. Všechny tyto prvky v sobě obsahují vizuální vjemy. Druskin podotýká, že Stravinskij měl nebyvalou vizuální paměť. Proto je pochopitelné, že mnohdy poskytly impuls k hudební tvorbě. V tom se Stravinskij liší od Schönberga, jeho hudba je plná takových asociací a impulsů.

„Takovou kinestetickou souvislost vnějšího pohybu s vnitřním a svalové činnosti s počítky měl Stravinskij na zřeteli, když vyjadřoval nedůvěru k těm, kteří poslouchají

¹³⁹ DRUSKIN, M. S. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory.* Editio Supraphon, Praha 1981, s. 124 - 125.

¹⁴⁰ Stravinského často inspirovaly nehudební podněty a také vizuální dojmy. Příkladem je již zmíněné město Petrohrad.

¹⁴¹ Stravinskij proces komponování přirovnává k tvorbě veršů.

hudbu se zavřenýma očima (v tom okamžiku se oddávají vzpomínkám): je přesvědčen, že pohyb interpreta pomáhá vnímání hudby“¹⁴²

Ze Stravinského přesvědčení o nutnosti sejití vizuálního a hudebního vyplývá, že z pohybu těla, z gesta, vzniká hudba. Tato Druskinova formulace je platná i když ji převrátí: Stravinského hudba vyvolává asociace s gestem.¹⁴³ Jak se tedy projevují tato specifika ve Stravinského hudbě? Hudba dokáže zachytit pohyb statického předmětu tím, že napodobí jeho tempo, rytmus atp. Stravinskij se tak podle Druskina nesnaží zobrazit předmět jako takový, ale zachycuje jeho dynamiku. Tato charakteristika dává smysl, vezme-li se v potaz fakt, že Stravinskij odsuzoval programní hudbu, tedy hudbu, která vyniká svou obrazností.¹⁴⁴

Druskin se ve vztahu k pohybu zabývá ve druhé části této kapitoly také časem. Vymezuje čas podle soudobé vědy o umění na umělecký čas, běžný čas (psychologický) a objektivní (fyzikální). Každá historická epocha podle něj vymezuje čas, rytmus a tempo jinak. Poslech hudebního díla plynoucí čas zastavuje a jedině v tuto chvíli, podle Stravinského, člověk realizuje přítomnost. Stravinského vymezení času a jeho ideál *dynamického klidu* přivádí Druskina k vlastnímu pojmenování tohoto ideálu. Označuje jej jako „nestálou stálost“.

O pozdním období u Stravinského hovoří kapitola s názvem „Ke kořenům“. Toto období je podle mnohých vymezeno Stravinského náhlým obratem k Schönbergově dodekafonii. Vyvolaný rozruch byl pochopitelný, protože Schönberg se se Stravinským rozchází v estetických názorech a zatímco Schönberg pracuje s atonalitou, Stravinskij zůstává věrný tonalitě. Rozpory mezi oběma umělci byly hluboké, přívrženci Druhé vídeňské školy odmítali ve Stravinského hudbě prakticky vše. Stravinskij však svůj vztah přehodnotil po smrti Schönberga a po dokončení opery *Život prostopášníka* výrazně změnil svůj styl.

„Upoutali ho především jako eticky vyrovnané, nekompromisní osobnosti. Jemu, hýčkanému úspěchy imponovala jejich duchovní nezávislost a nekonformní vztah k životu.“¹⁴⁵

¹⁴² DRUSKIN, M. S. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory*. Editio Supraphon, Praha 1981, s. 193.

¹⁴³ Tamtéž, s. 193.

¹⁴⁴ Proto také odmítal hudbu Wagnera, Richarda Straussa či Hectora Berlioze.

¹⁴⁵ DRUSKIN, M. S. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory*. Editio Supraphon, Praha 1981, s. 231.

Ačkoliv byl Stravinskij osobnostmi Druhé vídeňské školy zaujat, hudba Schönberga a pak zejména Berga mu byla velmi vzdálená. Dodekafonie Stravinského ovlivnila ze strany své intervalové struktury. Nepřevzal ji naráz, ale postupně ji měnil ke své potřebě. První skladbou, kde „svoji“ dodekafonii použil, byl *Septet*. Takto Stravinskij s jednotlivými metodami pracoval v průběhu celé své tvorby. Vždy převzal určité prvky a přizpůsobil je své potřebě.

Pozdní fáze Stravinského tvorby se vyznačuje výrazovou koncentrací a duchovní tematikou skladeb. Mezi nejvýznamnější díla této fáze patří *Canticum sacrum*, *Threni* a *Requiem canticles*. Texty skladeb jsou psány v latině. Jejich symbolika je skryta v hudbě, takže nepůsobí nijak násilně. Ze scénických děl pozdního období je nejvýznamnější *Agon* a *Potopa*. Druhá skladba *Agon* hodnotí jako živou, působivou a hravou. Svou stylistickou uceleností a účinem při poslechu patří mezi nejdůležitější díla pozdního období. *Potopa* se vyznačuje podobnými prvky, ale důležitá je její netypická popisnost. Patří mezi Stravinského nejvizuálnější díla.

6. Komparace přístupů Igora Stravinského a Arnolda Schönberga

20. století znamenalo pro hudbu období velkých změn. Tonální systém se vyčerpal a umělci museli začít hledat nová pravidla, která by odpovídala požadavkům moderní hudby. Někteří skladatelé, jako například Stravinskij, se tonálního systému drželi téměř celý svůj život. Přesto netvořili v tonalitě, která byla svázána zastaralými pravidly, ale nacházeli v ní nové možnosti a rozšiřovali ji podle své potřeby. Jiní skladatelé, například Schönberg, dali přednost tvorbě v atonálních pravidlech. F. Herzfeld chápal atonalitu jako nevyhnutelný důsledek vývoje hudby. Hudba už není celistvý obraz, který se posluchači postupně odhaluje, ale přebírá formu obrazů a záblesků, které se náhle objevují a zase mizí.

Nastal čas, který znamenal svobodu tvorby a oproštění se od svazujících a zastaralých pravidel. S neomezenou svobodou v umění však přichází chaos a jak Schönberg, tak Stravinskij viděli opravdovou svobodu skladatele v omezení jeho pole možností. Oba umělci dávali přednost řádu před chaosem, a nalézali svobodu v pravidlech, která vytvářeli. Stravinskij stále zdůrazňoval, aby umělec omezoval a kontroloval svoji představivost, bez této reflexe by byla ohrožena jeho svoboda. Řád je nutný také z hlediska srozumitelnosti skladby. Ve chvíli, kdy umělec nebude mít stanovené hranice, nebude mít na čem postavit základy své skladby. Zároveň ani případný recipient nebude mít k dispozici pole možností, podle kterých by dílo zpracoval a hodnotil.

Schönberg byl velmi důsledný v tom, jakým způsobem tvořil, a tím si také mezi kritiky i jinými skladateli získal respekt a obdiv. Jeho styl se vyznačoval pečlivě vymezeným a přísným systémem pravidel. Schönberg našel cíl ve své metodě kompozice s dvanácti k sobě se vztahujícími tóny. Tato metoda je velmi striktní, ale zaručuje mnoho možností zpracování. Jejím jediným cílem je srozumitelnost, která je pro Schönberga jednou z nejdůležitějších kategorií. Stravinskij svoji cestu našel v rozšířené tonalitě a zejména pak v baletu, formě, která ho nejvíc vystihovala. Oba umělci varují před ortodoxním přístupem v tvorbě, ale zároveň lpí na striktním dodržování pravidel. Příkladem může být návrat Schönberga k tonalitě na sklonku jeho života, či Stravinského pozdní práce s dodekafonií.

Schönberg i Stravinskij vnímali umělecké dílo jako celek s platnými hierarchickými prvky. Pro Schönberga je důležitá idea díla, tedy záměr autora. Dílo je pro něj homogenní organismus, který vzniká najednou v mysli skladatele. Autor musí mít na paměti stále svoji ideu, svůj cíl. Jeho jediným úkolem je, aby se vyjádřil.

Oba autoři se shodují v tom, že hudba by neměla vyjadřovat nic než sebe samu. Nejvyšší účinek má hudba ve chvíli, kdy její tóny promlouvají samy za sebe. Mimohudební prvky v hudební sféře nemají prostor. Schönberg věří, že pokud recipient zakusí čistý hudební účín na vlastní kůži, bude vůči vnějším podnětům hluchý. Stravinskij varuje před přisuzováním mimohudebních kvalit hudebním prvkům, protože pak hrozí, že recipient pochopí dílo jinak, než autor zamýšlel, což by mohlo vést k nepochopení a následně zavrnutí celého díla. Stejný problém může nastat u interpreta, který má za úkol přesně provést dílo výkonného umělce. Srozumitelnost, řád, omezené pole možností, to vše ovlivňuje jak umělce, tak recipienta. Umělec je schopen stavět na pevných základech podle své ideje a recipient má možnost slyšet a pochopit dílo tak, jak jej autor zamýšlel. Srozumitelnost uspokojuje jak recipientovu citovou, tak rozumovou stránku.

Stravinskij na rozdíl od Schönberga publikum nezavrhoval, ale nesouhlasil s tím, aby mělo právo hodnotit díla umělců. Problém viděl jak v nesprávné interpretaci díla posluchačem, tak v nepřesném provedení díla interpretem, přičemž by posluchač následně hodnotil interpretaci a ne vlastní originální dílo velkého umělce. Pro Schönberga byla důležitá pouze existence díla, publikum pro něj nebylo podstatné.

Pro Stravinského nemůže hudba existovat mimo zvuk a čas. Čas Stravinskij rozděluje na psychologický a ontologický, přičemž tak vzniká i dvojí typ hudby. Stravinskému více vyhovuje první typ hudby, tedy ten, který se rozvíjí souběžně s ontologickým časem. „Klidná dynamika“ je pojem, který vystihuje tento typ hudby i Stravinského ideál. Pro Schönberga je časovost hudby také podstatná. S časem však pracuje v rámci své dodekafonie a v souvislosti s ní hovoří Druskin a jiní autoři o tzv. seriálním čase, tedy čase souvisejícím s řadou neboli sérií. Tento čas nelze zaměňovat s fyzikálním časem, tedy ontologickým podle Stravinského, protože seriální čas je budován na obměnách základní řady. Čas v hudbě, ať se jedná o Stravinského rozdělení či Schönbergův výklad, ovlivňuje melodické, harmonické i rytmické složky hudby. U Schönberga se Herzfeld zmiňuje o „barevné melodii“, která již neutváří průběh hudební

skladby a její funkci zastává zvuk. Stravinskij melodii vnímá jako dar, který není možné se naučit. Melodie zaujímá v hierarchii prvků v hudbě u Stravinského nejvyšší místo.

Důležitý faktor u obou skladatelů je myšlenka jednoty v mnohosti, která by měla být cílem každého umělce. Schönbergovi zajišťuje jednotu jeho metoda kompozice s dvanácti tóny, Stravinskij jednotu vidí v umění *odkládat*, tedy směřovat od mnohého k jednomu. Podkladem k těmto úvahám je jeho rozdělení času.

Schönberg i Stravinskij byli velmi výraznými osobnostmi a díky své důslednosti a silnému charakteru ovlivnili mnoho umělců. Herzfeld je přesvědčen, že by se dodekafonie nerozšířila tak prudce, kdyby za ní nestála Schönbergova osobnost. Koncepce *Stylu a ideje a Hudební poetiky* naznačují styl myšlení obou autorů. Stravinského poetika se přehledně zabývá jednotlivými tématy v každé kapitole. Tato forma je dána zejména tím, že jejím podkladem byly tematické univerzitní přednášky. Schönbergova kniha nenabízí jasně rozčleněný pohled na jednotlivé problémy. Zmíněnými tématy a kategoriemi se Schönberg zabývá v průběhu celé knihy a propojuje je často i se svými nehudebními myšlenkami.

Ačkoliv se mnohdy hovoří o Schönbergovi a Stravinském jako o antipodech, na jejich myšlenkách, postupech a nakonec i v reflexích jiných autorů je patrné, že byť odlišným způsobem, tak se stejnou důsledností a vytrvalostí, se oba umělci snažili dosáhnout stejného cíle. Tím cílem je pro ně srozumitelný, jasný a přesně daný způsob kompozice, který vyhovuje potřebám moderního skladatele a moderní hudby. Je jednotný a umožňuje umělcům, aby se svobodně vyjádřili.

7. Závěr

Cílem této práce bylo nastínit problematiku funkce a podoby hudebního uměleckého díla ve 20. století prostřednictvím poetik dvou významných osobností hudební sféry té doby.

Kapitola s názvem „20. století – století nové hudby“ uvádí složitou situaci, která počátkem 20. století v hudbě nastala. Tonální systém, který hudbu doposud provázel, v této době dosáhl svého maxima a přestal měnící se hudbě dostačovat. Začaly se objevovat nové metody kompozice, nové hudební formy a přístup k hudbě se obecně radikálně změnil. Nová hudba je charakteristická svou rozmanitostí, přijímáním nových prvků a kvalit. Umělci se snaží nalézt nová pravidla, kompoziční metody a způsoby jak se s touto situací vyrovnat.

V následujících dvou podkapitolách je předeslaný problém nejprve reflektován prostřednictvím poetiky Igora Stravinského a následně prostřednictvím poetiky Arnolda Schönberga. Schönbergova poetika reflektuje jeho celoživotní úsilí a nabízí řešení problémů, které s proměnou hudby postupně vyvstávají. Stejným způsobem reaguje i poetika Igora Stravinského, byť nabízí přehlednější členění jednotlivých témat. Propojení pohledů na životy a způsob myšlení obou autorů je v této práci velmi důležité. Umožňuje pochopit, jak životy obou autorů ovlivňovaly jejich způsob myšlení a jak působilo jejich každodenní bytí na umělecká díla a metody, které vytvářeli.

Oba umělci cítili, že je nutné, aby v hudbě nastala změna a byla nalezena nová pravidla, která by zabránila možnému chaosu. Tato práce představuje důležité momenty a kategorie, kterými se umělci v souvislosti s hledáním nové podoby hudebního uměleckého díla zabývali. Není zde opomenuta ani otázka času a s ním souvisejícího rytmu a metra u obou skladatelů a problematika postavy autora a recipienta.

Na vyvstanuvší důležité momenty z obou poetik reagují v 5. kapitole autoři, kteří se životy a díly Schönberga a Stravinského zabývali ve svých spisech. F. Herzfeld reflektuje ve své knize *Musica nova* život a dílo obou umělců a proto je zde jeho názor představen. H. H. Stuckenschmidt se se Schönbergem osobně setkal a jeho dílo představuje velmi ucelený a podrobný pohled na všechny etapy Schönbergova života a myšlení. Dílo o Stravinském M. S. Druskina je naprosto jedinečné, protože nabízí pohled ruského autora na ruského skladatele. Druskin s jistotou ve svém spisu píše o

vlivech ruského myšlení a stylu života na smýšlení a dílo Stravinského, tak, jak by to pravděpodobně jiný autor nedokázal.

Závěrečná komparace přístupů postavila jednotlivé kategorie vedle sebe a ozřejmila tak jejich důležitost. Kategorie řádu, srozumitelnosti, svobody a možnosti exprese umělce protínají celé myšlení Stravinského a Schönberga a oba autoři se k nim ve svých myšlenkách stále vrací. Jejich cílem je kompoziční metoda, která bude srozumitelná, jasná, bude vyhovovat potřebám moderního skladatele a umožní mu, aby se svobodně vyjádřil. Ačkoliv Schönberg a Stravinskij pocházeli každý z jiného prostředí, byli ovlivněni jinými situacemi a pracovali s naprosto odlišnými metodami, přesto se jim podařilo dosáhnout stejného výsledku.

8. Seznam použité literatury

SCHÖNBERG, A. *Styl a idea*. Arbor vitae, Praha 2004.

STRAVINSKIJ, I. *Hudební poetika*. Arbor vitae, Praha 2005.

STUCKENSCHMIDT, H. H. *Arnold Schönberg*. Editio Supraphon, Praha 1971.

STRAVINSKIJ, I. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1967.

BLÁHA, J. *Výtvarné umění a hudba: Tvar, prostor a čas 1/2*. TOGGA, Praha 2013.

DRUSKIN, M. S. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory*. Editio Supraphon, Praha 1981.

HERZFELD, F. *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966.

Skladatelé o hudební poetice 20. století. Československý spisovatel, Praha 1960.

MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Nakladatelství lidové noviny, Praha 2000.

BARVÍK, MALÁT, TAUŠ, *Stručný hudební slovník*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1960.

VOJTĚCH, I. *Komentáře*. Panton, Praha 1988.