

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Bc. Lucie Slivoňová

Jarmil Burghauser – skladatel

(Vybraná komorní díla pro dechové nástroje)

Jarmil Burghauser – composer

(Selected chamber music works for wind instruments)

vedoucí práce: Prof. PhDr. Jarmila GABRIELOVÁ, CSc.

Praha 2015

Poděkování

V první řadě velmi děkuji své vedoucí práce, profesorce Jarmile Gabrielové, za její odborné vedení, cenné rady a připomínky, a především za ochotu a čas, který mi věnovala.

Za pomoc při pramenném výzkumu děkuji Kateřině Nové (NM-ČMH-MAD) a dalším pracovnícům Českého muzea hudby, díky kterým mi bylo umožněno navštěvovat depozitář Památníku Antonína Dvořáka v Nelahozevsi.

Dále děkuji Kateřině Žižkové, pracovníci půjčovny materiálů archivu Českého rozhlasu a Českého hudebního fondu, za ochotu a zapůjčení skladeb Jarmila Burghausera.

Děkuji také všem, kteří mě motivovali a se kterými jsem mohla neformálně konzultovat dílčí otázky týkající se této práce.

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

V Praze dne 30. 6. 2015

Abstrakt

Jarmil Burghauser je dnes znám především jako vydavatel souborného kritického vydání díla Antonína Dvořáka. Vedle toho připravil i některé edice děl Smetanových, Fibichových a Janáčkových, a mnohé skladby těchto autorů také instrumentoval. O jeho skladatelské činnosti se však příliš neví, ačkoliv prameny ukazují, že byl velmi plodným skladatelem. Úkolem této práce bude představit část skladatelského odkazu Jarmila Burghausera prostřednictvím analýz vybraných děl komorní hudby pro dechové nástroje a zařadit je do kontextu české tvorby 20. století.

Klíčová slova

Jarmil Burghauser, komorní hudba, flétna, hudební analýza

Abstrakt

Jarmil Burghauser is mostly known as the editor of the complete critical edition of Antonín Dvořák's work. In addition to that he issued editions of Smetana, Fibich or Janáček. He also instrumented many pieces of these composers. Even though the sources refer to his fruitful activities in the field of composing, Burghauser as a composer is not very known. The aim of this thesis is to introduce Jarmil Burghauser as a composer of chamber music for brass instruments through the analysis of selected compositions. The objective is also to put Burghauser in the context of Czech musical work in the 20th century.

Key words

Jarmil Burghauser, chamber music, flute, musical analysis

Obsah

Úvod.....	8
1. Stav bádání a pramenná základna	9
1.1 Literatura.....	9
1.2 Prameny	10
1.2.1 Charakteristika fondu.....	10
1.2.2 Obsah fondu	12
2. Jarmil Burghauser – biografie.....	14
2.1 Další činnosti.....	16
2.2 Editor a muzikolog.....	18
2.3 Osobní život	19
3. Skladatelský vývoj	21
3.1 Raná tvorba	21
3.2 Neoklasicismus a jevištní tvorba.....	23
3.3 Burghauser a Nová hudba	25
3.4 Harmonický serialismus.....	27
3.5 Jarmil Burghauser Michalem Hájků	34
4. Analýza vybraných komorních skladeb s flétnou	38
4.1 Dechový kvintet C dur	38
4.2 Deset skic pro sólovou flétnu.....	48
4.3 Jitřní hudba (Aubade) pro flétnu a kytaru	53
4.4 Partita pro dvě flétny.....	58
4.5 Další komorní skladby s flétnou	63
5. Skladby Jarmila Burghausera v kontextu flétnové tvorby 20. století.....	69
Závěr	75
Seznam pramenů	76
Seznam použité literatury.....	79

Seznam zkratek

ČHF = Český hudební fond

FISYO = Filmový a symfonický orchestr

FOK = orchestr FOK (Film-Opera-Koncert)

HIS = Hudební informační středisko

i. č. = identifikační číslo

JB = Jarmil Burghauser

MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart

NM-ČMH-MAD = Národní muzeum-České muzeum hudby-Muzeum Antonína Dvořáka

př. č. = přírůstkové číslo

SCARS = umělecká skupina Science-Art-Sense založená roku 1969 Jaroslavem Fričem

t. = takt

Úvod

Jarmil Burghauser (1921–1997) působil v mnoha oblastech hudebního života, a to jako dirigent, sbormistr, klavírista, spisovatel, teoretik i organizátor, ale také akustik, editor a muzikolog. Dnes je znám především jako vydavatel souborného kritického vydání díla Antonína Dvořáka. Vedle toho připravil i některé edice děl Smetanových, Fibichových a Janáčkových, a mnohé skladby těchto autorů také instrumentoval. O jeho skladatelské činnosti se však příliš neví, ačkoliv prameny ukazují, že byl velmi plodným skladatelem. Nevyhýbal se žádnému hudebnímu žánru a vzniklo tak mnoho skladeb jevištních, vokálně-symfonických, orchestrálních, vokálních, komorních i sólových.

Důležitým impulsem k rozhodnutí zabývat se Burghauserem jako autorem komorní a sólové hudby pro flétnu bylo mé dosavadní muzikologické a zaměření na komorní tvorbu s flétnou některých českých skladatelů a vrstevníků Jarmila Burghausera (zejména Jana Nováka), jejichž skladby jsou mi jako flétnistce známy také z hlediska interpretačního. Úkolem této práce je tedy představit část skladatelského odkazu Jarmila Burghausera prostřednictvím analýz vybraných děl komorní hudby a zařadit jej do kontextu české tvorby 20. století.

Úvodní kapitola se zabývá pramennou situací a stručným popisem rozsáhlých materiálů z dosud nezpracované pozůstalosti Jarmila Burghausera. Druhá kapitola se týká stručné biografie, do níž jsem začlenila důležité etapy skladatelova života a představila podrobněji Burghauserovy další činnosti, jejichž detaily lze vyčíst především z objemné korespondence. Ve třetí kapitole je značná pozornost věnována vývoji kompozičního stylu a reflexi harmonického serialismu. Neméně důležitou součástí této práce se nakonec stala čtvrtá kapitola, která se zaměřuje na analýzu vybraných skladeb pro flétnu (komorních a sólových) s přihlédnutím k dostupným autografům, případně kopiím nebo opisům autografů, které charakterizují Burghauserovy jednotlivé skladatelské fáze. Na konec čtvrté kapitoly připojuji pro vytvoření uceleného obrazu tvůrčího potenciálu tohoto skladatele výčet dalších kompozic pro komorní obsazení s flétnou, jejichž autografy či opisy se ve fondu pozůstalosti nenacházejí, avšak víme o nich z dochovaného seznamu Burghauserových skladeb. Závěrečná kapitola se zabývá nástinem vývoje hudby pro flétnu během 20. století. V návaznosti na předchozí kapitolu zde nechybí přehled kompozičních stylů a výčet nejdůležitějších skladeb českých a zahraničních skladatelů, které v oblasti komorní a sólové hudby pro flétnu vznikly. Tento přehled nám může pomoci lépe zařadit Burghausera do kontextu tvorby 20. století.

1. Stav bádání a pramenná základna

Skladatelské působení Jarmila Burghausera je zatím téměř neprobádáno, stejně tak jako jeho význam a vliv na českou, potažmo československou hudbu. Jedinými dvěma muzikoložkami, které se jím v minulých letech zabývaly intenzivněji, jsou PhDr. Markéta Hallová a PhDr. Olga Kittnarová.

1.1 Literatura

Samostatná monografie o Jarmilu Burghauserovi dosud nevznikla, ale základní informace se můžeme dozvědět z několika slovníkových hesel. V *MGG*¹ je Burghauserovi věnován krátký odstavec, ve kterém jsou stručně shrnuta důležitá životní data týkající se jeho studií a zaměstnání. Autor hesla, Jaroslav Bužga, nezapomněl ani na další Burghauserovy činnosti a zájmy, především v muzikologické a hudebně-teoretické činnosti. Připojil také seznam skladeb z vokální, jevištní a instrumentální oblasti; nechybí ani výčet teoretických prací. Na konci celého hesla je mimo jiné připojena krátká charakteristika kompozičního stylu. Heslo v *The New Grove*² je znatelně stručnější, a to především ve výčtu skladeb, ale ani zde důležitá životopisná data nechybějí. Pro *Český hudební slovník osob a institucí* vytvořil dosud nejobsáhlejší slovníkové heslo o Jarmilu Burghauserovi Jaroslav Smolka³, avšak nepodařilo se mi vypátrat, odkud tak velké množství informací načerpal. Existuje také propagační leták, který pro Hudební informační středisko v Praze roku 1991 napsala muzikoložka PhDr. Olga Kittnarová⁴ a přímo jej s Burghauserem konzultovala mimo jiné formou korespondence⁵.

V této práci dále čerpám z rozhovorů a článků otištěných v různých periodikách, např. z časopisu *Rytmus* – zde byl roku 1946 otištěn stručný skladatelský profil Jarmila

¹Jaroslav BUŽGA: *Jarmil Michael Burghauser*, in: Ludwig FINSCHER, ed.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil sv. 3, 2. vyd., Bärenreiter Kassel 2008, sl. 1286-1287.

²Oldřich PUKL, John TYRRELL: *Jarmil Burghauser*, in: Stanley SADIE, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3., 2. vyd., Macmillan Publisher London 2001, s. 616-617.

³ Jaroslav SMOLKA: *Jarmil Michael Burghauser*, in: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Ústav hudební vědy FF MU, © 2008 [cit. 2014-10-6].

Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5390

⁴ Olga KITTNAROVÁ: *Jarmil Burghauser*, propagační leták HIS-ČHF, Praha 1991. Text z tohoto propagačního letáku je v současnosti k nalezení na webové adrese www.musicbase.cz, avšak je zde uvedeno špatné datum narození Jarmila Burghausera (20. října). Správné datum narození 21. října lze ověřit v několika dochovaných osobních dokladech JB uložených v depozitáři v Nelahozevsi (viz podkapitola 1.2 Prameny), nebo např. v dokumentu z roku 1944, který Burghausera osvobozuje od nasazení na nucené práce.

⁵ JB : Olga Kittnarová, dopis – [Praha : Praha], 12. 6. 1990, strojopis, česky, 1p., př. č. 88/98.

Burghausera⁶, a z časopisu *Hudební rozhledy* – zde vyšly rozhovory s Jiřím Pilkou⁷ a Jaromírem Křížem⁸, a také kritika baletu *Sluha dvou pánů*⁹. Pro třetí kapitolu této práce je velmi důležitá Burghauserova studie *Seriální harmonický princip*, která byla v šedesátých letech publikována ve sborníku *Nové cesty hudby*¹⁰.

Po smrti Jarmila Burghausera byly otištěny dva příspěvky Milana Kuny: *Za Jarmilem Burghauserem (21. 10. 1921 – 19. 2. 1997)*¹¹ a *Monumentální dílo Jarmila Burghausera*¹²; krátké ohlédnutí za smrtí skladatele vyšlo v *Czech Music: The Journal of The Dvořák Society of Great Britain*¹³.

Přínosným zdrojem informací o rodinném zázemí Jarmila Burghausera je diplomová práce Sylvy Cidlinské s názvem *Zdenka Burghauserová (1894-1960)*, jež vznikla na Katedře teorie a dějin výtvarných umění filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci¹⁴. Cidlinská zde předkládá svou práci opřenou o pramenný výzkum pozůstalosti Z. Burghauserové, jejíž větší část je uložena v Regionálním muzeu v Chrudimi.

1.2 Prameny

Tato podkapitola je věnována charakteristice a rámcovému popisu pozůstalosti.

1.2.1 Charakteristika fondu

Fond je v současné době uložen v depozitáři Památníku Antonína Dvořáka v Nelahozevsi a tvoří jej objemná pozůstalost po skladateli, muzikologovi, sbornímistrovi, dirigentovi a organizátorovi Jarmilu Burghauserovi. Jeho významnou součástí je také odborná knihovna hudebního kritika a spisovatele Otakara Šourka (1883-1956) a část pozůstalosti matky Jarmila Burghausera, malířky Zdenky Burghauserové (1894-1960).

⁶ *Jarmil Burghauser*, in: *Rytmus X/1945-46*, č. 9-10, s. 28.

⁷ Jiří PILKA: *Hudební dramatik Jarmil Burghauser*, in: *Hudební rozhledy*, 1963, č. 16, s. 186-189.

⁸ Jaromír KŘÍŽ: *S Burghauserem o komponování a Nové hudbě*, in: *Hudební rozhledy*, 1969, č. 14, s. 423-426.

⁹ Václav FELIX: *K hudební řeči nového Burghauserova baletu*, in: *Hudební rozhledy*, 1958, č. 10, s. 420-422. Dále citováno jako Felix.

¹⁰ Jarmil BURGHAUSER: *Seriální harmonický princip*, in: *Nové cesty hudby* (ed. Vladimír Lébl), Praha 1964, s. 94-108.

¹¹ Milan KUNA: *Za Jarmilem Burghauserem (21. 10. 1921 – 19. 2. 1997)*, in: *Hudební rozhledy*, 1997, č. 4, s. 24.

¹² Milan KUNA: *Monumentální dílo Jarmila Burghausera*, in: *Hudební věda XXXIV*, 1997, č. 4, s. 445-451.

¹³ Graham MELVILLE-MASON: *Jarmil Burghauser (1921-1997)*, in: *Czech Music: The Journal of The Dvořák Society of Great Britain*, 1997, newsletter č. 40, s. 1-2.

¹⁴ Sylva CIDLINSKÁ: *Zdenka Burghauserová (1894-1960)*, Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 2005. Dále citováno jako Cidlinská.

Vzhledem k tomu, že Burghauser zůstal bezdětný, přešly na základě jeho poslední vůle¹⁵ všechny hudebniny a knihy, které vlastnil, do NM-ČMH-MAD v Praze. Tento rozsáhlý soubor materiálů byl po převzetí Českým muzeem hudby zaevidován na začátku roku 1991 pod přírůstkovým číslem ČMH 1/99. V roce 1990 věnovala ČMH Burghauserova partnerka a generální dědička MUDr. Jarmila Hněvsová další materiály týkající se života a kompoziční tvorby Jarmila Burghausera, které se nalézaly v jeho pražském bydlišti. Tato část pozůstalosti, jež byla dne 26. listopadu 1998 deponována v Památníku Antonína Dvořáka a označena přírůstkovým číslem ČMH 88/98, zahrnuje především vlastní Burghauserovy skladby v autografní i tištěné podobě, dále rukopisy jeho hudebně teoretických a muzikologických prací (knihy, studie, přednášky, scénáře, články atp). Součástí jsou také rodinné doklady, rozsáhlá korespondence, programy, plakáty, výstřižky z novin a časopisů a velké množství alb a fotografií. K pozůstalosti patřily i zvukové nahrávky, které v současné době spadají do správy Hudebně-historického oddělení ČMH. Dále byl součástí notový archiv, knihy a písemnosti Burghauserova tchána Otakara Šourka (1883-1956) – toto vše zůstalo v domácnosti Jarmila Burghausera i po rozvodu se Šourkovou dcerou Vladanou. Oba badatelé si do knih a not zapisovali poznámky nejrůznějšího charakteru, takže dnes je velmi komplikované rozlišit, která kniha patřila původně Otakarovi Šourkovi a která Burghauserovi. Pozůstalost týkající se Jarmila Burghausera zpracovávala mezi léty 2006-2009 PhDr. Markéta Hallová, svou práci na inventáři však nedokončila.

Součástí fondu Jarmila Burghausera byly i předměty sbírkové povahy, které se týkají Antonína Dvořáka, Josefa Suka, Vítězslava Nováka, Otakara Šourka a Jaroslava Foglara. Tyto předměty byly vyjmuty a následně individuálně zpracovány pracovníky příslušných oddělení Českého muzea hudby.

Dalšími důležitými prameny jsou dva rozhlasové záznamy uložené v archivu Českého rozhlasu. Jedná se o dvoudílný pořad *Slovo o hudbě*¹⁶, který připravila Olga Kittnarová a Jarmil Burghauser zde komentuje své životní osudy a skladatelské dílo. Druhým pořadem je *A léta běží, vážení: dr. Jarmil Burghauser*¹⁷, v nichž líčí několik etap svého života a popisuje činnost v Junáku (viz kapitola 2.1 Další činnosti, str. 17). Olga Kittnarová také pomohla

¹⁵ Kopie Burghauserovy poslední vůle a Soudní protokol jsou uloženy v Českém muzeu hudby pod tímto číslem jednací: D 529/97-46.

¹⁶ Olga KITTNAROVÁ: *Slovo o hudbě*. Odvysíláno 25. 2. a 4. 3. 1993 Českým rozhlasem v Praze, identifikační číslo rozhlasového záznamu CR.HPVKOL.1993.242 a CR.HPVKOL.1993.250. Dále citováno jako *Slovo o hudbě* (1. nebo 2. díl).

¹⁷ *A léta běží, vážení: dr. Jarmil Burghauser*. 4. 6. 1991, identifikační číslo rozhlasového záznamu: DF 30388.

Jarmilu Burghauserovi na začátku devadesátých let s vytvořením vlastního seznamu skladeb¹⁸.

1.2.2 Obsah fondu

Fond byl roztríděn PhDr. Markétou Hallovou přibližně do 160 krabic a desek. Nachází se zde také jedna krabice určená k dalšímu protřídění, jedna s blíže neurčenými skicami a několik dalších, ve kterých jsou uložena alba a velké množství neroztríděných fotografií. Odborná knihovna je uložena spolu s knihovnou Otakara Šourka a nebyla dosud zpracována.

Jednotlivé krabice jsou opatřeny římskými číslicemi, k nimž PhDr. Hallová přiřadila orientační názvy. Není však snadné se v nich orientovat, proto se pokusím alespoň o stručný nástin:

- I. Doklady**, a to jak osobní (nejrůznější legitimace a průkazy Jarmila Burghausera, diplomy, čestná uznání, smlouvy s divadly apod.), tak týkající se rodinných členů (např. úmrtní oznámení)
- II. Korespondence** (odeslaná J. Burghauserem a přijatá J. Burghauserem, případně týkající se jeho osoby) – jedná se o obrovské množství uložené v několika krabicích, protože Burghauser si veškerou přijatou i odeslanou korespondenci velmi pečlivě ukládal
- III. Autografy**
 - **notové** (vlastních skladeb dále roztríděných na jevištní díla, vokálně-symfonické skladby, symfonie, koncertantní a jiné orchestrální skladby, komorní skladby, vokální skladby, melodramy, filmová hudba, scénická hudba, hudba k výstavám, úpravy skladeb jiných skladatelů od J. Burghausera a výše zmíněné skici psané tužkou či perem)
 - **nenotové** (knihy, odborné studie včetně příspěvků na konferencích, přednášky, proslovy, rozhlasové scénáře apod.)
 - **rukopisy dalších osob** (např. Otakara Šourka, Petra Bezruče, Olgy Kittnarové)
- IV. Tisky**
 - **nototisky** – vlastních skladeb a skladeb jiných skladatelů
 - **knihy J. Burghausera** – tisky, autorizované kopie (strojopisy)
 - **sborníky, články**

¹⁸ Tento seznam mi zapůjčila z archivu Společnosti Antonína Dvořáka PhDr. Markéta Hallová.

- **tištěné práce O. Šourka**, které si Burghauser uchoval
 - **novinové články** – týkající se především různých činností J. Burghausera (i pseudonymu Michala Hájků, viz podkapitola 3.5, str. 34), a také články o A. Dvořákovi
 - **tištěné práce dalších autorů**
- V. Programy a pozvánky**
- VI. Plakáty**
- VII. Scénáře k filmům, televizním a divadelním inscenacím, k nimž psal J. Burghauser hudbu nebo se na nich jiným způsobem podílel**
- VIII. Ikonografie** – s J. Burghauserem – portrétní, rodinná, s rodinou, přáteli, skupinová apod., alba fotografií; dále fotografie členů rodiny apod.

Součástí fondu jsou také dva lístkové katalogy: první je jakousi kartotékou skladeb Jarmila Burghausera, druhý se týká jeho hudební knihovny (oba lístkové katalogy vytvořil Burghauser sám).

Je potřeba dodat, že v Nelahozevsi není uložena kompletní pozůstalost, ale chybí zde další část pozůstalosti z Burghauserovy chalupy. Tyto materiály se nyní nacházejí u PhDr. Markéty Hallové.

2. Jarmil Burghauser – biografie

Životopisné informace, které v této kapitole uvádím, jsem načerpala především z Burghauserovy odeslané korespondence, dále ze dvou pořadů vytvořených pro Český rozhlas (dvoudílné *Slovo o hudbě, A léta běží, vážení*), kde sám Burghauser hovoří, a slovníkových hesel, o kterých se zmiňuji v předešlé kapitole.

Jarmil Burghauser¹⁹ se narodil 21. 10. 1921 v Písku, jeho matkou byla významná česká prvorepubliková malířka Zdenka Burghauserová (*30. 3. 1894 - †19. 8. 1960), otcem malíř a grafik František Viktor Mokřý (*8. 4. 1892 - †29. 10. 1975).

Dětství prožil v Chrudimi u prarodičů, kde také navštěvoval obecnou školu²⁰. Jak sám Burghauser později uvedl v jednom z rozhovorů, od 6 let hrál na klavír a veřejně vystupoval, od 12 let komponoval²¹. Po přesídlení do Prahy²² vystudoval Akademické gymnázium (zde maturoval roku 1940), a zároveň byl soukromým žákem skladatele Jaroslava Křičky (1933–37), poté Otakara Jeremiáše (1937–41). V pořadu *Slovo o hudbě*, odvysílaném Českým rozhlasem²³ Burghauser uvádí, že se měl původně věnovat mezinárodnímu právu, ale když nacisté roku 1939 uzavřeli české vysoké školy, šel studovat pražskou konzervatoř. V té době už byl do jisté míry znám jako skladatel (jeho kompozice hrál Československý rozhlas už od roku 1933²⁴) a na konzervatoři studoval dirigování u Metoda Doležila²⁵ a Pavla Dědečka²⁶. Studium dokončil roku 1944, roku 1946 absolvoval obor dirigování na mistrovské škole u Václava Talicha. Mezi léty 1945–48 navštěvoval hudební vědu a psychologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, titul PhDr. mu byl udělen dodatečně roku 1991.

¹⁹ Jméno Jarmil Mokřý-Burghauser používal až do roku 1950, v témže roce si 5. dubna si podal žádost o změnu jména adresovanou Obvodnímu národnímu výboru v Praze, která se vztahovala také na jeho manželku Vladu roz. Šourkovou, provdanou Mokrou. Tato žádost se v současnosti nachází ve složce s osobními doklady Jarmila Burghausera.

²⁰ Zdenka Burghauserová trpěla během těhotenství i po něm velkými zdravotními obtížemi, proto svěřila syna Jarmila na nějaký čas do péče svým rodičům, Miloslavě a Gustavu Burghauserovi, avšak díky chybějícím pramenům nelze prozatím přesné časové období doložit. Manželství s F. V. Mokřým trvalo pouhých sedm let (1920–1927). Viz Cidlinská.

²¹ *Slovo o hudbě* (1. díl).

²² Konkrétní rok není z pramenů ani literatury dosud znám.

²³ *Slovo o hudbě* (1. a 2. díl).

²⁴ První rozhlasové vysílání Burghauserových skladeb se uskutečnilo 24. listopadu 1933 – v půl dvanácté dopoledne byl vysílán pořad Marie Gardavské-Charausové (1893–1967) „Mladí umělci“ a zaznělo zde *Trio pro dva hoboje a fagot a Píseň o cestě do školy*. Viz dochovaný program a recenze o tomto vystoupení v Českém slovu ze dne 25. 11. 1933. Uloženo mezi osobními doklady, př. č. 88/98.

²⁵ Metod Doležil (1885–1971) byl český dirigent a sbormistr, který působil mimo jiné na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a Akademii múzických umění v Praze.

²⁶ Pavel Dědeček (1885–1954) byl český dirigent, sbormistr a pedagog. Vyučoval dirigování na Pražské konzervatoři a Akademii múzických umění v Praze.

Zaměstnán byl nejprve v Národním divadle jako sbormistr a dirigent (1946-1953), pak na Akademii múzických umění jako lektor hry partitur (1948-1950). Od roku 1953 se věnoval skladbě a muzikologii ve svobodném povolání, přičemž v letech 1975-1989 byl sbormistrem chrámového sboru u sv. Markéty v Praze-Břevnově.

Během tzv. Pražského jara v roce 1968 stanul Burghauser v čele Kruhu nestraníků při Svazu československých hudebních skladatelů jako předseda skladatelské sekce, čímž si zneprátelil komunistický režim. Burghauser tuto dobu reflektuje takto: [...] „Zprvu jsme se domnívali, že můžeme z hlediska různých činností postupovat paralelně se straníky, ale pak nás zrušili. Snad v tom hrála roli profesionální rivalita, snad jsme jim ubírali místo na slunci. Po pádu A. Dubčeka, když jsem rezignoval i v ústřední radě Junáka – na podzim roku 1969 – jsem věděl, že je politický konec. Pak následovaly různé příhody. Téhož roku uváděl premiéru mého díla *Strom života Symf. orchestr Čs. rozhlasu s dirigentem A. Klímou ve Štýrském Hradci*. Nesměl jsem se koncertu zúčastnit. Při vzniku významného slovníku *Baker's Dictionary* požádali autoři naše instituce o poskytnutí materiálu o mně. Informace nedostali, takže jsem ze seznamu českých skladatelů vymizel. Když Česká filharmonie hrála *Koncert A dur pro violoncello A. Dvořáka v mé orchestraci*, nesměl jsem být v programu uveden jako její autor. Mé jméno se nesmělo objevit ani na některých svazcích kritického vydání *A. Dvořáka, ke kterým jsem psal předmluvy, vycházející čtyřjazyčně*. Roku 1974 to chvíli vypadalo na zlepšení poměrů. Dostal jsem zakázky na čtyři hudby k televizním inscenacím. *Pátá* v pořadí už byla opět zakázaná, a tak jsem svou hudbu po dohodě s přítelem Hanušem²⁷ uvedl pod jeho jménem.“ [...] ²⁸

Začátkem sedmdesátých let byly všechny skladby nahrané a uložené v Československém rozhlasu smazány – Burghauser se domníval, že tomu tak bylo na příkaz tehdejšího režimu a na popud skladatele Oldřicha Flosmana²⁹, jak vyplývá z dopisu³⁰, který je adresován skladateli Jindřichu Feldovi. Detailněji se o tom zmínil již o několik let dříve v dopise příteli Antonínu Špeldovi³¹: [...] „*Jinak byly po r. 1969 všechny mé skladby smazány na příkaz Flosmanovy junty, pokud byly v rozhlasu nahrány, a bylo jich hodně, počítaje v to i mou*

²⁷ Jan Hanuš (1915-2004) byl český hudební skladatel a dobrý přítel Jarmila Burghausera.

²⁸ Olga KITTNAROVÁ: *Jak se Jarmil Burghauser stal Michalem Hájků*, in: Lidová demokracie, 29. 3. 1990.

²⁹ Oldřich Flosman (1925-1998) byl výrazně levicově orientovaný český skladatel, což se silně projevilo v charakteru jeho hudby. Byl aktivně zapojen do činnosti československé umělecké agentury Pragokonzert, od roku 1977 působil jako ředitel Ochranného svazu autorského a vykonával řadu funkcí v tehdejší Svazu českých skladatelů a koncertních umělců. S Burghauserem se pravděpodobně z nějakého důvodu neměli rádi, viz dopis Antonínu Špeldovi ze dne 22. 8. 1988.

³⁰ JB : Jindřich Feld, dopis - [Praha : Praha], 25. 7. 1991, strojopis, česky. 2p., př. č. 88/98.

³¹ JB : Antonín Špelda, dopis – [Praha : Plzeň], 22. 8. 1988, strojopis, česky. 1p., př. č. 88/98.

3. symfonii [Symfonii d moll], kterou jsem sám s rozhlasovým orchestrem nahrál, toho je mi nejmíc líto – to už asi nikdo nikdy nenahraje.“ [...]

Pro komponování užíval v té době pseudonym Michal Hájků (viz kapitola 3.5 Jarmil Burghauser Michalem Hájků, str. 34), který zvolil s ohledem na rodinnou tradici. Po vzniku tohoto pseudonymu jsem pátrala hlouběji ve fondu pozůstalosti a k upřesňujícím informacím jsem došla v korespondenci, tentokrát mezi Jarmilem Burghauserem a Hugo Burghauserem³², vzdáleným příbuzným žijícím v New Yorku. Z dopisu ze 7. ledna 1979³³ vyplývá, že pseudonym Michal Hájků vznikl podle jména významného českého historika Václava Hájka z Libočan († 1553), který byl údajně jedním z Burghauserových předků z matčiny strany³⁴ (o tomto faktu se Burghauser také krátce zmiňuje v rozhovoru s Olgou Kittnarovou, který se uskutečnil v roce 1990, otiskla jej Lidová demokracie³⁵). V dopise adresovaném Jacqueline Schmit-Fontyn³⁶, Burghauser píše, že si tento pseudonym přihlásil u Ochranného svazu autorského ještě za války³⁷.

2.1 Další činnosti

Jak již bylo řečeno, Jarmil Burghauser se kromě komponování a muzikologie věnoval také činností v oblasti hudebního života: [...] „Pokud mne za minulého režimu připustili, tak jsem byl v šedesátých letech dokonce členem výboru Českého hudebního fondu, což byla nejvyšší funkce, ke které mně dovolili dospět, ale pak už to bylo naopak velice špatné. Takže společensky jsem se mohl plně využít až po listopadu 89, kdy jsem byl předsedou společnosti skladatelů, předsedou smíšené rehabilitační komise při ministerstvu kultury (jmenoval mne ministr), dále členem výboru Pražského jara, ale to jsou věci, které jsem dělal spíš z povinnosti. Z vlastního zájmu dělám především Dvořáka. Jsem jednak předsedou pražské

³² Hugo Burghauser (1896-1982) byl rakouský fagotista, působící ve Vídeňské filharmonii, a také zakládající člen Salzburg Festival Players a Salzburg Ensemble. Během 2. světové války emigroval do USA. Byl rovněž blízkým přítelem dirigenta Artura Toscaniniho.

³³ JB : Hugo Burghauser, dopis – Praha : [New York], 7. 1. 1979, strojopis, německy. 1p., př. č. 88/98.

³⁴ Václav Hájek z Libočan byl pravděpodobně předek matky Zdenky Burghauserové, Miloslavy (rozené Hájkové), viz Cidlinská (poznámka č. 32).

³⁵ Olga KITTNAROVÁ: *Jak se Jarmil Burghauser stal Michalem Hájků*, in: Lidová demokracie, 29. 3. 1990.

³⁶ Jacqueline Schmit-Fontyn (nar. 1930), skladatelka a profesorka Královské konzervatoře v Bruselu. Schmit-Fontyn mimo jiné pozvala Burghausera roku 1973 k účasti v komisi soutěže Královské konzervatoře v Bruselu, nebylo mu však dovoleno vycestovat.

³⁷ JB : Jacqueline Schmit-Fontyn a Camille Schmit, dopis - Praha : [Limette, Brabantsko], 1. 6. 1975, strojopis – průpis, francouzsky. 1p., př. č. 88/98.

Společnosti Antonína Dvořáka, i místopředsedou anglické Společnosti Antonína Dvořáka v Londýně.“ [...]”³⁸

Zcela zvláštní roli hrál Burghauserův vztah k Junáku³⁹, kam jej zapsala matka, když mu bylo 14 let⁴⁰. Přestože do skautského oddílu nevstoupil z vlastního podnětu, stala se pro něj činnost v pražském oddílu Dvojka pod vedením spisovatele Jaroslava Foglara (přezdívaného Jestřáb) velmi důležitou a celoživotní aktivitou. Jak sám říká v pořadu *A léta běží, vážení*⁴¹, dětství prožil v jakési izolaci a vypěstoval se v něm komplex méněcennosti. Jeho matka se jej snažila začlenit mezi vrstevníky zápisem do skautu – a Burghauser byl z tohoto světa nadšen. Později zkomponoval mnoho písní pro zpěv ve skautských oddílech, především slavnostní a pochodové, a vydával junácké zpěvníky. V roce 1990 se stal předsedou Junáka, později, vzhledem k pokročilému věku, čestným vůdcem Svojsíkova oddílu.

Burghauser spolupracoval mimo jiné s Československým státním filmem – jako hudební poradce či aranžér hudby pomáhal např. s životopisnými filmy o Antonínu Dvořákovi⁴² a Bedřichu Smetanovi⁴³, a působil jako autor hudby, později scénárista pořadů s hudební tematikou v televizi a rozhlasu. Podílel se také na tvorbě audiovizuálních prezentací na velkých výstavách (např. EXPO 1967 v Montrealu, za kterou dostal čestné uznání za obětavou spolupráci od tehdejšího generálního komisaře Miroslava Galušky). Pro dnes již neexistující uměleckou skupinu SCARS⁴⁴, ve které působili výtvarníci, architekti či skláři, komponoval jako Michal Hájků hudbu. Pro výstavu s názvem *Asie 77* tak vznikly *Indické impresy* a dva *Shahyláty*, a pro další výstavu *Dědictví věků*.⁴⁵

Od roku 1983 působil až do své smrti jako předseda Společnosti Antonína Dvořáka⁴⁶, kde usiloval o nové dvořákovské objevy. Roku 1990 byl zvolen předsedou Společnosti

³⁸ Slovo o hudbě (1. díl).

³⁹ Skauting by založen roku 1907 Robertem Badenem-Powellem (1857-1941) v Anglii. Junák o pět let později Antonínem Benjaminem Svojsíkem (1876-1938), který navštívil anglický skautský tábor a roku 1912 vedl první český skautský tábor nedaleko hradu Lipnice. Činnost Junáku byla několikrát zakazována a znovuobnovována, první zákaz přišel s nacistickým režimem roku 1940, roku 1950 a 1969 byly aktivity Junáku zakázány tehdejší komunistickou vládou.

⁴⁰ Slovo o hudbě (1. díl).

⁴¹ *A léta běží, vážení: dr. Jarmil Burghauser*. 4. 6. 1991, identifikační číslo rozhlasového záznamu: DF 30388.

⁴² V roce 1979 vznikl film *Koncert na konci léta*, který režíroval František Vlášil (1924-1999). Film s názvem *Antonín Dvořák* vznikl roku 1990 ve francouzské koproduci a režíroval jej Jaromil Jireš (1935-2001), Jarmil Burghauser se podílel na scénáři a působil jako hudební poradce.

⁴³ V roce 1955 vznikl v režii Václava Kršky film s názvem *Z mého života*.

⁴⁴ Viz podkapitola 3.5 Jarmil Burghauser Michalem Hájků, str. 34.

⁴⁵ Olga KITTNAROVÁ: *Jak se Jarmil Burghauser stal Michalem Hájků*, in: Lidová demokracie, 29. 3. 1990.

⁴⁶ Archiv Společnosti Antonína Dvořáka je nyní uložen v Archivu hl. m. Prahy, nezpracované dokumenty mladší 30 let však nelze podle archivního zákona studovat.

skladatelů při nově vzniklé Asociaci hudebních umělců a vědců, a předsedou rehabilitační komise hudebních umělců, dále jmenován členem výboru Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro, členem předsednictva České hudební společnosti, a viceprezidentem The Dvořák Society for Czech and Slovak Music ve Velké Británii⁴⁷.

2.2 Editor a muzikolog

Editorské a muzikologické činnosti se Burghauser věnoval celý život. V padesátých letech začal pracovat se svým tchánem Otakarem Šourkem na *Tematickém katalogu a bibliografii Antonína Dvořáka*. V práci pokračoval i po Šourkově smrti (1956) a dílo bylo vydáno roku 1960⁴⁸. Dvořáka pokládal Burghauser za největšího génia hudby vůbec⁴⁹ a intenzivně se jím zabýval jako člověkem ve smyslu tvůrčím i lidském. Dvořákovské tematiky se tak týkala i řada jeho dalších prací. Díky svým znalostem a obrovskému zájmu o tohoto významného českého skladatele se stal mezinárodně uznávaným dvořákovským badatelem. Jako editor se účastnil vydání 53 svazků souborného kritického vydání díla Antonína Dvořáka a napsal předmluvy k 40 svazkům.

Zájem o Dvořáka podněcoval také u amerických a anglických muzikologů, k nimž patří Alan Houtchens, David Beveridge, Michael Beckermann, John Clapham a Jan Smaczny (početná korespondence s těmito muzikology je uložena ve fondu Burghauserovy pozůstalosti). Po politickém uvolnění v Československu byl po roce 1989 často zván na zahraniční mezinárodní konference o české hudbě.

V roce 1979 byly publikovány *Ediční zásady a směrnice* k plánovanému vydávání souborného díla Leoše Janáčka⁵⁰, na kterém pracoval intenzivně až do konce života; práce byla muzikology a interprety přijata kontroverzně⁵¹. Podílel se také na vydání některých děl Viléma Blodka, Jana Bedřicha Kittla, Zdeňka Fibicha nebo Bedřicha Smetany. Zvláštní edicí je *Praktická koncertní edice cyklu symfonických básní Má vlast Bedřicha Smetany na základě kritického vydání*, pro kterou sestavil komisi současných předních dirigentů a zároveň využil

⁴⁷ Olga KITTNAROVÁ: *Jarmil Burghauser*, propagační leták HIS-ČHF, Praha 1991.

⁴⁸ K druhému vydání došlo roku 1997, viz Jarmil BURGHAUSER: *Antonín Dvořák: Tematický katalog, bibliografie, přehled života a díla*, Praha 1997.

⁴⁹ Slovo o hudbě (2. díl).

⁵⁰ Milan ŠOLC, Jarmil BURGHAUSER: *Leoš Janáček: souborné kritické vydání. Ediční zásady a směrnice k notační problematice klasiků 20. století*, Praha 1979.

⁵¹ Milan KUNA: *Neodkladně k diskusi*, in: *Hudební rozhledy* 34, 1980, č. 1, s. 34-42.

zachovaných záznamů o retuších Václava Talicha a Karla Ančerla. Jedná se tedy o vzorovou partituru opřenu o dosavadní interpretační praxi a prověřeného znění díla.

Instrumentoval také řadu děl, např. Dvořákův *Koncertu pro violoncello A dur* a provedl orchestraci několika *Biblických písní*, případně upravil pro jiná obsazení, např. Smetanovu původně klavírní skicu *Macbeth a čarodějnice* přepracoval pro klavír a orchestr, Janáčkův původně klavírní cyklus *Po zarostlém chodníčku* upravil pro smyčcové kvarteto.

Velmi jej zajímala i hudební teorie – se skladatelem Petrem Ebenem (1929-2007) napsal knihu *Čtení a hra partitur* (1960), s plzeňským fyzikem a hudebním teoretikem Antonínem Špeldou⁵² prováděli pokusy v plzeňském rozhlase a jejich výsledky shrnuli v příručce *Akustické základy orchestrace* (1967) a po smrti skladatele Jana Rychlíka (1916-1964) dokončil jeho *Moderní instrumentaci* (1968). K dalším dílům z této oblasti patří např. *Orchestrace Dvořákových Slovanských tanců* (1959), *Nejen pomníky: Smetana, Dvořák, Fibich* (1966), a další, drobnější publikace. Na začátku devadesátých let začal psát knihu, která se měla týkat chlapeckých let Antonína Dvořáka, nestihl ji však dokončit⁵³.

2.3 Osobní život

Jarmil Burghauser prožil téměř celý život v domě v Klidné ulici, č. p. 25 (dnes Praha-Střešovice), který si rodina Burghauserových roku 1922⁵⁴ nejprve pronajala a posléze odkoupila. Burghauser zde bydlel nejprve s rodiči, po rozvodu Zdenky Burghauserové a Františka Viktora Mokrého od roku 1927 jen s matkou, po smrti Zdenky Burghauserové s manželkou a nakonec sám. Na podzim roku 1946 se oženil s druhou dcerou Otakara Šourka, Vladanou⁵⁵ (1923-2005) a odstěhovali se na Letnou⁵⁶. Jejich manželství bylo rozlučeno roku 1973. Vladana pracovala před uzavřením sňatku v Supraphonu, během manželství byla ženou v domácnosti⁵⁷. Notový archiv a odborná knihovna, která připadla po Šourkově smrti roku

⁵² Antonín Špelda (1904-1989) byl plzeňský fyzik, matematik a hudební vědec žijící v Plzni. Jeho pozůstalost je uložena v plzeňském Státním oblastním archivu a podařilo se mi do ní nahlédnout. Nachází se zde strojopis knihy *Akustické základy orchestrace* a několik jejích kopií.

⁵³ Slovo o hudbě (2. díl). Pracovní verzi knihy čítající zhruba 100 stran má nyní zapůjčenou (ještě od Jarmila Burghausera) muzikolog David Beveridge.

⁵⁴ Cidlinská, str. 33.

⁵⁵ Svatební fotografie se nachází v Nelahozevsi. Z druhé strany je uveden kontakt na fotografa a datum 30. XI. 1946 (není jisté, zda se jedná o datum pořízení či vyvolání fotografie). Oddací list se mi nepodařilo nalézt.

⁵⁶ Cidlinská, str. 54.

⁵⁷ JB : Antonín Špelda, dopis – [Praha : Plzeň], 28. 12. 1973, strojopis, česky, 2p., př. č. 88/98. V Supraphonu však v současné době není o Vladaně Burghauserové (roz. Šourkové) k dispozici žádná informace o tom, jakou pozici zastávala.

1956 právě Vladaně, zůstala po rozvodu v Burghauserově domácnosti. Později se stala jeho životní partnerkou MUDr. Jarmila Hněvsová (1926-2012). Protože zůstal bezdětný, ustanovil Burghauser krátce před svou smrtí MUDr. Hněvsovou jako generální dědičku a všechny hudebniny a knihy o hudbě odkázal Muzeu Antonína Dvořáka v Praze⁵⁸.

Jarmil Burghauser zemřel v šestasedmdesáti letech dne 19. února 1997, pohřben je na Olšanských hřbitovech v Praze.

⁵⁸ Viz kopie Burghauserovy poslední vůle a Soudní protokol v ČMH, číslo jednací D 529/97-46.

3. Skladatelský vývoj

Burghauserův skladatelský vývoj se dá zmapovat poměrně dobře díky dochovaným partiturám a také několika rozhovorům, které byly otištěny v různých hudebních i nehudebních periodikách nebo pořízeny formou audiozáznamu a Burghauser v nich komentuje a přibližuje svůj kompoziční styl⁵⁹. Velmi nápomocná je i literatura, o které se zmiňuji v 1. kapitole s názvem Stav bádání a pramenná základna.

V jednotlivých podkapitolách jednotlivých skladatelských období přidávám nezbytný výčet nejdůležitějších děl, který nám mimo jiné může pomoci poskytnout lepší představu o tom, jak plodný skladatel to byl.

3.1 Raná tvorba

Na Burghauserův vztah k umění měla vliv již od dětství jeho matka, malířka Zdenka Burghauserová. Některé její obrazy byly inspirovány hudbou, například Ravelovým *La Valse*, 2. *symfonií* Gustava Mahlera, a také *Pierrot lunaire* Arnolda Schönberga⁶⁰. Oba zpívali ve sboru Hlahol, kde Burghauser poznával bohatou vokální literaturu, a zároveň se tak rodily jeho první hudební vzory⁶¹.

Jak již bylo řečeno, po maturitě na Akademickém gymnáziu v roce 1940 začal studovat na pražské konzervatoři dirigování. Skladbu studoval soukromě, nejprve u skladatele Jaroslava Křičky (1933–37), poté u Otakara Jeremiáše (1937–41). K raným kompozicím, dokončeným pod vedením těchto dvou skladatelů, patří skladby *Řecký náčrtník* pro klavír (1935, přepracováno 1944), *Partita pro dva klavíry* (1937) a *Sonáta pro klavír* (1938). Křička kladl u dvanáctiletého Burghausera důraz na dokonalé ovládnutí teoretických disciplín (především harmonie a kontrapunktu) a naučil jej porozumět hudbě Leoše Janáčka. Jeremiáš se o čtyři

⁵⁹ Jaromír KŘÍŽ: *S Burghauserem o komponování a Nové hudbě*, in: Hudební rozhledy, 1969, č. 14, s. 423–426. Dále citováno jako Kříž.; Milan KUNA: *Za Jarmilem Burghauserem (21. 10. 1921 – 19. 2. 1997)*, in: Hudební rozhledy, 1997, č. 4, str. 24; Olga KITTNAROVÁ: *Jak se Jarmil Burghauser stal Michalem Hájků*, in: Lidová demokracie, 29. 3. 1990; Olga KITTNAROVÁ: *Slovo o hudbě*, odvysíláno Českým rozhlasem 25. 2. a 4. 3. 1993, i.č. CR.HPVKOL.1993.242 a CR.HPVKOL.1993.250.; *A léta běží, vážení: dr. Jarmil Burghauser*. 4. 6. 1991, identifikační číslo rozhlasového záznamu: DF 30388; Milan SLAVICKÝ: *Inovační impulzy v české hudbě uplynulého čtvrtstoletí*, in: Hudební rozhledy, 1990, s. 39 – 42.; Jarmil BURGHAUSER: *Seriální harmonický princip*, in: *Nové cesty hudby* (ed. Vladimír Lébí), Praha 1964, s. 94–108.

⁶⁰ Slovo o hudbě (1. díl). O vlivu Ravela a Mahlera se zmiňuje také Sylva Cidlinská ve své diplomové práci o Zdence Burghauserové.

⁶¹ Zdenka Burghauserová v dobách svých studií Uměleckoprůmyslové školy v Praze (1910–1914) navštěvovala také pěveckou školu české sopranistky Růženy Maturové (1869–1938) a rozhodovala se mezi výtvarnou a pěveckou dráhou. Viz Cidlinská.

roky později zaměřoval spíše na rozvoj všeobecné umělecké stránky a formování modernější orientace, protože Burghauser ve svých kompozičních začátcích ovlivněn tvorbou Vítězslava Nováka⁶².

[...] „V mládí jsem měl nejraději Haydna, pak Griega. Pak jsem se zamiloval do Bacha a přehrál vše, co bylo k dosažení. Pak jsem se zbláznil do Beethovena. Dokonce jsem byl takový šílenec, že jsem se rozhodl sám pro sebe, bez posluchačů, udělat cyklus Beethovenových sonát. Oblékl jsem se vždy do svého smokingu z tanečních a dvě nebo tři sonáty si přehrál. Byl jsem asi trochu blázen, ale moje heslo je, že kdo není alespoň trochu praštěný, není normální. Strašně jsem miloval Fibicha, jehož žačkou byla moje babička, a imponoval mi Dvořák, kterého jsme hráli s maminkou nebo strýcem Norbertem Havlem⁶³ na čtyři ruce.“ [...]⁶⁴

K významným kompozicím tohoto období patří raná vokální díla, která Burghauser komponoval v duchu tradicionalismu kolem druhé světové války, a jsou charakteristická svými vlasteneckými náměty. Patří k nim melodram *Dědova mísa* s doprovodem houslí a klavíru (1934-37) nebo *Píseň kosmická XVII.* z roku 1936 - obě skladby vznikly na básně Jana Nerudy. Na slova Svatopluka Čecha pochází z let 1942-45 *Čtyři vlastenecké sbory* pro mužský sbor, na Jaroslava Vrchlického cyklus písní pro zpěv a komorní soubor *Pastorale* (1941), na Otakara Březinu čtyři smíšené sbory *Pozdravujeme jaro* (1941-47) a na Vítězslava Nezvala čtyři *Písně z Loretky* (1951). Burghauser se nevyhýbal ani vysoce sofistikované čínské poezii, o čemž svědčí např. *Tři čínské písně* (1944) nebo cyklus *Sedm čínských miniatur* pro soprán a noneto (1942), oboje na překlad Bohumila Mathesia⁶⁵. V instrumentální hudbě se v tomto období pak promítá velké množství domácích i zahraničních lidových inspirací, a to například v kompozicích *Šest českých tanců pro kytaru* (1943), *Pět českých tanců pro dechový kvintet* (1940), *Pět českých tanců pro dětský sbor* (taktéž z roku 1940), čtyři mužské sbory *V slezském tónu* 1954 na Petra Bezruče⁶⁶. Jednou z nejdůležitějších vokálních skladeb Burghauserova raného období je celovečerní vokální symfonie na slova

⁶² Slovo o hudbě (1. díl).

⁶³ Norbert Havel (1890 - 1974) byl manželem tety Jarmila Burghausera, Miloslavy Burghauserové. Působil v Pardubicích jako profesor reálného gymnázia a také jako překladatel z němčiny a francouzštiny.

⁶⁴ Slovo o hudbě (1. díl).

⁶⁵ Bohumil Mathesius (1888-1952) byl český literární vědec, básník, překladatel, editor a publicista. Jako vědec se specializoval na ruskou literaturu. Velmi uznávanými se staly jeho překlady staré čínské poezie.

⁶⁶ Na slova Petra Bezruče zamýšlel Burghauser původně zkomponovat cyklus, a Bezruče písemně zkontaktoval. Bezruč mu poté poslal tři rukopisné texty, které do té doby nebyly uveřejněny. Viz Slovo o hudbě (1. díl).

Bible kralické s názvem *Utrpení a vzkříšení*⁶⁷ (1937-1941), která je ovlivněna mimo jiné událostmi roku 1938 (především Mnichovskou dohodou a následnou okupací Československa)⁶⁸.

Svou pozornost Burghauser věnoval také instrumentální hudbě, vznikla tak díla jako *Trio č. I, II, III, IV, V* pro dva hoboje a fagot (1933, přepracováno 1983), *Suita pro šest klarinetů* (1938), *Čtyři preludia ve starých tóninách pro klavír* (1936), *Partita pro dva klavíry* (1937, přepracováno 1977 a 1983), *Klavírní trio B dur* (1938, přepracováno 1982) a *d moll* (1940), *Dešťové trio* [Trio č. 1] (1939, přepracováno 1967) pro flétnu, violu a kytaru, *Nonet* (1939, přepracováno 1942 a 1943), *I. smyčcový kvartet* (1934), *II. Symfonie d moll* (1935, přepracováno 1979), *III. Symfonie d moll* pro velký orchestr a ženský sbor (1936, přepracováno 1950 a 1959), *Jarní rondo* pro malý orchestr (přepracováno 1947 a 1971) nebo *Preludium a fuga* pro velký orchestr (1937).

V tomto období se Burghauser zároveň pomalu učil svou hudbu podrobovat nezbytné autokritice (příznačné pro Burghausera je, že se k některým kompozicím vracel a úpravy dokončoval i o několik desítek let později, o čemž se zmíním ještě v následujících kapitolách). Nejprve psal intuitivně, za což ho český muzikolog František Pala⁶⁹ kritizoval, později však sám zjistil, že jeho kritika byla oprávněná. V té době zkomponoval například 1. větu *Sonáty pro orchestr* tak, že si záměrně nahrál několik improvizací na vlastní témata a pak je jen s malými úpravami zapsal do partitury. Skladba byla přijata velmi rozpačitě a Burghauser zjistil, že tato metoda komponování pro něj není ta pravá⁷⁰. Začal tedy hledat vlastní, osobitý rukopis, ke kterému dospěl počátkem šedesátých let, a o němž je řeč v podkapitole 3.3 Burghauser a Nová hudba.

3.2 Neoklasicismus a jevištní tvorba

K neoklasicismu se Burghauser přiklonil v polovině třicátých let. Prvními skladbami tohoto období se staly opera *Alladina a Palomid* (1934, přepracováno 1944) na text Maurice Maeterlincka (tato opera však nebyla nikdy provedena) a atonální *Klavírní sonáta* z roku

⁶⁷ Tato skladba měla premiéru až o pět let později, 26. května 1946 v Praze ve Smetanově síni. Pod taktovkou dr. Václava Smetáčka ji provedl Kühnův smíšený sbor a orchestr FOK.

⁶⁸ Viz průvodní slovo v programu koncertu ze dne 26. května 1946, na kterém zazněla premiéra této skladby v podání orchestru FOK pod taktovkou dr. Václava Smetáčka. Program obsahuje Burghauserův krátký komentář a stručnou analýzu skladby. Uloženo v depozitáři v Nelahozevsi, př. č.. 88/98.

⁶⁹ František Pala (1887-1964) byl český muzikolog a pedagog. Zabýval se mimo jiné dějinami opery Národního divadla a přispíval jako hudební kritik do deníku České slovo.

⁷⁰ Kříž.

1938, která byla provedena na koncertě spolku Přítomnost. Sám Burghauser však podotýká, že skladba se nesečkala s velkým ohlasem, patrně proto, že se mu tehdy nepodařilo spojit technické hudební prostředky s jeho mladým, sedmnáctiletým duchem⁷¹. V duchu neoklasicismu komponoval až do konce padesátých let. Vznikly tak *Symfonické variace „Pozdravujeme jaro“* (1941 pro smíšený sbor na slova Otakara Březiny, přepracováno roku 1947), a nejúspěšnější skladbou se stal balet ve stylu Bohuslava Martinů a Sergeje Prokofjeva – *Sluha dvou pánů*. Tento balet Burghauser zkomponoval roku 1957, premiéra se konala 9. května 1958 v Tylově (dnešním Stavovském) divadle v Praze – pod taktovkou Miroslava Ponce ji provedl baletní soubor Národního divadla. Před tímto baletem vzniklo ještě pět jevištních děl: opery *Alladina a Palomid* (viz výše), *Lakomec*⁷² na libreto Luděk Mandause⁷³ podle Moliéra (1949), *Karolinka a lhář*⁷⁴ taktéž na libreto Luděk Mandause podle Goldoniho (1951-1953) a na libreto Jana Reye balet *Honza a čert*⁷⁵ (1954, přepracováno 1960). Teprve baletem *Sluha dvou pánů* na libreto Jana Reye⁷⁶ podle Goldoniho se Burghauserovi podařilo proniknout na pražská divadelní prkna. Václav Felix ve své recenzi na toto dílo upozorňuje především na Burghauserův dosavadní skladatelský růst, který se v baletu projevil v novém světle a označuje jej jako „kvalitativní skok“. Zároveň vyzdvihuje podařenou kombinaci „bylostného češství spolu s nezbytnými názvuky italského folklóru, obdivu k mozartovské prostotě i prokofjevovské soudobosti v koncepci i výrazu“, který je krokem vpřed nejen ve skladatelově vlastním vývoji, ale i v tehdejší české jevištní tvorbě⁷⁷. Stavebně je balet vybudován jako řada uzavřených čísel, které propojuje jednotný motivický materiál s převažující periodickou stavbou. O úspěchu díla svědčí provedení nejen v českých, ale i v zahraničních divadlech (v Ústí nad Labem, Ostravě, Liberci, Olomouci, Berlíně, Basileji a Drážďanech)⁷⁸.

Nutno dodat, že za nápadný rys všech Burghauserových jevištních děl můžeme považovat volbu výhradně komických předloh a tradičních, formálně vytríbených látek. Volba komiky však nebyla náhodná. Sám Burghauser prohlásil, že doba vyžaduje komiku, která podle něj nepředstavuje únik, ale lék; oproti tomu tragédie se nejlépe vytvářejí v době klidu a míru,

⁷¹ Kříž.

⁷² Tato opera byla provedena 20. května 1950 v Divadle F. X. Šaldy v Liberci, na výpravě se podílela Zdenka Burghauserová (viz Burghauserův vlastní soupis skladeb, na kterém s ním pracovala i PhDr. Olga Kittnarová).

⁷³ Luděk Mandaus (1898-1971) byl český operní pěvec (basbarytonista), operní režisér, libretista a překladatel.

⁷⁴ Provedeno 13. března 1955 v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (dnešním Moravském divadle Olomouc).

⁷⁵ Balet byl proveden 23. listopadu 1954 v Divadle Jiřího Myrona v Ostravě.

⁷⁶ Jan Rey, vlastním jménem Jan Reimoser (1904-1979) byl český libretista, choreograf a kritik.

⁷⁷ Felix.

⁷⁸ JB : Antonín Špelda, dopis – Praha : [Plzeň], 21. 9. 1959, strojopis, česky, 2p., př. č. 88/98.

dávají lidem totiž to, co nezískávají v životě⁷⁹. Volba tradičních námětů měla příčinu v dlouhodobém nedostatku kvalitních libret ze současnosti, takže byl přitahován italskou *comedia dell'arte*⁸⁰. Členění jevištních děl na jednotlivá čísla vychází z Burghauserova přesvědčení o tom, že život probíhá také ve zřetelných odstavcích a „nekonečná melodie“ tyto odstavce prostupuje v posluchačově nitru. Zároveň prohlašoval, že operu píše pro lidi a proto kladl důraz na volbu komedií i na melodiku; novodobé skladebné postupy užíval nedogmaticky⁸¹.

Dalšími kompozicemi z tohoto období jsou např. písňový cyklus *Mozartovské motivy* (1957) na slova Oldřicha Zemka⁸², *Suita pro čtyři housle* (1953), *I. dechový kvintet* (1935, přepracováno 1945); v roce 1953 vytvořil konečnou verzi *I. smyčcového kvartetu* (1934) a taktéž *2. smyčcového kvartetu* z let 1937-39 (mezi léty 1934-1951 vzniklo smyčcových kvartetů celkem pět). Pro velké orchestry složil *Sonátu* (1954) a *Symfonickou suitu* (1955).

V duchu neoklasicismu komponoval Burghauser do konce padesátých let, posledními skladbami tohoto období jsou již zmiňovaný balet *Sluha dvou pánů* a *III. Symfonie d moll* pro velký orchestr a ženský sbor, která vznikla již roku 1936 (Burghauser vytvořil její definitivní verzi až v roce 1959).

3.3 Burghauser a Nová hudba

V roce 1958 odcestoval Burghauser do holandského Bilthovenu, kde mu nadace Stichting Gaudeamus⁸³ udělila za *Toccato pro malý orchestr* (1947) cenu a taktéž zde provedl premiéru této skladby Brabantský orchestr pod řízením dirigenta Heina Jordanse. Právě zde se poprvé setkal s principy dodekafonie i elektronickou hudbou a uvědomil si, jak je bolestné, že tuto hudbu ještě nikdy předtím neslyšel a příliš jí nerozumí. Měl však pocit, že v této hudbě je cosi současného, co odpovídá vývoji v jiných oblastech moderního umění, a tak začal pomalu usilovat o oproštění se od estetiky pozdně romantických tradic a vžitých estetických kritérií⁸⁴. Elektronickou hudbu však nikdy nekomponoval, protože cítil, že tóny hrané tradičními hudebními nástroji jsou daleko živější a nelze je ničím nahradit⁸⁵, zato jej velmi zaujala dodekafonie. Tuto moderní a ve světě užívanou techniku nechtěl Burghauser používat

⁷⁹ Jiří PILKA: *Hudební dramatik Jarmil Burghauser*, in: *Hudební rozhledy*, 1963, č. 16, s. 186-189.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Oldřich Zemek (1893-1967) byl legionářský spisovatel.

⁸³ Tato nadace byla založena v Bilthovenu roku 1945 a má dodnes za cíl podporovat mladé skladatele v jejich činnosti.

⁸⁴ Kříž.

⁸⁵ *Ibidem*.

pasivně, ale snažil se vytvořit si k ní vlastní přístup: [...] „*Racionálně si stanovil jeden princip: má-li skladba zaujmout, nesmějí být všechny její parametry úplně nové. Jestliže je nová forma, pak musí být určitým způsobem tradiční řeč. Je-li tradiční harmonie, nesmí být tradiční forma. Je-li všechno nové, je nutno nalézt něco, o co se posluchač může zachytit, jinak není schopen dílo pochopit.*“ [...] ⁸⁶ Trvalo asi tři roky, než začal Burghauser v novém stylu komponovat. V tomto období také shodou okolností připravoval po smrti svého tchána Otakara Šourka dvořákovský tematický katalog, takže svou skladatelskou činnost v oblasti vážné hudby na tři roky pozastavil a pracoval jen na několika scénických a filmových hudbách.

První závažnou skladbou jeho nového skladatelského stylu se stalo *Sedm reliéfů* pro velký orchestr (1962). Sám Burghauser tuto skladbu považoval za přelomovou, protože představovala syntézu předchozích tří let ⁸⁷. Dílo je komponováno systémem, který skladatel popisuje ve sborníku *Nové cesty hudby* ⁸⁸. Použil zde řadu všech dvanácti púltónů, které znějí současně v pozadí a z jejich plochy pak pomocí dynamického stínování vystupují melodické reliéfy. Zároveň se snažil „zastavit čas“ a rozložit to, co obvykle proběhne na minimální ploše, na plochu tak velkou, že to bude možné vnímat delší dobu. Celá kompozice se skládá ze sedmi plynule navazujících částí: I. Allegro impetuoso - Andante sostenuto, II. L'istesso tempo, poco inquieto, III. Moderato mosso, IV. Andante sostenuto, V. Tempetuoso, VI. Lento cantabile, VII. Solenne. Jednotlivé části mají vyjadřovat všechny, i ty nejsuštilnější okruhy pocitů dnešního člověka: svět myšlenky, svět snu, hrůzu z raketové techniky, stesk, vášně, lásku a naději ⁸⁹. Skladba byla premiérována 19. února 1963 v Domě umělců v Praze (šlo o koncert pořádaný Svazem československých skladatelů) orchestrem FISYO pod taktovkou Františka Belfína (1923-1997) a roku 1965 natočena pro Supraphon Českou filharmonií pod vedením Karla Ančerla (1908-1973).

Nová hudba měla v době svého vzniku řadu odpůrců, kteří jí vytýkali hledačství, neupřímnost a konstruovanost. Na tyto názory však dokázal Burghauser pohotově reagovat: [...] „*Tyto vlastnosti má špatná hudba všech slohů a dob. V principu je Nová hudba naopak velmi upřímná, zbavuje se dekorací, bombastu, sentimentality předchozích období. Působí-li třeba i nepříjemným, rozbitým, disharmonizujícím dojmem, pak právě tím zobrazuje psychický*

⁸⁶ Slovo o hudbě (2. díl).

⁸⁷ Kříž.

⁸⁸ Jarmil BURGHAUSER: *Seriální harmonický princip*, in: *Nové cesty hudby* (ed. Vladimír Lébl), Praha 1964, s. 94-108. Dále citováno jako *Nové cesty hudby*.

⁸⁹ Jarmil BURGHAUSER: *Průvodní slovo k CD The Ways*, Supraphon SU3275, Česká republika 1996.

stav dnešního člověka, napínaného na nejrůznější mentální i fyzická mučidla.“ [...] ⁹⁰. Právě zoufalství, deprese a špatný psychický stav tehdejšího člověka lze podle Burghausera nejpříjemněji a nejlépe vyjádřit soudobým hudebním jazykem ⁹¹.

3.4 Harmonický serialismus

Ve svém příspěvku s názvem *Seriální harmonický princip*, který vyšel ve sborníku *Nové cesty hudby* ⁹² roku 1964, formuloval Burghauser svou nejpříznačnější metodu kompozice – harmonický serialismus. Jedná se o metodu, ke které sám dospěl na začátku šedesátých let, a zároveň se pro něj stala nejdůležitějším vyjadřovacím prostředkem. Autor článku v úvodu zastává názor, že souzvuky v dosavadní seriální hudbě mají z hlediska vertikálního uspořádání charakter spíše náhodný, protože se více řídí tím, co nesmí vzniknout (tedy útvary nebo sledy útvarů, které jsou užívány v kompozicích období klasicko-romantické syntézy), než tím, co by vzniknout mělo. Hudba se podle něj však natrvalo nemůže vzdát vícetónových déletrvajících útvarů, kde je vlastní estetickou kvalitou právě ono splývající souznění tónů sestavených podle jistých vertikálních zákonitostí, označovaných ve starší hudební teorii pojmem akord. Zároveň dodává, že při střetnutí maximálního množství hlasů (z nichž žádný není zdvojen) dochází k dvanáctihlasu, tedy jedinému univerzálnímu souzvuku, a tím tak může docházet k ochuzování a jednotvárnosti hudby. Dále zastává názor, že princip uspořádání tónů, který by byl zvolen např. na základě matematického výpočtu, není tou nejlepší cestou, a snaží se o vyložení principu, jenž je obsažen v samé podstatě dvanáctitónového temperovaného systému a Burghauser z něj sám vyšel během své skladatelské praxe. Zároveň ale nechce tvrdit, že by nebylo možné vytvářet hudební souzvuky v průběhu skladby i jiným způsobem, avšak při menším počtu hlasů je výhodnější vycházet z melodických principů.

Důležité je zmínit, že pojem serialita pro Burghausera představuje řady tónových výšek a ostatní akustické vlastnosti tónů (amplitudu a délku trvání) nemají žádné platné a prakticky vnímatelné měřítko (pojmy jako forte nebo čtvrt'ová nota jsou pojmy relativními). Co se týče pojmů konsonance a disonance, vidí velkou chybu právě v rozdělení na ostře

⁹⁰ Kříž.

⁹¹ Ibidem.

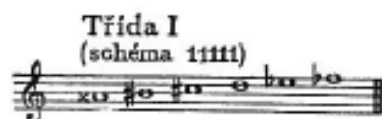
⁹² *Nové cesty hudby*.

ohraničené kategorie libozvučnosti a tvrdosti⁹³ a přiklání se k názoru, že jsme sami zavedením rovnoměrné temperatury opustili možnost konsonantních souzvuků (na tento fakt poukazovali ve svých teoretických pracích také Hermann von Helmholtz a Paul Hindemith).

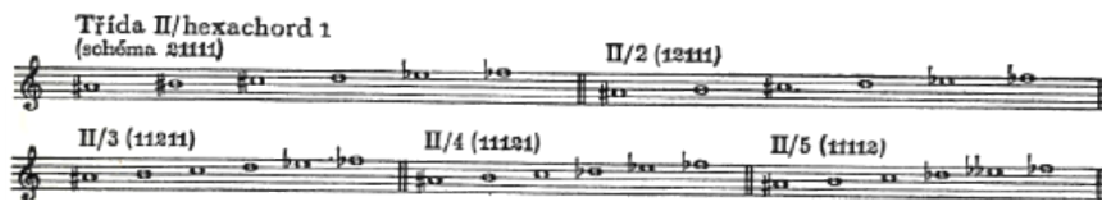
Po uvedení do úvah, ze kterých při psaní svého příspěvku vycházel, se dostává k samotnému výkladu svého harmonického principu, jež se skládá z deseti bodů:

- 1) Každou řadu dvanácti tónů lze rozdělit na dvě skupiny o šesti tónech, které jsou (transponovanými) permutacemi jednoho nebo dvou základních osmdesáti hexachordů.
- 2) Hexachord je stupňovitý sled šesti tónů; jeho zvolením je jednoznačně určen hexachord, který jej doplňuje na úplnou řadu.
- 3) 72 hexachordů má heteromorfní komplementy, tj. doplňují se na úplnou dvanáctitónovou řadu vždy s jiným hexachordem; 8 hexachordů má isomorfní komplementy, tj. jejich doplňkem na úplnou řadu je transpozice jich samých.

K určení základních možných hexachordů Burghauser dospěl pomocí minimálního až maximálního sextového ambitu a rozložení sekundových intervalů (od malé až po třikrát zvětšenou sekundu) uvnitř různých ambitů. Poté postupoval od kombinace ke kombinaci a vylučovací metodou dospěl mimo jiné k závěru, že hexachord o ambitu třikrát zmenšené sexty je jen jeden a je složen ze samých malých sekund (menší ambitus pak není reálně možný):



Ambitus dvakrát zmenšené sexty dává pět možností, podle toho, kam umístíme jednu velkou sekundu, kterou tento ambitus předpokládá:



⁹³ Burghauser zmiňuje a chválí práci Karla Janečka *Základy temperované harmonie a jeho rozlišení mnoha stupňů měkkosti a tvrdosti souzvuků*, avšak nesouhlasí s Janečkovým lpěním na termínech konsonance a disonance.

Tímto způsobem a názorným uvedením notových příkladů uvádí počet možností ambitu zmenšené, malé a velké sexty a názorně tak demonstruje, jak k výpočtu osmdesáti hexachordů dospěl.

Hexachordy dále dělí na symetrické (takové, u nichž se shoduje první interval s pátým a druhý se čtvrtým; osou symetrie je tedy střední, třetí interval) a nesymetrické. Symetrické jsou současně transpozicí svého vlastního převratu v račím postupu. Zmiňuje také hexachordy, jejichž komplementem je jejich transponovaná inverze v račím postupu. Jiná možná dělítka (např. diatoničnost – chromatičnost) podle Burghausera pak nemají v souvislosti s tímto tématem větší význam.

- 4) Každý souzvuk šesti tónů lze uspořádat do šesti forem o jediném druhu intervalů (forma sekundová, terciová ... septimová) převedením na příslušný základní hexachord a vystavěním akordu nad prvním, druhým ... šestým tónem tohoto hexachordu.
- 5) Základní stejnointervalové formy lze zhušťovat nebo zředovat při zachování basového tónu, aniž je porušen základní řád a ráz zvolené řady.
- 6) Souzvuky o menším počtu tónů lze pokládat za neúplné šestizvuky, přičemž vypuštěné tóny mohou s výhodou vytvářet další souzvuky, doplňující na úplnou řadu.
- 7) Souzvuky o větším počtu tónů lze pokládat za šestizvuky, doplněné o jeden či více tónů z doplňujícího šestizvuku.
- 8) Při kombinaci šestizvuků zůstává řád a ráz zvolené řady jasněji zachován přistavováním (nadstavováním či podstavováním) šestizvuků u formy sekundové, terciové a kvartové, prokládáním šestizvuků u formy sextové a septimové.

V tomto bodě Burghauser komentuje význam absolutní polohy tónů a stoupající význam hlubších tónů a jejich vliv na charakter souzvuku.

- 9) Obsah dvanáctitónové řady se vyčerpává sledem čtyř trojzvuků, tří čtyřzvuků nebo dvou šestizvuků
- 10) Přejít od jedné transpozice řady k druhé se děje volně, přičemž přechod k transpozicím o sekundu výše působí jako silnější, o tercii výše jako slabší stupňování napětí; obdobně transpozice o sekundu níže působí jako silnější, o tercii jako slabší uvolňování napětí. Transpozice o kvartu (a tritonus) se jako změna napětí neprojevuje. Nebo se přechod děje vázaně, postupně v intervalech, jež tvoří základní řadu.

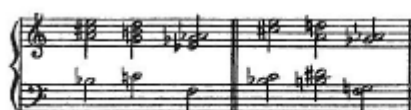
Princip zvyšování napětí přenášením tónových systémů (v klasické harmonii jde o modulaci) do blízkých intervalů vzhůru a snižování opačným postupem platí i v tomto kompozičním systému, protože jde podle Burghausera o zákonitost fyziologickou, která pro všechny strukturální systémy minulé i budoucí a nemůže být zejména ve větších formových útvarech záměrně opouštěna (i přesto, že se o to skladatelé seriální hudby ve svých počátcích pokoušeli).

Na samý závěr hovoří Burghauser o způsobu upevnění tóniny, který se v klasické a romantické hudbě prováděl pomocí kadence (nejčastěji pomocí akordů subdominanty, dominanty a tóniky), přičemž docházelo nutně k opakování několika tónů (např. tónika se opakuje jako prima tóniky i jako kvinta subdominanty, a dominanta jako prima dominanty a kvinta tóniky). V seriální hudbě přejímá z formotvorného hlediska funkci tóniny řada sama - to proto, že je dvanáctitónová. Dvanáctitónová řada dovoluje podle Burghausera hned tři kombinace souzvuků o stejném počtu tónů a tak dochází k vyčerpání obsahu celé řady tónů beze zbytku a bez opakování jakéhokoliv tónu. Pro ilustraci uvedu tyto první dva příklady z Burghauserových pěti ukázek možností kadence:

Několik příkladů seriálních „kadencí“:
a) šestizvukových:



b) čtyřzvukových podle principu vertikálního, tj. ze dvou šestizvuků vypouštíme po dvou tónech a z nich sestavujeme souzvuk prostřední



Burghauser na tomto místě připomíná, že opakování tónů a z harmonického hlediska zdvojování tónů je proti duchu serialismu. Stručně pak popisuje způsob sestavování hexachordů vertikálně i ve sledu podle výše uvedených vět 4) a 5) spolu s názornými notovými příklady. V posledních odstavcích komentuje fakt, že některé uvedené notové kombinace mohou svým vyzněním připomínat tradiční vyznění známé z akordů klasické harmonie, což podle něj jen potvrzuje známou pravdu, že novost materiálu ještě netvoří novou hudbu. Tu tvoří teprve nové myšlení a uchopení díla i všech jeho složek současně. Co se týká melodiky, tvrdí, že souvislé vnímatelné tónové řady neopouští, ale vzdává se pouze navyké klasicko-romantické tematické práce, kterou považuje za zastaralou.

[...] „Každá vědomá reakce na tradici, tj. soubor dosud platných, vžitých a dožívajících slohových zvyklostí a zákonitostí, ať už je touto reakcí navázání na tradici či naopak její proklamativní popírání, zůstává nutně jen závislostí na tradici stejně jako tvorba podvědomá – závislostí pozitivní či negativní. Tvorba skutečně nová se musí obojí této závislosti zbavit: jak křečovitého lpění na tradici, tak křečovitého odporu k ní.“ [...] ⁹⁴

V užitém principu dvou hexachordů, které se střídají, vznikl technický prostředek širokého uplatnění. V krátkém osmidílném cyklu s názvem *Cesty* (1964) pro smyčce, perkuse, harfu, elektrickou kytaru a cymbál je jejich užití tak důsledné, že ho lze chápat jako premisu a konkluzi, neboli předpoklad a jeho vyústění – jako by jeden hexachord navozoval určité napětí a druhý přinášel rozluštění, pointu. Tato skladba vyjadřuje osmero blahoslavenství: chudobu v duchu, lkání, tichost, lačnost po spravedlnosti, milosrdnost, čistotu srdce, pokojnost a snášení protivenství. První část každé věty ⁹⁵ je postavena na hexachordu „blahoslavení“, druhá na doplňujícím šestizvuku „neboť oni“ ⁹⁶. *Cesty* byly uvedeny 21. února 1965 v Praze pod taktovkou Aloise Klímy (1905-1980) Symfonickým orchestrem Československého rozhlasu v Domě umělců na koncertě pořádaném Svazem československých skladatelů. Skladba byla kritikou přijata kladně ⁹⁷ a ještě v témže roce nahrána orchestrem FOK pod Burghauserovou taktovkou pro Supraphon. V kompozici *Barvy v čase* (1967) pro malý orchestr pak pracuje s principem polydynamiky. Vidlice zesílení a zeslabení zvuku mají různě časově disponovaná pole a vrcholy, a přinášejí nečekanou vnitřní oživenost dynamických vln. Za tuto skladbu získal Burghauser roku 1967 diplom udělený Českým hudebním fondem ⁹⁸, premiérována byla Národním symfonickým orchestrem Irského rozhlasu a televize pod taktovkou Alberta Rosena ⁹⁹ na festivalu ve Wexfordu.

Jaromír Kříž v rozhovoru s Burghauserem pro *Hudební rozhledy* ¹⁰⁰ uvádí, že někteří skladatelé vyjádřili své obavy nad možností jistého omezení při používání jakéhokoliv nového hudebního systému, na což však Burghauser pohotově reaguje. Vlastní kompoziční systém ho nespoutává, zvolení dvou hexachordů tvoří jakýsi půdorys, nad kterým nechává

⁹⁴ Nové cesty hudby.

⁹⁵ Jednotlivé částmi jsou: I. Poco mosso - Andantino con espressione, II. Tempo aleatorice, III. Andante flebile, IV. Allegro sostenuto, V. Tempo aleatorico (quasi adagio), VI. Tempo aleatorico (quasi allegro estatico), VII. Larghetto pastorale, VIII. Allegro pesante.

⁹⁶ Jarmil BURGHAUSER: Průvodní slovo k CD *The Ways*, Supraphon SU3275, Česká republika 1996.

⁹⁷ Vladimír ŠTĚPÁNEK: *Týden nové tvorby pražských skladatelů*, in: *Hudební rozhledy* 6, 1965, s. 236-240.

⁹⁸ Diplom je uložen v depozitáři ČMH v Památníku Antonína Dvořáka, č. př. 88/98.

⁹⁹ Albert Rosen (1924-1997) byl český dirigent, který po angažmá v plzeňském Divadle J. K. Tyla a Národním divadle působil od roku 1970 v zahraničí, a to především jako šéfdirigent Národního symfonického orchestru Irského rozhlasu a televize (RTÉ National Symphony Orchestra).

¹⁰⁰ Kříž.

vyrůstat hudbu intuitivně a emotivně. Tento půdorys mu pak ulehčuje tónový výběr a šetří čas i váhání. Díky tomu může svou pozornost soustředit na vyšší složky faktury a režii celku. Zároveň dodává, že rozhodující je pro něj zvuk, nikoliv pravidla, která si určil a dodržuje je. Při komponování v první fázi pracuje při výběru řady a akordického materiálu, který z ní vychází, u klavíru, v dalších fázích klavír nepoužívá a může se tak lépe soustředit na reálnou představu konečného nástrojového zvuku.

Důležitým (a zároveň posledním) jevištním dílem se pro Burghausera stala baletní sága *Tristram a Izalda*, která vznikla v roce 1969 na libreto Vladimíra Vašuta¹⁰¹ a byla provedena 7. dubna 1995 baletem Národního divadla Brno v Janáčkově divadle. Podle Burghausera je psána odlišnou hudební řečí, než jakou použil ve svém nejúspěšnějším baletu *Sluha dvou pánů*. Po technické stránce zde poprvé uplatnil kromě harmonického serialismu také jisté rysy renesanční polyfonie. Celkový obraz pak přirovnává k barvitě rytířské truvérské fresce, obsahující celé bohatství epizod a starodávných dějových prvků. Jména hlavních postav byla zvolena podle staročeského zpracování tohoto známého francouzského rytířského eposu¹⁰². Balet pro něj jako pro skladatele představoval obor nejvyšší jevištní stylizace, který je mnohem méně ohrožen rozpory a předsudky než současná opera¹⁰³.

Ve svém vývoji Burghauser dospěl i k použití aleatoriky, a to zejména v dvouaktové antiopeře *Most* na slova Josefa Pávka (1919-1989). V této opeře s prvky absurdního divadla zformoval Burghauser tónový obsah pomocí harmonického serialismu v kontrastu s rozvolněnými aleatorními plochami. Tyto kontrastní kompoziční metody od sebe zároveň odlišují dvě dějové linie *Mostu* – období třicetileté války a současnost. Opera byla uvedena v Národním divadle v Praze 30. března 1967 pod taktovkou dirigenta Alberta Rosena, a taktéž při příležitosti kongresu ISCM v Praze (4. – 10. 10. 1967) dne 8. října¹⁰⁴. Dílo bylo díky netradičnímu námětu a hudbě po premiéře přijato kritikem Jiřím Bajerem s rozpaky, avšak zároveň hodnoceno jako podnětné dílo¹⁰⁵.

Dalšími skladbami tohoto období jsou *Trio č. 2* pro flétnu, violu a kytaru (1962), *Deset skic* pro sólovou flétnu (1965), *Patero zamyšlení* pro violu a kytaru (1966) nebo *Pět barevných střepin* pro sólovou harfu (1966). Nahrány pak byly skladby komorní kantáta *Země zamyšlená* (1966) pro ženský sbor a recitátory, inspirovaná stejnojmennou knihou Ladislava

¹⁰¹ Vladimír Vašut (nar. 1931) je český libretista, dramaturg, taneční kritik a pedagog.

¹⁰² Programová brožura *Příběh o Tristanovi a Isoldě* vtištěná při příležitosti prvního uvedení baletní ságy *Tristram a Izalda* 7. dubna 1995 v Janáčkově divadle v Brně. Př. č. 88/98.

¹⁰³ Kříž.

¹⁰⁴ JB : Hugo Burghauser, dopis – Praha : [New York], 26. 9. 1967, strojopis, německy, 1f., př. č. 88/98.

¹⁰⁵ Jiří BAJER: *Most*, in: Hudební rozhledy 9, 1967, s. 268-270.

Stehlíka¹⁰⁶ s motivy jihočeské přírody (květiny, rybníky, tance)¹⁰⁷, a symfonické zobrazení *Strom života* pro velký orchestr (1968), které je jakýmsi vylíčením grafické hudby, jehož základem je vývojový strom života na Zemi, stoupající a rozvětřující se od primitivních projevů života ke stále složitějšímu a dokonalejšímu stádiu až k vrcholu, na kterém je člověk - směřující ještě dál a výš¹⁰⁸.

V sedmdesátých až devadesátých letech komponoval častěji pod pseudonymem Michal Hájků¹⁰⁹. Skladeb pod jeho vlastním jménem tak vzniklo méně a kombinoval v nich postupy Nové hudby s tradičnějším stylem jeho rané tvorby, např. *Tesknice I* (1970) - pět kusů pro sólovou kytaru, *Tesknice II* (1989) pro housle a cimbál, *Sonáta pro housle a klavír* („Neveselé vyprávění“) z roku 1970, *Stanze dell' ansietà e speranza* pro flétnu, hoboje, housle, violu, violoncello a cembalo (1971), *Plochy a čáry* pro housle, kytaru a violoncello (1972), *Partita pro dvě flétny, kytaru a violoncello* (1976), *Partita pro dvě flétny* (1982), *Alejí časů* pro trubku, lesní roh a pozoun (1982) a *Tre ricercari* pro flétnu, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty a 2 lesní rohy (1983).

Jak již bylo řečeno, Burghauser se věnoval i filmové tvorbě. Jako hudební poradce se podílel na filmech o Bedřichu Smetanovi (*Z mého života*, režíroval Václav Krška, 1955) a Antonínu Dvořákovi *Koncert na konci léta* (režíroval František Vlácil, 1979), kde vybral důležité úseky z děl obou skladatelů a doplnil je vlastní hudbou. Jako dramaturg se podílel na zfilmování Smetanovy opery *Dalibor* (režíroval Václav Krška, 1956) a zkomponoval vlastní hudbu k filmům Václava Kršky *Labakan* (1956), *Kde řeky mají slunce* (1961) a *Jarní vody* (1967). Vytvořil hudbu také k mnoha televizním inscenacím a různým výstavám.

V posledních desetiletích života se často vracel ke svým starším dílům, které obměňoval a vypracovával nové verze. V souvislosti s vedením sboru u sv. Markéty v Praze-Břevnově mezi léty 1975-1989 komponoval také chrámové vokální a vokálně-instrumentální skladby, např. *Pašije podle Lukáše* (1977) pro sólový hlas a smíšený sbor bez doprovodu, *K svátku sv. Vojtěcha* (1978) pro sólový hlas, sbor a varhany, a *Pange lingua* (1987) pro smíšený sbor.

¹⁰⁶ Ladislav Stehlík (1908-1987) byl český spisovatel, básník a malíř. Nechával se často inspirovat jihočeskou krajinou. Za jeho největší dílo lze považovat trilogii Země zamyšlená (1959).

¹⁰⁷ Jarmil BÜRGAUSER: Průvodní slovo k CD *The Ways*, Supraphon SU3275, Česká republika 1996.

¹⁰⁸ Viz průvodní slovo programu ze dne 11. a 12. listopadu 1971 k československé premiéře díla v provedení Slovenské filharmonie Bratislava pod taktovkou Burghauserova přítele Zdeňka Košlera (1928-1995). Premiéra se konala v Grazu na festivalu Steirischer Herbst dne 22. října 1970.

¹⁰⁹ Seznam skladeb zkomponovaných pod pseudonymem viz následující podkapitola 3.5 Jarmil Burghauser Michalem Hájků.

Posledními skladbami jsou podle Burghauserova seznamu skladeb (viz 1. kapitola, str. 11) *Reflexio* (1988) pro alt, dvoje housle, violu a violoncello na slova Renaty Pandulové, *Tesknice II (Vzpomínka a slib)* pro housle a cimbál, a *Recitativo e Terzetto* pro flétnu, violu a violoncello (obě skladby vznikly roku 1989). Dále mužský sbor *Letní večer* (verzi z r. 1940 přepracoval r. 1991) a roku 1992 provedl konečnou úpravu *Dechového kvintetu C dur* (první verze vznikla taktéž r. 1940). Seznam končí letopočtem 1993 – u tohoto roku nejsou uvedeny žádné skladby a seznam poté aktualizován nebyl. V depozitáři se mezi autografy však nachází partitura *Suity pro flétnový orchestr* (flétny: soprán, alt, tenor, bas), která vznikla roku 1995, a jelikož se mi nepodařilo objevit žádnou jinou partituru mladšího data, můžeme tuto *Suitu* s velkou pravděpodobností považovat za Burghauserovu poslední skladbu.

3.5 Jarmil Burghauser Michalem Hájků

Jak již bylo řečeno, Jarmil Burghauser stanul v roce 1968 v čele Kruhu nestraníků při Svazu československých hudebních skladatelů (což byla jakási analogie Klubu angažovaných nestraníků při Svazu skladatelů) jako předseda skladatelské sekce, čímž si znepřátelil komunistický režim. Sám později uvedl¹¹⁰, že od roku 1969 začal pociťovat jisté perzekuce a nepřátelskou kampaň vedenou straníky proti jeho osobě – nemohl se např. zúčastnit premiéry již zmíněné skladby *Strom života* a jeho jméno (jakožto autora orchestrace) nesmělo být uvedeno v programu při příležitosti uvedení Dvořákova violoncellového koncertu A dur (viz 2. kapitola, str. 15). Burghauser se nesměl objevit ani na některých svazcích kritického vydání díla Antonína Dvořáka a při vzniku hudebního slovníku *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* neobdrželi autoři od příslušných československých institucí o Burghauserovi žádné informace, což Burghauser vnímal jako pokus o vymazání ze seznamu československých skladatelů. V sedmdesátých letech pak dostal zakázky na hudbu ke čtyřem televizním inscenacím, pátá však již byla opět zakázána, a tak svou hudbu uvedl po dohodě s přítelem a skladatelem Janem Hanušem¹¹¹ pod jeho jménem.

S ohledem na rodinnou tradici si již na začátku čtyřicátých let zvolil pseudonym Michal Hájků¹¹² a začal pod tímto jménem komponovat především ve druhé polovině sedmdesátých let (tedy v období výše zmíněných perzekucí). Vzniklo tak několik skladeb

¹¹⁰ Olga KITTNAROVÁ: *Jak se Jarmil Burghauser stal Michalem Hájků*, in: Lidová demokracie, 29. 3. 1990.

¹¹¹ S Janem Hanušem (1915-2004) pojilo Burghausera přátelství od konce války, viz četná korespondence v depozitáři NM-ČMH-MAD.

¹¹² O tom, jak pseudonym vznikl, jsem se již zmínila ve 2. kapitole.

pro audiovizuální výstavy pořádané zahraničními skupinami Art Centrum a SCARS (Science-Art-Sense)¹¹³ - *Indické impresie, dva Shahyláty nebo Dědictví věků*.

Ze sedmdesátých let pochází také série čtrnácti skladeb ve slozích hudby 15. - 18. století *Storia apocryfa della musica Boema* neboli *Apokryfní historie české hudby*. V dubnu roku 1980 byl otištěn v periodiku Lidová demokracie článek, koncipovaný jako rozhovor Jarmila Burghausera s Michalem Hájků, „žákem významných českých učitelů kompozice“¹¹⁴. Burghauser (neboli Michal Hájků) uvádí, že se některé skladby nedochovaly, nebo v našich podmínkách vůbec nevznikly a on si předsevzal tato bílá místa vyplnit a komponovat na základě analýzy zvoleného slohového období nebo skladatelské osobnosti. K jednotlivým skladbám pak přiřadil konkrétní letopočty, případně věnování skladateli, který ho svým dílem podnítl. Skladby jsou zapsány v několika partiturách; jejich ucelený seznam je uveden v partituře menšího formátu s pevnými červenými deskami a vytištěnou zlatou lyrou. Názvy jsou řazeny takto:

1. *Dietky, v hromadu se senděme (c. 1460)*¹¹⁵
2. *Danza ceremoniale (c. 1460)*¹¹⁶
3. „*Omaggio al Adam Michna*“ *Parthia česká (c. 1650)*¹¹⁷
4. „*Omaggio a F. X. Bixi*“ *Concerto per chitarra e orchestra d'archi (c. 1760)*¹¹⁸
5. „*Omaggio a Lodovico Giovane*“ *Lobkovické trio (1806) per flauto, chit, vc*¹¹⁹

¹¹³ Po úspěchu československých multimediálních projektů na světové výstavě Expo 1958 v Bruselu a v Montrealu roku 1967 se začalo Art Centrum, které bylo založeno roku 1964 jako agentura zajišťující prodej uměleckých děl do zahraničí, zabývat i oblastí audiovizuální, scénografickou a výstavnickou. Skupina SCARS byla v rámci Art Centra založena roku 1969 Jaroslavem Fričem jako oddělení zabývající se využitím audiovizuální techniky pro výstavní účely. Výstavní prezentace pak vytvářeli pracovníci této skupiny pro klienty v Československu, Austrálii, Egyptě, Indii, Japonsku, Kanadě, Sovětském svazu, Spojených státech amerických, Tunisku a Venezuele (jednalo se o programy vyzdvihující krásy země a jejích obyvatel). Viz Daniela KRAMEROVÁ: *My prodáváme sny. Šáhova zakázka pro české umělce v sedmdesátých letech 20. století*, in: *Umění LXI*, 2013, č. 4, S. 341–355.

¹¹⁴ Jarmil Burghauser: *Apokryfní historie české hudby*, in: *Lidová demokracie*, 4. 4. 1980.

¹¹⁵ Tato skladba je čtyřhlasou polyfonní kompozicí na stejnojmennou husitskou píseň, která byla zkomponována proto, že husité polyfonii odmítali a v českých zemích nevznikly žádné skladby tohoto typu (viz Jarmil Burghauser: *Apokryfní historie české hudby*, in: *Lidová demokracie*, 4. 4. 1980).

¹¹⁶ *Danza ceremoniale* neboli *Tanec sv. Víta* má za úkol zpodobnit tanec, který se tančil, když probíhala morová epidemie – lidé věřili, že ten, kdo vydrží tančit co nejdéle, nákaze nepodlehne (ibidem).

¹¹⁷ Tato skladba pro zobcovou flétnu, loutnu (kytaru) a violu da gamba (violoncello) byla jako jediná nahrána v Československém rozhlasu 9. ledna 1980. Nastudování se chopili Miloslav Klement (flétna), Jaroslav Chovanec (kytara) a Jaroslav Fantyš (violoncello).

¹¹⁸ Zde se Burghauser inspiroval Brixihou varhanními koncerty, dílo pro kytaru a smyčcový orchestr pak nastudoval kytarista Milan Zelenka (nar. 1939). Viz Jarmil Burghauser: *Apokryfní historie české hudby*, in: *Lidová demokracie*, 4. 4. 1980).

6. *Vchynické trio (1806) per fl, vla, vc*¹²⁰
7. „*Homagium pro F. X. Brixii*“ *Proprium de Nativitate (1760)*
8. „*Homagium regi Georgio*“ – *Coree regales (1460)*¹²¹
9. „*In honorem et ad modum Cristofori Haranti*“ *Proprium resurrectionis (c. 1600)*¹²²
10. „*Janáčkovo klavírní trio podle Kreutzerovy sonáty navrhl M. H.*“ - *Trio di Janáček (1909)*¹²³
11. „*Omaggio al Adam Michna*“ *Sonata da chiesa (c. 1650)*¹²⁴
12. *Sinfonia fa minore, op.18 (c. 1806)*
13. *Cum hymnus Jesu Redemptor omnium* „*Omaggio a F. X. Brixii*“ *Missa brevis pastoralis (c. 1760)*¹²⁵
14. „*Danieli et Catharinae Ebel ded.*“ *Michnovské svatební sloky (c. 1650)*

Obsazení jednotlivých skladeb se liší, od orchestrálního až po komorní, a např. *Coree regales* je pro šalmaj, tenorovou flétnu, fiduly a bicí.

Pod pseudonymem Michal Hájků se v depozitáři nachází ještě několik partitur. Z let 1972-1973 pochází „*Omaggio a Antonín Dvořák*“ *Rožmberská suita* pro malý orchestr, kterou roku 1977 Burghauser přepracoval pro smyčcové kvarteto. V souvislosti s Dvořákem je v novinovém článku *Apokryfní historie české hudby* zmíněna *Indiánská symfonie*, která měla podle Burghauserových vlastních slov být jakýmsi vědeckým experimentem a ilustrovat, jak by asi vypadala 9. symfonie, kdyby Dvořák použil místo svých originálních melodií původní indiánské písně¹²⁶. V roce 1973 dále vznikly dvě směsi s názvy *Ozvěny písní SSSR* a *Ohlasy české lidovky*. Nelze však s jistotou určit, zda jsou výše uvedené skladby

¹¹⁹ Lobkovické trio je skladba pro flétnu, kytaru a violoncello.

¹²⁰ Lobkovické a Vchynické trio vzniklo jako pocta Beethovenovi (ibidem).

¹²¹ Polyfonní skladba na témata z husitských písní (ibidem) pro šalmaj, tenorovou flétnu, fidulu, altovou fidulu, tenorovou fidulu, triangl a tamburínu.

¹²² Velikonoční proprium ve stylu Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdužic (ibidem).

¹²³ Burghauser uvádí, že z triové podoby této skladby se dochovala pouze jedna stránka skici, a Janáček pak podle tohoto tria později napsal svůj první smyčcový kvartet. Skladbu měl nahrát v anglickém rozhlasu Radoslav Kvapil s Gabrieliho kvartetem (ibidem). Zda opravdu k pořízení nahrávky došlo, není jasné – korespondence s R. Kvapilem se v depozitáři ČMH v Nelahozevsi nenachází.

¹²⁴ Věnováno souboru Musica da camera Praga (ibidem).

¹²⁵ Vánoční jitřní proprium bylo zamýšleno jako součást Brixioho pastorální mše (ibidem).

¹²⁶ Ibidem. V depozitáři se mi tuto partituru nepodařilo nalézt, ale tematicky obdobně laděnou skladbu napsal Burghauser již v roce 1933 – jde o šestivětou *Indiánskou rhapsodii č. 1* pro orchestr.

zkomponované pod pseudonymem kompletní. O soupisu, který by se jich týkal, neexistují žádné zmínky a pravděpodobně ani nevznikl. Sám Burghauser kompozice pocházející z tohoto období bral pravděpodobně s velkým nadhledem a v korespondenci s Jacqueline Schmit-Fontyn se o nich vyjádřil v protikladu k editorské činnosti Janáčkových a Dvořákových děl jako o „směšné činnosti“ (a zároveň adresátku dopisu při charakterizaci *Apokryfní historie české hudby* prosí, aby si nemyslela, že se zbláznil, „i když by to nebyl žádný div“)¹²⁷.

¹²⁷JB : Jacqueline Schmit-Fontyn, dopis - Praha : [Limette, Brabantsko], 7. 1. 1979, strojopis – průpis, francouzsky. 1p., př. č. 88/98. V tomto dopise také projevuje lítost nad tím, že nemá děti, které by ho mohly následovat.

4. Analýza vybraných komorních skladeb s flétnou

4.1 Dechový kvintet C dur

Tento v pořadí 4. dechový kvintet¹²⁸ vznikl v prosinci roku 1940, datum dokončení je připsáno na konci partitury Burghauserovou vlastní rukou: 19. XII. 1940. Skladba spadá do období, ve kterém skladatel komponoval v duchu neoklasicismu, v tonálně založené harmonii s častým užitím terciových a kvartových akordů a volným přecházením mezi tóninami. První provedení se podle Burghauserova seznamu skladeb¹²⁹ konalo 14. února 1942 v Městské knihovně v Praze a dílo provedlo kvinteto v tomto obsazení: František Černý – flétna, Josef Vacek – hoboj, Oldřich Pergl – klarinet, Eduard Landa – lesní roh, Antonín Hladík – fagot¹³⁰.

Původní verzi začal autor podle údajů připsaných na začátku a na konci partitury přepracovávat 26. ledna roku 1992¹³¹ a dokončil ji o pár týdnů později, 12. února. Téhož roku ji nahrálo Dechové kvinteto Národního divadla v Praze¹³² ve složení: Libor Mikule – flétna, Josef Vacek – hoboj, Miloš Bydžovský – klarinet, Pavel Douba – lesní roh, Luboš Fait – fagot. K analýze jsem použila kopii autografu, která je uložena v archivu Českého hudebního fondu pod signaturou 010280, protože autografy původní a pozdější verze spolu s jednotlivými party jsem v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi nenalezla.

Tento kvintet pro flétnu, hoboj, klarinet in B, lesní roh¹³³ a fagot je koncipován jako čtyřvětý cyklus s krajními rychlejšími větami, kontrastní pomalou částí a větou tanečního charakteru s triem. Pro jednotlivé části této patnáctiminutové skladby zvolil Burghauser tradiční názvy: I. Allegro assai, II. Lento, III. Furiant. Molto vivace, IV. Fuga in motibus diversis. Allegro vivace. Harmonie je převážně diatonická, místy s ostřejšími disonancemi a bitonálními či polytonálními úseky. V partituře¹³⁴ skladatel uvádí orientační číslice.

¹²⁸ 1. a 2. dechový kvintet napsal Burghauser roku 1935, 3. dechový kvintet roku 1939.

¹²⁹ Viz 1. kapitola, jedná se o seznam zapůjčený PhDr. Markétou Hallovcou.

¹³⁰ Celá křestní jména interpretů Burghauser neuvádí.

¹³¹ Jak jsme si již mohli všimnout ve 3. kapitole této práce, Burghauser se v posledních desetiletích života své skladby často přepracovával.

¹³² Nahrávka je uložena v archivu Českého rozhlasu, identifikační číslo rozhlasového záznamu: CR.HVSVK.1992.548

¹³³ Burghauser v partituře neuvádí, v jakém je lesní roh ladění – zde in F.

¹³⁴ Pro houslové klíče a basový klíč použil Burghauser v této partituře pravděpodobně razítko, kterými se občas netrefil na příslušnou linku osnovy, čehož si můžeme všimnout hned na první straně u lesního rohu a fagotu, dále např. u lesního rohu (orientační číslice 3).

I. věta, Allegro assai, o 189 taktech je psána ve 4/4 taktu v tónině C dur, forma má znaky formy sonátové.

Věta je psána ve flexibilní diatonice¹³⁵, což je patrné především na tónovém materiálu hlavního tématu (takty 1-10) s dynamickým označením *fortissimo* v provedení všech pěti hlasů současně (lesní roh a fagot jsou vedeny oproti ostatním hlasům v protipohybu) – tón *f* je ve druhém taktu zvýšen na *fis* a vzápětí v taktu třetím opět snížen. Ve čtvrtém taktu přebírá vedoucí melodickou linku na následujících šest taktů hoboj, ostatní hlasy jej pouze doprovázejí a v taktu 11 (orientační číslice 1) přebírá tuto melodickou linku lesní roh.

Dechový kvintet, I. věta, takty 1-6

Mezi takty 17-20 se objeví hlavní téma v hobojovém, klarinetovém a fagotovém partu v diminuci a flétna odpovídá krátkým motivem v tečkovaném rytmu. Od taktu 21 (číslice 2) následuje hudba evolučního charakteru v D dur, kterou krátce střídá As dur, s prvky imitace mezi flétnou a klarinetem a také výraznými staccatovými pasážemi objevujícími se ve všech hlasech. Celá oblast hlavního tématu je uzavřena taktem 30 v A dur. V následujícím taktu 31

¹³⁵ Termín flexibilní diatonika pravděpodobně poprvé použil Jaroslav Volek v roce 1980 v původně německy psané přednášce *Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartoka*. Česká verze referátu, který byl původně určen pro mezinárodní hudebně-vědný seminář *Janáček-Bartók* v Praze, byla publikována o dva roky později ve sborníku z konference Československo-maďarské vztahy v hudbě v Ostravě. Označil tak jeden z hlavních Janáčkových melodických principů, který nepochybně pramenil ze studia moravského folklóru. Viz Jaroslav VOLEK: *Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartoka*, in: Československo-maďarské vztahy v hudbě (Sborník materiálů z muzikologické konference JANÁČKIANA), Ostrava 1982, s. 68–95. Tento termín používá dodnes Miloš Štědroň, zabýval se jím i Jiří Fukač. V *Dechovém kvintetu* Jarmila Burghausera nalezneme využití flexibilní diatoniky např. v hlavním tématu I. věty (změna tónů *f-fis*, přičemž věta je stále in C).

(číslice 3) se objeví osmitaktové vedlejší téma v G dur s předepsaným *dolce* přednesené hobojem, které doprovází klarinet ostinátním osminovou figurací v legatu, v lesním rohu zní prodleva na tónu c; flétna a fagot se střídají v imitaci jednotaktového motivu čtyřikrát se opakující figury jedné osminy + dvou šestnáctinových hodnot, který je převzat ze závěrečné oblasti hlavního tématu.

Dechový kvintet, I. věta, takty 31-35

V taktu 41 dochází k modulačnímu skoku a harmonický materiál se na několik taktů přenáší do tóniny B dur, která se však taktom 47 vrací citováním vedlejšího tématu v unisonu hoboje a lesního rohu (číslice 4) zpět do D dur (číslice 5). Expozici uzavírá krátká sedmitaktová koda (takty 52-58) tóninou G dur, v níž je pracováno s úvodním dvojtaktím hlavního tématu a v samém závěru již zmiňovaná figura čtyřikrát se opakujícího ostinata jedné osminy a dvou šestnáctin.



Dechový kvintet, I. věta, závěr reprízy

V taktu 59 (číslice 6) začíná provedení (číslice 6-12), které je zřetelně ohraničeno náhlou změnou tónorodu C dur g moll. Skladatel v provedení pracuje především s vedlejším tématem a s přidruženými ostinátními motivy, které plynule procházejí různými tóninami; při citaci hlavního tématu se omezuje pouze na motivickou práci s jeho prvním taktem, zatímco s vedlejším tématem pracuje v delších melodických úsecích. Dochází zde také často ke střídání 4/4, 3/4 a 5/4 metra. Co se týče harmonie, v rámci diatoniky se objevují terciové i kvartové akordy a volné přecházení mezi tóninami. Taktům 122 (číslice 13) začíná repríza přesnou citací hlavního tématu v C dur a až do konce oblasti hlavního tématu (tedy do taktu 148) probíhá návrat bez výraznějších změn oproti expozici. Před začátek vedlejšího tématu (číslice 16) je vložen jeden dvoučtvrťový takt, kterým flétna, klarinet a fagot připravují jeho nástup v partu lesního rohu a tónině C dur. Druhé čtyřtaktí vedlejšího tématu je předneseno v Es dur a po něm se během taktů 161-172 dění vrací přes G dur (takt 172) zpět do C dur. Tomuto návratu předchází ovšem modulace v taktech 174-176, v nichž dominují dlouhé tóny flétny *e-f-fis* ve tříčárkované oktávě podpořené posunem ostatních nástrojů z A dur (takt 174) do E dur (takt 176). Poté zazní v taktech 176-183 (číslice 18) hlavní téma v inverzi, během níž dojde k modulaci do C dur a celou větu uzavírá krátká šestitaktová koda citací hlavního tématu ve *forte* a v *diminuci*.

II. věta, Lento, je větou ve 3/4 taktu v D dur o 108 taktech. Forma má znaky sonátové formy s druhým provedením; přechody jednotlivých dílů jsou oproti první větě plynulé.

Hlavní téma (takty 1-8) má homofonní charakter a je rozděleno na předvětí a závětí (4+4 takty), ve kterém dochází ke střídání dur a moll – první dva takty jsou durové, další dva takty mollové (srov. např. takty 1-4). Diatonika je zde tedy flexibilní. V hobojevém partu je v dynamice *piano espressivo* přednesena zpěvná melodická linka, kterou ostatní hlasy doprovázejí pomalu se střídajícími souzvuky.

Dechový kvintet, II. věta, takty 1-6

V taktu 9 (číslice 1) začíná sólem lesního rohu vedlejší téma v g moll (nápadným prvkem je tečkovaný rytmus), které na rozdíl od tématu hlavního nemá periodické předvětí a závětí, navíc od taktu 16 dochází k jeho rozšíření.

Dechový kvintet, II. věta, takty 7-12

V taktu 20 (číslice 2) se vrací hlavní téma v původní tónině D dur a expozice je taktem 27 uzavřena. Po ní následuje provedení (číslice 3), které otevírá sólovým vstupem flétna přednášející melodicky i rytmicky obměněnou melodickou linku vedlejšího tématu, tentokrát v C dur. Od taktu 34 přebírá melodii hoboje a tyto dva nástroje se nad prodlevou tónů ostatních

nástrojů střídají v přednesu pastorální čtyřtaktové melodie v dur až do taktu 44. V následujícím taktu (číslice 5) se v partu lesního rohu objeví tatáž melodická linka, nyní v rytmické obměně, v níž dochází k nápadnému střídání rytmické figury jedné osminy a dvou šestnáctin a to jak v lesním rohu, tak v doprovodu ostatních nástrojů (takty 45-54). Jako doprovodná figura je zde použit také sled dvou triol za sebou (t. 51-54). Na konci provedení je uvedeno předvětí hlavního tématu v mollové tónině s následným rozšířením o dva takty (t. 55-60, číslice 6). Reprízou (t. 61-87, číslice 7) se ocitáme opět ve výchozí tónině D dur. Hlavní téma je citováno hobojem, vedlejší téma (t. 69-73, číslice 8) je nyní citováno také v hobojovém partu v moll, po krátké modulaci se repríza dostává do durové tóniny a melodickou linku přebírá flétna (t. 79-83, číslice 9). V této části věty bychom už očekávali závěr, ale skladatel překvapí, když taktem 88 připojuje kodu (číslice 10) a v D dur cituje hlavní i vedlejší téma současně (t. 88-99). Repríza je nyní již pevně zakotvena ve výchozí durové tónině věty, v čemž nás utvrdí závěrečná citace vedlejšího (t. 100-103) a části hlavního tématu (t. 104-108).

III. věta, Furiant. Molto vivace má 195 taktů, základní tóninou je C dur. Forma je obvyklá pro Menuet či Scherzo - trojdílná se středním dílem označeným jako *Trio*, po němž následuje *Da capo* dílu A s přípisem *senza ripetizioni*. Předepsán je 3/4 takt, charakteristické střídání tří dvoudobých a jednoho třídobého taktu (typické pro tento tanec) je zde ale zachováno. Hlavní téma v taktech 1-11 (3+3+5 taktů) je v prvním trojtaktí uvedeno v C dur, přičemž vedoucí melodickou linku nese hobojový part, ostatní nástroje jej doprovázejí.

Dechový kvintet, III. věta, takty 1-8

V následujících taktech pracuje skladatel s diatonikou flexibilně a tóny *a* a *h* se mění především v harmonii zbylých čtyř nástrojů na tóny *as* a *b*, avšak v závěrečných dvou taktech

se opět utvrzuje výchozí tónina C dur. Tyto takty představují zároveň – zdá se reminiscenci na téma z 1. věty v podobě dvakrát se opakujícího motivu čtyř osminových a jedné čtvrté noty ve *fortissimo*.

Od taktu 12 (číslice 1) následují tři trojtaktí, ve kterých téma furiantu přebírá lesní roh a celý úsek moduleje z As dur přes B dur do G dur. Tónikou G dur je zakončena první část dílu A, ohraničená repeticí (t. 20). Ve druhé polovině dílu A (t. 21-61, číslice 2), taktéž ohraničené repeticí, pracuje skladatel s hlavním tématem. Téma je v melodické obměně zpracováno nejprve v g moll, kdy zní vedoucí melodická linka v hobojevém partu (do t. 27), poté v F dur – zde přebírá melodickou linku flétna (do t. 34). V této tónině setrvává až do taktu 50 (číslice 3 až 4) a připravuje závěrečnou citaci hlavního tématu v původní tónině C dur (t. 51-61, číslice 5). Taktem 61 je ukončena druhá repetice dílu A. Po této druhé repetici následují ještě čtyři takty již zmíněného motivu převzatého z 1. věty, kterými skladatel ukončuje první díl skladby a poté celou třetí větu. Následující Trio (t. 66-130, číslice 6 až 7) je od prvního dílu A odděleno generální pauzou a téma je pak uvedeno v klarinetu v tónině As dur.

Dechový kvintet, III. věta, takty 66-71

Melodii po šesti taktech přebírá flétna (c moll) a první repetice je ukončena citací tématu v partu lesního rohu v durové tónině (t. 93). V úvodu druhé části tria se objevuje výrazná melodická i rytmická změna – skladatel použil v inverzi jedno dvoutaktí převzaté z tématu, které je střídáno nápadným jednotaktovým sledem osminových hodnot, který se dosud v této větě neobjevil (t. 94-99, číslice 7). Od následujícího taktu se pak tyto výrazné motivy střídají

a je zde pracováno i s dalšími úryvky hlavního tématu. Střední díl (*Trio*) končí v tónině *As dur molto diminuendo*. Poté se vrací díl A (*Da capo al Fine*) bez repetice.

IV. věta, Fuga in motibus diversis. Allegro vivace je pětihlasou fugou in C ve 2/4 taktu o 164 taktech. Forma má obvyklé znaky fugy: najdeme v ní expoziční (t. 1-58, číslice 1 až 3), provedení (t. 59-115, číslice 4 až 8) a závěr (t. 115-164, číslice 8 až 11). Harmonický plán a imitační práce s *dux* se ovšem od „klasického“ pojetí této formy na určitých místech liší. Tonálním těžištěm věty je C dur, ale skladatel zde podobně jako v předchozích větách pracuje především s flexibilní diatonikou, v některých úsecích i s polytonalitou.

Hlavní téma (*dux*) je asymetrické a končí na první době šestého taktu. Je uvedeno v partu lesního rohu. Odpověď (*comes*) v hoboiovém partu nastoupí jako *motus contrarius* v tónině G dur v protipohybu a zároveň v inverzi (t. 6-11).

Dechový kvintet, IV. věta, takty 1-8

Taktem 11 (číslice 1) nastupuje *dux* ve fagotovém partu, na který odpovídá v taktu 16 *motus contrarius* ve flétně (t. 16-21). Poté se objeví hlavní téma v klarinetu (t. 21-26, číslice 2). Taktem 26 se s téměř každým nástupem fugového tématu nebo odpovědi mění tonální zakotvení a objevují se polytonální úseky. Zároveň v tomto místě nastupuje v lesním rohu nově zpracované téma označené Burghauserem jako *motus augmentatus* (= téma v augmentaci) v *Es dur*, na které odpovídá flétna ihned augmentovaným tématem v inverzi (*comes, motus contrarius augmentatus* od t. 27) taktéž v *Es dur*.

Dechový kvintet, IV. věta, takty 26-32

Mezi tyto dvě podoby tématu v augmentaci nastupuje *dux* v Es dur (t. 30-35) v klarinetu, jemuž odpovídá *comes* v hobojovém partu, poté *dux* v lesním rohu a *comes* v klarinetu. Tento úsek je ukončen nástupem nového zpracování tématu (flétna, t. 45-53, číslice 3), označeným jako *motus variegatus* v Es dur. *Variegatus* lze nejspíše přeložit jako „obměněný“, v tomto případě obměněný rytmicky pomocí synkop.

Dechový kvintet, IV. věta, takty 41-48

Na flétnový *motus variegatus* odpovídá *motus variegatus contrarius*, který se objeví v taktu 49 v lesním rohu a o dva takty později také ve fagotu. Expozici uzavírá poslední citace tématu v hobojovém partu. Provedení (t. 59, číslice 4) je od expozice zřetelně ohraničeno nástupem augmentované podoby tématu (*motus augmentatus*) v unisonu flétny, hoboje a klarinetu v F dur, do něhož nastoupí *comes* ve fagotu a poté *dux* v lesním rohu (t. 59-69). *Motus*

augmentatus poté zazní v těsné imitaci znovu, nejprve ve fagotu (t. 69, číslice 5), pak v lesním rohu (t. 70) a nakonec ve flétně (t. 71) v cis moll. Nové zpracování tématu, *motus cancrinus contrarius augmentatus*, nastupuje v klarinetu (t. 75), poté ve fagotu (t. 83) a mezi tyto nástupy je vložen ještě *motus cancrinus contrarius* ve flétně t. 80-85 a v hoboji t. 86-91 (číslice 6); pojem *cancrinus* má znamenat pravděpodobně „diastematicky obměněný“ – zde se jedná o chromatickou modifikaci původního tématu. Všechna předchozí zpracování tématu se v provedení objeví v různých tóninách, nástrojích i imitačních nástupech (číslice 7 až 8). Závěr (t. 115, číslice 8 až 11) je jasně zřetelný použitím těsných nástupů tématu (= *stretta*) v původní tónině C dur v pořadí lesní roh – hoboj – flétna – fagot – klarinet. Zároveň dochází k dalším kontrapunktickým zpracováním, která jsou oproti předchozím už méně komplikovaná. Vrcholem celé věty je úsek v *sempre fortissimo* (t. 148), který zpomaluje a pomocí přechodu z osminových do čtvrtřových hodnot *pesante* mírně zpomaluje až do finálního unisona všech hlasů v půlových hodnotách, které větu tonálně ukotvuje v tónině C dur.

The image shows a handwritten musical score for a quintet, consisting of four staves. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes and rests. There are several handwritten annotations in the score: 'H. cancrinus contrarius' at the top right, 'H. cancrinus contrarius augmentatus' in the middle, and 'mf' and 'dli.' below the second staff. The score is written in a style typical of a composer's working draft.

Dechový kvintet, IV. věta, takty 73-78

Tento kvintet vznikl v době, kdy Burghauser studoval kompozici soukromě u Otakara Jeremiáše. Jedná se tedy pravděpodobně o kompoziční studii, která měla posloužit k procvičení tradičních forem, čemuž by napovídala celková stručnost skladby a jednoduchá forma jednotlivých vět, a také „řemeslné“ kontrapunktické zpracování poslední věty. Roku 1992 se rozhodl pro přepracování a provedl jej tak, že do partitury, konkrétně do provedení první věty (číslice 10-12), vlepil novou verzi.

4.2 Deset skic pro sólovou flétnu

Tento cyklus o deseti krátkých větách vznikl roku 1965 a Burghauser v něm v rámci jednohlasé struktury názorně užívá svou metodu harmonického serialismu, kterou popsal ve výše zmíněném sborníku *Nové cesty hudby* (1964)¹³⁶. Z moderních technik hry na flétnu zde skladatel využil pouze *frullato* na konci čtvrté věty. Skladbu premiéroval dne 18. června 1965 flétnista Milan Munclinger (1923–1986) na vernisáži výstavy Andreje Bělocvětova¹³⁷. K analýze jsem si zapůjčila z notového archivu Českého hudebního fondu tištěné vydání z roku 1967 (Panton, Praha), uložené pod signaturou 1182 – autograf jsem v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi nenalezla.

1. Andante zefiroso je větou o celkovém počtu jedenácti taktů. Burghauser zde pracuje ve 3/4 taktu především s kvartovými strukturami rozeklanými přes oktávu a preferuje intervaly kvarty a zmenšené septimy. Z hlediska analýzy tónového materiálu nás zaujme hned první dvojtaktí: první takt je tvořen hexachordem tónů *fis1-c2-e2-dis3-ais2-gis3*, druhý takt se skládá z tónů *g3-d3-a2-h2-cis2-f2*; dohromady první dvojtaktí tvoří základní dodekafonní řadu. Celá věta je založena na principu užití dvou hexachordů ve smyslu otázka-odpověď. Dynamika se pohybuje v rozpětí od *pianissimo* do *mezzoforte*.



Deset skic, 1. věta, takty 1-3

2. věta, Poco allegro, agitato je psáno ve 3/4 taktu o délce dvaceti taktů. Úvodní melodická linka je až do taktu 3 tvořena taktéž dodekafonní řadou, ale oproti první větě jsou zde ve větší míře a velmi výrazně užity intervaly sekundy, méně intervaly přesahující oktávu. Ve dvanáctitaktovém tématu dochází k opakování tónů, takže téma působí melodičtěji. V devátém taktu nastoupí nedůsledná inverze úvodní řady – můžeme zde vysledovat kombinaci inverze a základního tvaru. Celá věta je na rozdíl od věty první psána ve volné dodekafonii; dynamický rozsah postupuje sestupně od *forte* až k závěrečnému *pianissimo*.

¹³⁶ Viz 3. kapitola, podkapitola č. 3.3 a 3.4.

¹³⁷ Andrej Bělocvětov (1923-1997) byl významný český malíř a grafik ruského původu.



Deset skic, 2. věta, takty 1-3

Desetitaktová **3. věta, Andante spianato** ve 4/4 taktu, se vyznačuje melodicko-kontrastními řadami – jakýmsi symetrickým užitím sledu tří intervalů ve dvaatřicetinových hodnotách v kontrastu se třemi tonálními tvary svázanými legatem - např. mezi t. 6-7 nacházíme dominantní septakord *g-h-d-f*, mezi jehož tóny je kromě velké sekundy vložena i zvětšená kvarta (jedná se tedy o náznak lydické stupnice). Věta plyne ve ztišené dynamice *pianissimo*, kterou je narušena pouze v taktu 5 šestitónovým motivem ve *fortissimo*, které se po doznění motivu opět vrátí do *pianissimo*.



Deset skic, 3. věta, takty 1-5

4. věta, Allegro, má díky úvodnímu motivu *b1-c2-d2-fis2-e2* charakter celotónové stupnice užití v 3/2 taktu. Kromě užití zpěvných intervalových sledů se zde na rozdíl od předchozích vět poprvé vyskytuje možnost dělení jednotlivých úseků na symetrická i asymetrická předvětí a závětí (např. první takt lze chápat jako předvětí, druhý jako závětí; dále třetí takt jako předvětí, čtvrtý a pátý jako závětí apod.). V této větě dochází k nápadnému transponování motivu, který je uveden v prvním taktu, v taktu 3 o triton a v taktu 6 o čistou kvintu (transpozice o kvintu se vyskytuje i v taktu 10). Ve větě se střídá *forte* a *piano*, skladba je v taktu 14 ukončena užitím *frullato* na tónu *fis1* v *pianissimo*.



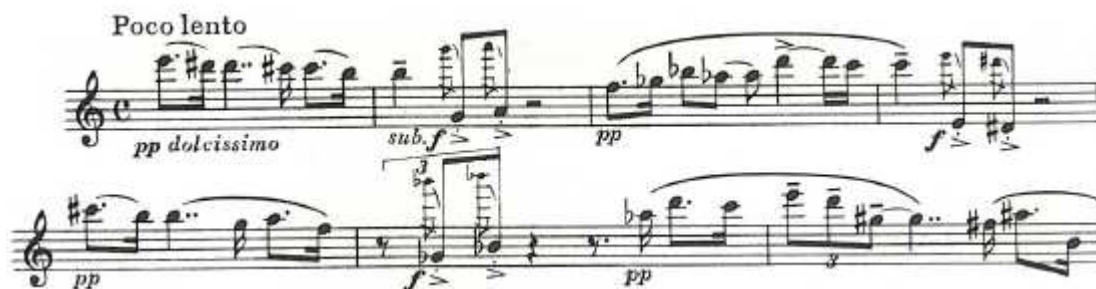
Deset skic, 4. věta, takty 1-7

V **5. větě, Risoluto**, se během dvaceti taktů několikrát vystřídá 5/4 takt se 6/8, 5/8 a nakonec 6/4 taktem. Skladatel v jednotaktovém předvětí pracuje s motivem vycházejícím ze zvětšeného kvintakordu, na který odpovídá sled několikrát se opakujících tónů ozdobených nátryly v závětí – celá věta je rozdělena celkem na deset takovýchto dvojtaktí, přičemž s jednotlivými tóny akordu předvětí je pracováno v intervalových obměnách: ze zvětšeného kvintakordu se stává celotónový sled intervalů, poté mollový a zmenšený kvintakord. V předposledním dvojtaktí dochází v předvětí k inverzi úvodního motivu a v posledním ke kombinaci dominantního septakordu a zvětšeného kvintakordu. Mezi dvojtaktími se střídá *forte* a *pianissimo*.



Deset skic, 5. věta, takty 1-7

6. věta, Poco lento, je také rozdělena na jednotlivá dvojtaktí s předvětím a závětím (v celkovém počtu šestnácti taktů ve 4/4 taktu). Hlavním motivem je hexachord *e3-dis3-cis3-h2-g1-a1* s vnitřním kontrastem a dynamickým narušením, ke kterému dochází v závětí pomocí intervalových skoků přes dvě oktávy *g3-g1* a *a3-a1*. Až do taktu 8 platí pro předvětí *pianissimo*, pro závětí *subito forte*. Od taktu 9 se dynamické poměry mezi předvětím a závětím otáčejí. Co se týče harmonického materiálu, nacházíme zde náznaky durové a celotónové stupnice.



Deset skic, 6. věta, takty 1-7

7. věta, Allegro je psána taktěž ve 4/4 taktu o celkovém počtu třinácti taktů. Nalézáme zde dva krátké motivy – prvním je sled tří šestnáctinových tónů v legatu v *pianissimo*, na který odpovídá druhý motiv tvořený pouze jednou čtvrt'ovou notou ve *forte* s akcentem. První motiv trojice sledu tří tónů je postupně zkracován, naopak druhý motiv jedné čtvrt'ové noty rozšiřován (z jedné se stávají tři a pak i dvě akcentované čtvrt'ové noty). Poslední dva takty 12 a 13 pak tvoří jakousi kodu ve 3/2 taktu, v níž zazní legatový sled šesti intervalů přejatých z prvního taktu, tentokrát ve čtvrt'ových hodnotách, finálním tónem je půlové *c1*.



Deset skic, 7. věta, takty 1-8

8. věta, Allegretto scherzando – (Andantino) – Tempo I. je celistvým kusem, který oproti předchozím větám není dělitelný na motivy. Forma se dá přehledně označit jako *aba'*. *Allegretto scherzando* je psáno ve 3/2 taktu v dynamice *fortissimo* s preferencí řady terciových intervalů ve staccatu; od části *b* (*Andantino*) je odděleno jednotaktovou pomlčkou. Taktem 8 začíná v *pianissimo dolce* kontrastní střední díl *b*, v němž převládá užití kvartových intervalů, melodická linka čtvrt'ových a půlových not s tečkou je podpořena legatem. V taktu 16 se vrací první díl (*Tempo I*), avšak v obměně. Skladatel se v úvodu drží terciových intervalů a postupně přidává také intervaly kvartové. Nápadný je samotný závěr, kdy v závěru taktu 19 zazní tón *b1* a věta je ukončena v taktu 20 tónem *es2*, takže je zde jakoby naznačena tónina *Es dur*.



Deset skic, 8. věta, takty 1-15

9. věta, Quasi una canzonetta, je sledem čtyř dvanáctitónových řad ve 3/2 taktu v dynamice *mezzopiano*, přičemž každou řadu tvoří jedno dvojtaktí. První řada začínající tónem *ais1* má celotónový charakter a uzavírá ji sled tónů *fis2-c2-d2*, sugerující tonální centrum D, druhá řada je transpozicí řady první o zmenšenou kvartu výš (přičemž některé intervaly jsou zde zároveň v inverzi), třetí řada je rovněž transpozicí řady první (tentokrát o velkou tercii níž) a čtvrtá řada cituje řadu první opět od tónu *ais1*, ale v závěru v obměněné podobě. V závěrečném taktu 8 je v sledu tónů *fis3-c2-d1* opět naznačeno tonální centrum D.



Deset skic, 9. věta, takty 1-4

V **10. větě, Vivace**, pracuje skladatel s trojzvuky v různých podobách v převážně osminových a šestnáctinových hodnotách – až do taktu 3 jsou to ve 4/4 taktu v *pianissimo zefiroso* mollový kvintakord (základní podoby: *es-ges-b*, *a-c-e*), durový kvartsextakord (základní podoba: *d-g-h*), zvětšený kvintakord (základní podoby: *f-a-cis*, *d-fis-ais*, *c-e-gis*). Od druhé poloviny taktu 4 pak zmíněnou úvodní řadu transponuje a pracuje s ní v jiných rytmických i harmonických hodnotách (např. v taktu 7 používá tečkovaný rytmus). První notou taktu 8 je trylek na tónu *f2*, po němž následuje krátké odmlčení pomocí koruny a poté nastupuje začátek úvodní řady v inverzi (původně *b2-ges2-es2*, zde *b1-des2-f2*) a dalších intervalových i artikulačních obměnách. Mezi takty 10-11 přichází jakýsi dynamický vrchol, který je tvořen

opakováním motivu dvou šestnáctin a jedné osminy ve *fortissimo*, které skladatel v první polovině věty nepoužil. Věta v závěru graduje a stoupá do tříčárkované oktávy, avšak je zakončena skokem dolů na dlouhý držený tón *cl fortissimo*.



Deset skic, 10. věta, takty 1-5

4.3 Jitřní hudba (Aubade) pro flétnu a kytaru

Roku 1974 vznikla ve slohu harmonického serialismu jako dozvuk nikdy neprovedené baletní ságy *Tristram a Izalda* (1969) podle české verze ze 14. století, ve které bylo Burghauserovým záměrem evokovat moderně pojaté ovzduší truvérského středověku a zároveň se vyhnout wagnerovskému pojetí¹³⁸, desetiminutová skladba pro flétnu a kytaru. „[...] *I když je skladba stylizována v mé kompoziční technice „harmonického serialismu“, chtěl jsem, aby dojmově měla fantazijní volnost truvérského slohu, zpěvnost, obřadnost a barevnou radostnost. [...]*“¹³⁹. *Jitřní hudba* byla provedena 13. října 1974 v Plzni flétnistou Václavem Žilkou a kytaristou Jaroslavem Fantyšem. Autograf je uložen v depozitáři Památníku Antonína Dvořáka v Nelahozevsi. Kopie autografu se nachází v notovém archivu Českého hudebního fondu v Praze pod signaturou 06367.

I. část, Vstup. Andante con allegrezza má symbolizovat truvérův příchod. Věta je psána ve volné formě a ve 3/4 taktu o 29 taktech. Harmonie je diatonická, přičemž kytara doprovází flétnu převážně kvartovými akordy. V obou nástrojích lze v průběhu této věty i celé skladby nalézt mnoho skrytých dvanáctitónových řad, které se dělí na hexachordy. Tóny řady se neomezují pouze na jeden nástroj, ale jejich kombinace se v obou nástrojích prolínají. V této technice nezáleží oproti „klasické“ dodekafonii tolik na tom, v jakém pořadí jsou tóny hexachordů uspořádány a v jakém nástroji jednotlivé tóny zazní, ale neměly by se v rámci jednoho hexachordu opakovat. Např. v taktech 1-6 tyto šestitónové řady: *c fis e d h a / g es f*

¹³⁸ Z dopisu J. Burghausera neznámému interpretovi *Jitřní hudby* (adresát není uveden, ale pravděpodobně se jednalo o flétnistu Václava Žilku). Přiloženo k autografu této skladby, 31. 7. 1974, 1p., 296 x 190 mm, př. č. 88/98.

¹³⁹ *ibidem*

des b as, mezi t. 7-12 *d c a g b f / des es h a fis e*, přičemž se skladatel snaží vyhýbat opakování tónových výšek, které už jednou zazněly. Celá věta je zpracována v podobném duchu a tónová řada hexachordů je různě obměňována.

Jitřní hudba, I. věta, takty 1-8

II. část, Prvá reverence. *Allegro vivo* má představovat obřadné pozdravení¹⁴⁰ a tanec zvaný *ductia*¹⁴¹. Schéma formy je pětídílné: A B A' B' k; díl A se dvěma různými motivy (označme je jako *a* a *b*) má 19 taktů, díl B *Un poco più mosso, ma più lirico* 15 taktů ve 3/4 taktu, díl A' *Tempo I.* 17 taktů opět ve 4/4 taktu, díl B' *Un poco più mosso* 15 taktů ve 3/4 taktu a koda *Tempo I., allargando al fine* 6 taktů ve 4/4 taktu (tento díl by se dal vzhledem k motivickému materiálu označit také jako zkrácený díl A). Kompoziční technika je stejná jako u předchozí věty – v každém dílu lze mezi oběma nástroji najít skrytou dvanáctitónovou řadu rozdělenou na dva hexachordy. V dílu A jsou to až do taktu 4 tóny *es ges b* (kytara) *d g c* (flétna) / *des g f* (kytara) *a c d* (flétna). V taktech 5-8 nalezneme řadu *a cis h* (kytara) *dis eis fis* (flétna) / *d h gis cis ais eis* (kytara). Kytara v této části věty doprovází flétnu v sextových souzvucích. Mezi takty 11-19 se oba předchozí úseky opakují v transpozici o velkou sekundu níž. Díl B ve 3/4 taktu *Un poco più mosso, ma più lirico* (t. 20-34) kontrastuje s předchozí taneční částí

¹⁴⁰ Viz dopis flétnistovi ze dne 31. 7. 1974. Ve francouzštině znamená slovo *révérence* hlubokou úctu či poklonu.

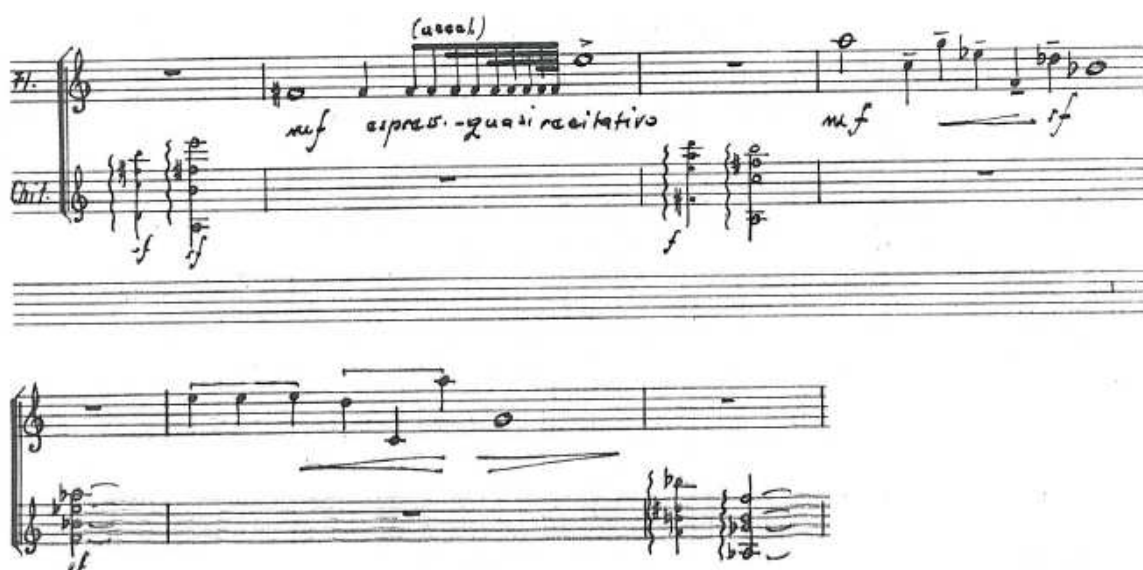
¹⁴¹ Ačkoliv Burghauser uvedl ve výše zmíněném dopise tanec „*ductie*“, měl na mysli s největší pravděpodobností čtyřdobý středověký tanec *ductia*, o kterém se ve svém traktátu *De musicae* zmiňuje hudební teoretik Johannes de Grocheo (Jean de Grouchy), žijící na přelomu 13. a 14. století v Paříži. Viz Hendrick van der WERF: *Ductia*. Grove Music Online, © Oxford University Press 2007-2015 [cit. 2015-1-6]. Dostupné z http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08258?q=ductia&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

lyrickým a zpěvným charakterem – melodie flétny se pohybuje po sekundových a terciových krocích, kytara ji doprovází sextovými souzvuky. I zde lze najít skryté řady tónů, např. *b e s g f c* – zde pouze pět tónů (t. 20-22) / *a g i s c e s d c i s h* (t. 23-24). V taktu 35 se vrací díl A jako *Tempo I.*, tentokrát v transpozici o čistou kvartu výš. Melodická linka flétny v dílu B' (t. 53-66) je transponována o sextu výš, kytara ji zde doprovází troj- a čtyřzvuky kvartového charakteru. Na tento díl navazuje závěrečný úsek, ve kterém je v transpozici o kvartu níž a v intervalové obměně citováno úvodní dvojtaktí. Věta končí dlouhým souzvukem složeným z tónů *f d a g*.

Jitřní hudba, II. část, takty 1-6

Jitřní hudba, II. část, takty 19-28

III. část, Vyznání. Aleatorico – quasi Andante cantabile představuje scénu obřadného vyznání lásky¹⁴². Forma věty je volná, čítá 25 taktů bez udání metra. Flétna a kytara si po úsecích ohraničených taktovou čarou vzájemně odpovídají, ke společným souzvukům téměř nedochází. V kytarovém partu se vyskytují na začátku a v závěru skladby akordické souzvučky, které jsou od taktu 11 vystřídány quasi recitativní jednohlasou linkou. Co se týče melodiky flétny, je pro ni v první polovině věty charakteristické zdržování se na jednom tónu, následné rozdrobení a poté skok přes oktávu v kontrastu s melodií rozeklanou v různých rytmických hodnotách mezi různě velké intervaly (např. takt 4 nebo 12). Od taktu 19 se melodie pohybuje spíše po sekundových krocích. Technika harmonického serialismu je zde zřejmá. První skrytou harmonickou řadu nalezneme mezi takty 1-6: *d c fis h a e* (takty 1-3), *f b es as des c g*. Už v předchozích větách *Jitřní hudby* je patrné, že se Burghauser nechrání jen dvanáctitónových řad, striktně rozdělených na hexachordy, ale že místy používá i sledy pěti či sedmi tónů.



Jitřní hudba, III. část, takty 1-6

IV. část, Druhá reverence. Con moto má podle Burghausera¹⁴³ představovat obřadné rozloučení a tanec estampie¹⁴⁴. Ve formě A B A' B střídá skladatel 6/4 a 9/4 takt, přičemž po

¹⁴² Viz dopis flétnistovi ze dne 31. 7. 1974.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Názory teoretiků na tento tanec oblíbený ve 13. a 14. století ve Francii a Itálii se liší. Díky dochovaným pramenům (např. známé písně *Kalenda maya*) je považována nejen za taneční, ale také básnickou formu. Viz Timothy J. McGEE: *Estampie*. The Oxford Dictionary of Music, © Oxford University Press 2007-2015 [cit. 2015-1-6].

Dostupné z http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09012?q=estampie&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

dílu A' následuje doslovné opakování dílu B (*Dal segno al Fine*). Výrazným prvkem hlavního tématu je taneční rytmus jedné půlové a jedné čtvrt'ové noty opakující se v 6/4 taktu dvakrát. Taneční melodii flétny doprovází kytara akordy nejčastěji ve tvaru sextakordu v těsné harmonii, které na konci dílu A vystřídají akordy v široké harmonii. Skrytá řada se nachází v úvodním trojtaktí, které je ohraničeno repeticí, tvořena tóny *d fis gis a h cis e*, v následujícím čtyřtaktí tóny *a d fis gis e h c / c e g f b d*. Věta je dále zpracovávána obdobným způsobem, podobně jako ostatní věty této skladby. Taneční téma, které dozní ve flétně v taktu 11, je od taktu 12 opakováno v kytáře (nechybí ani repetice prvního trojtaktí), flétna má doprovodnou funkci (po čtvrt'ové pomlce zní dvě osminové noty v legatu s jednou notou čtvrt'ovou) a pohybuje se spíše v rozsahu jednočárkované oktávy. Díl B (takty 22-34) se vyznačuje motivickou prací s úvodním tanečním rytmem v kytarovém partu, přičemž doprovodné flétnové pasáže získávají oproti předchozímu průběhu hudby přesunem do dvoučárkované oktávy dominantnější postavení – čtvrt'ové pomlky jsou nahrazeny čtvrt'ovými notami a pohyb je tak plynulejší. Doprovodný motiv je pak v obou nástrojích zpracováván imitačně, nebo v protipohybu (např. takty 28-29). Taktem 35 začíná díl A' a hlavní téma zní opět v partu flétny, tentokrát v inverzi a v transpozici o čistou kvartu níž, v kytarovém partu převládá doprovodná figura. Díl A' je ukončen taktem 45, po němž následuje *Dal segno al Fine* a vrací se díl B. Věta poté končí.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The top system consists of two staves: the upper staff is for the flute (Fl.) and the lower for the guitar (Gitar.). The time signature is 6/4. The flute part begins with a melodic phrase, followed by a fermata over measure 9. The guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords. The bottom system continues the piece, with the flute part having a fermata over measure 16. The guitar part continues with its accompaniment, including dynamic markings like 'p' and 'pp'. The notation is in black ink on white paper.

Jitřní hudba, IV. část, takty 1-8

V. část, Dopěv. **Andante spianato** ve 4/4 taktu o 23 taktech má představovat truverův odchod¹⁴⁵. Jedna ze skrytých dvanáctitónových řad se nachází hned v úvodním dvojtaktí: *d a fis e h c / g b as f es des*, tóny dalších řad se výrazněji nemění. Volnou formu sjednocuje opakování motivu čtyř šestnáctinových not ve flétně, který se později objeví v osminových hodnotách a postupně se vytrácí. V kytarovém partu dochází ke střídání různých souzvuků – nejprve dvoj-, troj- a čtyřzvuků, ke konci věty i pětizvuků složených po kvartách i terciích. Věta vyznívá v pozvolném zeslabování střídaném kratšími crescendovými vzestupy až k *pianissimo* do ztracena.

The image displays a musical score for two instruments: Flute and Guitar. The top system shows the first five measures. The Flute part begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with slurs and accents. The Guitar part starts with a dynamic of *mf* and includes a triplet of eighth notes marked 'e spianato'. The second system continues the music, with the Flute part reaching a dynamic of *mp* and the Guitar part showing a *pp* (pianissimo) dynamic. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Jitřní hudba, V. část, takty 1-5

4.4 Partita pro dvě flétny

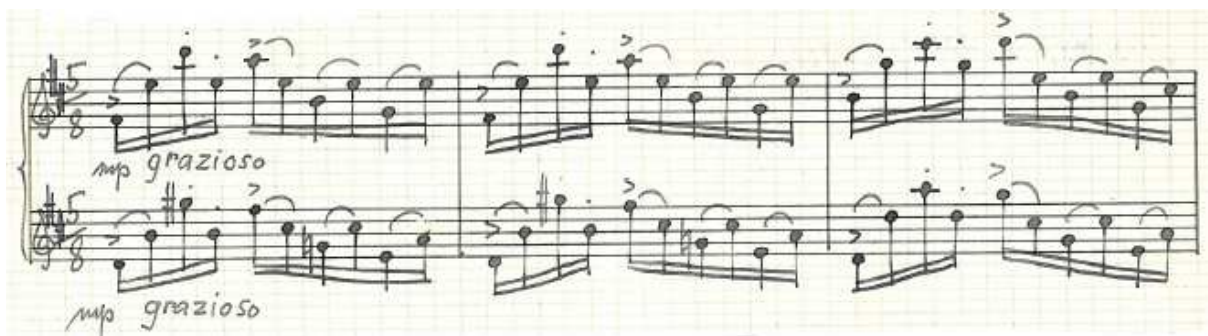
Tento cyklus o šesti drobných větách vznikl v letech 1943-45 a Burghauser jej přepracoval v roce 1982. Názvy a formy jednotlivých vět jsou inspirovány tanci barokní suity, sled jednotlivých tanců je zachován tak, jak jej z období hudby baroka známe¹⁴⁶. Pro napodobení charakteru suity používá Burghauser vlastní kontrapunkt vycházející z flexibilní diatoniky. Všechny věty jsou psány v D dur, avšak s výrazným užitím disonantních souzvuků. V některých větách nalezneme také bitonální úseky. Skladba nebyla podle Burghauserova seznamu kompozic nikdy provedena. Autograf je uložen v depozitáři ČMH-MAD-Památník Antonína Dvořáka v Nelahozevsi. Přepracování je na několika místech provedeno obdobně

¹⁴⁵ Viz dopis flétnistovi ze dne 31. 7. 1974.

¹⁴⁶ Podobně jako u *Dechového kvintetu*, i zde se s velkou pravděpodobností jedná o cvičnou kompozici sloužící k procvičení vedení hlasů ve dvouhlasém imitačním kontrapunktu a ohlas studia partit a suit J. S. Bacha. Pokud se ale opravdu jedná o cvičnou skladbu, není mi dosud známo, proč ji, podobně jako mnoho dalších raných skladeb, o několik desítek let později přepracovával.

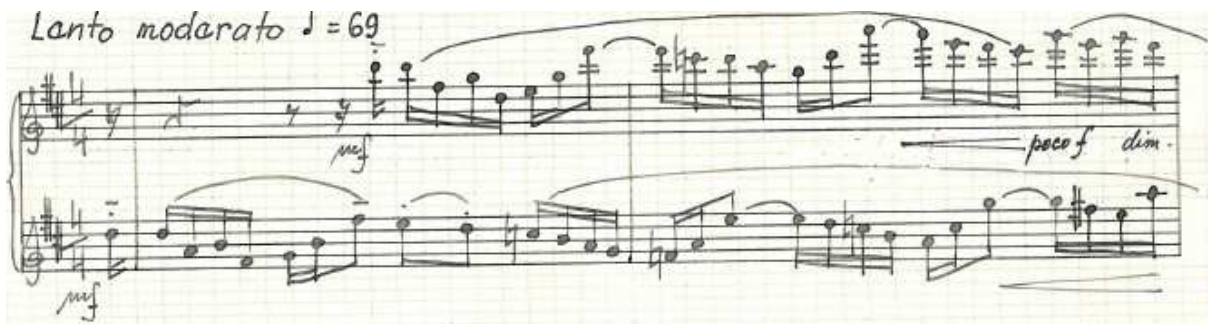
jako u *Dechového kvintetu C dur* vlepáním nové verze. Opis je uložen v notovém archivu Českého hudebního fondu v Praze pod signaturou 04425.

I. věta, Prélude. Con moto je psána v 5/8 taktu a čítá 26 taktů. Preludium bylo obvykle netaneční úvodní větou suity. Forma je trojdílná, |: a :||: b a' :| s repeticemi, přičemž díl a' je označen po předchozím zklidnění (*calando*) jako *a tempo*. Oba hlasy jsou rovnocenné - pohybují se paralelně v šestnáctinových rytmických hodnotách, melodická linka se pohybuje v širokých intervalových skocích a jen občas se zastaví na delším tónu, který je ozdoben trylkem. Tonálně je věta zakotvena in D, avšak můžeme vysledovat i bitonální úseky.



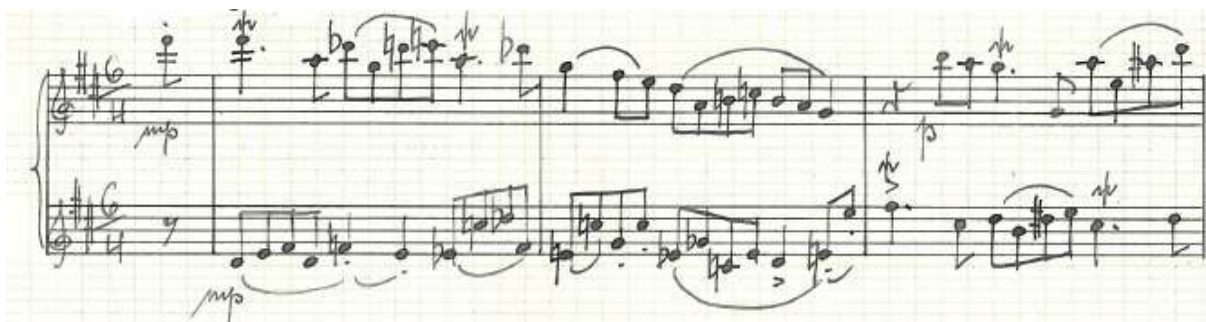
Partita pro dvě flétny, I. věta, takty 1-3

II. věta, Allemande. Lento moderato, je psána ve 4/4 taktu a dvoudílné formě, přičemž obě části jsou ohraničeny repeticemi (7+7 taktů). Tento volnější tanec německého původu s typickým předtaktím vyplnil Burghauer hudbou polyfonního charakteru připomínajícího techniku fugata – flétny se střídají v imitacích stejných motivů, avšak už po uplynutí jedné nebo dvou taktových dob. V této větě procházejí oba nástroje různými tóninami, první díl je zakončen v A dur. Druhý díl pak zpracovává motivy dílu prvního v inverzi. Na rozdíl od melodického průběhu úvodní části zde nenacházíme tak velké intervalové skoky.



Partita pro dvě flétny, II. věta, takty 1-2

III. věta, Courante. Vivace je živější větou v 6/4 taktu. Forma je dvoudílná s repeticemi – první díl čítající 8 taktů + předtaktí je zakončen na dominantě, druhý díl čítá 10 taktů a končí na původní tónice. Charakter hudby je polyfonní, avšak nenajdeme zde tolik výrazných imitačních úseků jako v předchozí větě. Melodie postupuje nejčastěji po sekundových či terciových skocích. Vedoucím hlasem je první flétna, která přednáší melodickou linku nejčastěji v rozpětí dvou- a tříčárkované oktávy zdobenou častými nátryly a mordenty. Druhá flétna setrvává naopak spíše v jedno- a dvoučárkované oktávě.



Partita pro dvě flétny, III. věta, takty 1-3

IV. věta, Sarabande. Andante sostenuto je psána ve 3/4 taktu. Forma je |: a :||: b a' :| s repeticemi, homofonního charakteru. Na první pohled zaujme rytmická složka – v úvodním dílu je v první flétně uvedeno téma sestávající z delších rytmických hodnot, a protihlas druhé flétny odpovídá v drobných, převážně šestnáctinových hodnotách. Tato konstelace platí i pro díl b, kdy je téma uvedeno ve druhé flétně, a obě flétny si tak na chvíli vyměňují role. Začátek dílu a' je jasně dán nástupem tématu znovu v partu první flétny.

Handwritten musical score for two flutes, measures 1-6 of the fourth movement. The top system shows measures 1-3 with dynamics *mp con gravita* and *mp ugualmente e tranquillo*. The bottom system shows measures 4-6 with dynamic markings *p* and *pp*.

Partita pro dvě flétny, IV. věta, takty 1-6

V. věta, Anglaise, Allegro, je živější větou homofonního charakteru ve 2/2 taktu, forma je opět trojdílná |: a :||: b a' :| s repeticemi, přičemž díl a' je po předchozím zklidnění opět, podobně jako v I. větě, označen *a tempo*. Rovněž vedení hlasů je obdobné jako v první části *Prélude* – hlasy jsou vedeny převážně syrryticky, preferovány jsou zde ovšem spíše menší intervaly, tj. sekundy a tercie. Díl a se vyznačuje melodičtější charakterem, díl b především ztišením dynamiky do *p – pp*.

Handwritten musical score for two flutes, measures 1-3 of the fifth movement. The score is in 2/2 time and features dynamic markings *f* and *mf*.

Partita pro dvě flétny, V. věta, takty 1-3



Partita pro dvě flétny, V. věta, takty 10-13

VI. věta, Gigue. Presto je velmi rychlou částí polyfonního charakteru v 4/4 (12/16) taktu, forma je dvoudílná s repeticemi (12 + 16 taktů). Dvoutaktové téma je v průběhu celé věty mezi oběma hlasy zpracováváno na způsob fugata, základní tóninou je D dur s lydickou kvartou. V dílu b skladatel pracuje s tímto tématem v inverzi a také v inverzi raka. V průběhu tohoto formového dílu téma moduluje, avšak poslední dva takty nám nedovolí o finální tónině D dur zapochybovat.



Partita pro dvě flétny, VI. věta, takty 1-8

Pomocí analýz výše zmíněných skladeb jsem se pokusila o nástin vývoje Burghauserova kompozičního stylu. Ovládal několik kompozičních technik: neoklasické formy dokázal naplnit flexibilní tonalitou s ostřejšími disonancemi a bitonálními úseky (*Dechový kvintet*, *Partita pro dvě flétny*), na konci padesátých let si osvojil techniku dodekafonie (*Deset skic pro flétnu sólo*). Elektronickou hudbu a rozšířené techniky hry na

flétnu kromě frullata na rozdíl od zahraničních skladatelů v té době (a ani později) nevyužíval. Jak víme, experimentoval také s aleatorikou (viz kapitola 3.4, str. 32), ale nakonec zakotvil během šedesátých let u svého harmonického serialismu s nekomplikovaným užitím metrického systému. Ovládal i sloh českých barokních mistrů, např. A. V. Michny, F. X. Brixiho (viz *Apokryfní historie české hudby*, kapitola 3.5, str. 34), ke kterému se uchýlil, když nemohl uvádět skladby pod svým jménem. V devadesátých letech už příliš nekomponoval, protože byl zaneprázdněn přípravou druhého vydání Tematického katalogu Antonína Dvořáka a činností v nejrůznějších oblastech hudebního života (viz kapitola 2.1, str. 16).

4.5 Další komorní skladby s flétnou

K této kapitole bych ještě ráda připojila stručný výčet kompozic s flétnou, které Burghauser uvedl do svého seznamu skladeb¹⁴⁷ a poznamenal si k nim údaje o počtu vět a jejich tóninách, datum prvního provedení a případné pořízení nahrávky. Díky tomuto seznamu je nám známo i to, kdo skladbu premiéroval, nebo jestli byla či nebyla uvedena. Autografy následujících skladeb jsem se pokusila v Burghauserově pozůstalosti uložené depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi dohledat, avšak ne u všech se mi to povedlo. Lze předpokládat, že některé z nich se v Nelahozevsi pravděpodobně vůbec nenacházejí¹⁴⁸.

1. dechový kvintet (1935) měl původně jednu větu Allegro (2/4 takt, D dur), v této verzi nebyl proveden. Kvintet přepracoval Burghauser roku 1945 a připsal další věty: I. Allegro vivace (2/4 takt, D dur), II. Allegretto (5/8 takt, Es dur), III. Andante sostenuto (4/4 takt, Es dur), IV. Presto con molto gioia (2/4 takt, D dur). Durata 16 min, nahrálo Pražské dechové kvinteto roku 1947 v Československém rozhlase (nahrávka byla s velkou pravděpodobností smazána, viz 2. kapitola, str. 16), autograf jsem depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi nenalezla.

2. dechový kvintet (1935) má dvě věty: I. Adagio – Allegro spiritoso (2/4 takt, A dur), II. Andante maestoso (4/4 takt, a moll). Premiéra se konala v Praze roku 1941 „na večeru B. Rosenkranzové“ a účinkovalo zde kvinteto ve stejném obsazení jako při premiéře

¹⁴⁷ Tento seznam mi zapůjčila z archivu Společnosti Antonína Dvořáka PhDr. Markéta Hallová (viz kapitola 1.2.1, str. 11-12).

¹⁴⁸ Některé autografy se mohou nacházet v nezpracované pozůstalosti pocházející z Burghauserovy chalupy. Tyto materiály jsou v současné době uloženy u PhDr. Markéty Hallové.

4. kvintetu C dur, viz str. 37). Autograf jsem deponoval v NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi nenalezla.

Sonatina pro flétnu a klavír (1937) má dvě věty: Allegro (3/4 takt, D dur) a Menuetto (3/4 takt, C dur). Provedena byla soukromě roku 1937 členy vojenské hudby v Písku. Autograf jsem deponoval v NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi nenalezla.

Čtyři preludia a fugy pro sólovou flétnu (1939) mají čtyři věty: I. Allegro moderato (5/4 takt, D dur) – Moderato a due (3/4 takt, D dur), II. Andante (3/4 takt, c moll) – Vivace a tre (12/16 takt, c moll), III. Allegretto con moto (2/2 takt, C dur) – Moderato a due (3/4 takt, C dur), IV. Con moto, espressivo (11/16 takt, D dur) - Allegretto con moto a due (2/2 takt, D dur), durata 6 minut. Provedeno Františkem Čechem 7. června 1943 na koncertě pořádaném Českou hudební společností¹⁴⁹ v Praze. Autograf jsem deponoval v NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi nenalezla.

3. dechový kvintet (1939) má šest vět: I. Hybně (6/8 takt, G dur), II. Sousedská. Velice pomalu (3/4 takt, G dur), III. Klatovák. Pomalu (2/4 takt, G dur), IV. Téma s variacemi (6/4 takt, G dur), V. Strniště. Co nejrychleji (2/4 takt, G dur), VI. Hybně (6/8 takt, G dur), durata 20 min. Provedeno 23. května 1939 na koncertě Umělecké besedy v Praze v podání Pražského dechového kvinteta (Rudolf Hertl, Václav Smetáček, Vladimír Říha, Karel Bidlo, Otakar Procházka). Autograf jsem deponoval v NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi nenalezla.

Dešťové trio pro flétnu, violu a kytaru „Věnováno starým přátelům a dnům Tábora u Sinovíru“ (1939): I. Moderato (2/4 takt, e moll), II. Zasněně (3/8 takt, A dur), III. Zpěvně (5/8 takt, e moll), IV. Tempo první věty (2/4 takt, e moll), durata 9 min. Provedeno 20. února 1940 na koncertě Umělecké besedy v Praze (Emil Klán, František Slánský, Edmund Gebauer). Trio bylo přepracováno Burghauserem roku 1967: I. Moderato (2/4 takt, e moll), II. Zasněně (3/8 takt, A dur), III. Scherzo. Ben ritmico (6/8 takt, e moll), IV. Risoluto (2/2

¹⁴⁹ Uvedeno Burghauserem pod zkratkou ČHS. Česká hudební společnost byla založena roku 1936 a jejími členové byli hudebníci, kteří roku 1935 opustili spolek Přítomnost. Tento spolek uváděl soudobé skladby mladých umělců a jeho činnost byla ukončena roku 1949. Viz Gracian ČERNUŠÁK, Bohumír ŠTĚDRŮŇ, Zdenko NOVÁČEK: heslo *Česká hudební společnost*, in: Československý hudební slovník osob a institucí A-L, 1. vyd., Praha 1963, s. 204-205.

takt, e moll). Tato verze provedena členy KSO roku 1967 v Karlových Varech. Autograf je uložen v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi.

Nonet (1939), I. Vesele (2/4 takt, G dur), II. Velmi pomalu a zpěvně (6/8 takt, E dur), III. Scherzo, ne příliš rychle, lehounce (2/4 takt, a moll), IV. Vesele a plynule (3/8 takt, G dur). V této verzi neprovedeno. Přepřacováno Burghauserem roku 1942 a 1943, autograf této verze je uložen v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi.

Pět českých tanců pro nonet (1940) má pět vět: I. Bavorák (3/4 – 2/4 takt, A dur), II. Bzíkota (3/4 takt, D dur), III. Obkročák (2/4 takt, A dur), IV. Klatovák (2/4 takt, F dur), V. Směska (2/4 – 3/8 takt, C dur). Revidováno Burghauserem roku 1943, provedeno 13. dubna 1945¹⁵⁰ Českým nonetem v Československém rozhlase. V roce 1950 přepracováno pro dechové kvinteto. Autograf jsem depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi nenalezla.

Divertimento pro sedm nástrojů (1941) pro flétnu, klarinet, lesní roh, housle, violu, violoncello a klavír) má pět vět: I. Pochod. Tempo di marcia (4/4 takt, F dur), II. Dunka [!]. Adagio (3/4 takt, g moll), III. Klatovák (2/4 takt, F dur), IV. Večerní píseň. Andante non troppo lento, cantabile (4/8 takt, A dur), V. Strniště. Co nejrychleji (2/4 takt, F dur), durata 18 min. Provedeno 14. února 1942 v Městské knihovně v Praze v obsazení František Černý, Oldřich Pergl, Antonín Hladík, Václav Vacek, Josef Tesárek, Miloslav Köck, Jan Hanuš¹⁵¹. Autograf je uložen v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi.

Koncert pro dechové kvinteto a smyčcový orchestr (1942) má tři věty: I. Allegro maestoso (3/4 takt, B dur), II. Adagio (3/4 takt, e moll), III. Allegretto vivace (2/4 takt, B dur), durata 15 min. Nahráno 19. února 1948 v Československém rozhlase Pražským dechovým kvintetem a orchestrem Čs. rozhlasu pod taktovkou Aloise Klímy. Autograf jsem depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi nenalezla, opis partů a partitury je uložen v archivu ČHF pod signaturou 2157.

¹⁵⁰ Pod názvem Rundfunk Böhmen und Mähren byl tehdy Československý rozhlas součástí Říšského rozhlasu. Pokud je toto datum uvedené Burghauserem pravdivé, pak se muselo jednat s největší pravděpodobností o nahrávání a premiéru zároveň. Nelze však spolehlivě ověřit, zda tomu tak doopravdy bylo – v korespondenci ani v dochovaných programech uložených v NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi jsem o tomto datu provedení nic nenalezla. Navíc všechny Burghauserovy skladby, jejichž nahrávky byly uloženy v rozhlase již od roku 1933, byly pravděpodobně po roce 1969 smazány (viz 2. kapitola, str. 15).

¹⁵¹ Významný český skladatel Jan Hanuš (1915-2004) byl Burghauserovým přítelem už od války (viz JB : Miroslav Barvík, dopis - Brno : [Praha], 25. 11. 1978, strojopis, česky, 1f., př. č. 88/98.

Roku 1962 vzniklo dodekafonní **Druhé trio pro flétnu, violu a kytaru** o pěti větách: I. Moderato (4/4 takt), II. Poco allegro (4/4 takt), III. Lento malincolico (3/4 takt), IV. Scherzando vivace (6/8 takt), V. Energico maestoso (4/2 takt), durata 7 min. Autograf jsem deponoval v NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi, ale dnes je nezvěstný (podle katalogového lístku si opis vypůjčil jistý Roselli dne 7. 11. 1994, celé jméno ani jiné detaily zde však nejsou uvedeny).

Roku 1971 vznikla v kompozičním stylu harmonického serialismu pětivětá skladba **Stanze dell' ansietà e speranza** pro flétnu, hoboj, housle, violu, violoncello a cembalo. Jednotlivými větami jsou I. Andante espressivo, II. Andante con moto, III. Lento, IV. Andante moderato, V. Impetuoso, durata 20 min. Provedeno souborem Musica da camera Praga v obsazení Jaroslav Josífků, Pavel Verner, Miroslav Laštovka, Josef Brabec, Josef Kolář, Jaroslav Příkryl dne 21. listopadu 1979 na koncertě SČSKU v Praze. Autograf je uložen v deponoval v NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi.

Pětivětá **Partita pro dvě flétny, kytaru a violoncello** (1976) vznikla přepracováním *Partity pro dva klavíry* z roku 1937 (přepracováno 1977 a 1983)¹⁵²: I. Prélude. Patetico (3/4 takt, f moll), II. Allemande (4/4 takt, F dur), III. Courante (3/2 takt, D dur), IV. Sarabande (3/4 takt, f moll), V. Gigue (9/16 takt, F dur), durata 14 min. Provedeno 30. dubna 1977 ve Foerstrově síni v Praze v obsazení Dana Mimrová, Václav Žilka, Jaroslav Fantyš, Libuše Zborníková. Autograf je uložen v deponoval v NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi.

Pod pseudonymem Michal Hájků napsal Burghauser jako poctu Adamu Michnovi pětivětou skladbu **Parthia česká** (1980) pro zobcovou flétnu, loutnu (kytaru) a violu da gambu (violoncello). Skladba patří do série čtrnácti skladeb komponovaných ve slozích hudby 15. - 18. století s názvem *Storia apocripha della musica Boema* neboli *Apokryfní historie české hudby*¹⁵³. Jednotlivými částmi jsou: I. Paduana. Maestoso (4/4 takt, G dur), II. Correnta. Moderato con moto (střídá 3/4 a 2/4 takt, G dur), III. Salto boemico. Un poco allegro (4/4 takt alla breve, B dur/g-moll), IV. Sarabanda. Un poco grave (3/4 takt, g-moll), V. Zhůru. Moderato (2/2 takt, G dur). *Parthia česká* na sebe mezi ostatními skladbami s flétnou

¹⁵² Podle autografu tato skladba se skladbou *Partita pro dvě flétny* (1943-45, 1982), analyzovanou ve 4. kapitole, nespojuje.

¹⁵³ Viz kapitola č. 3, podkapitola 3.5 Jarmil Burghauser Michalem Hájků.

upozorňuje především svou stylizací do hudby 17. století. Nutno dodat, že byla jako jediná ze série *Apokryfní historie české hudby* nahrána v Československém rozhlasu (9. ledna 1980), nahrávka je v rozhlasovém archivu k dispozici dodnes. Nastudování se chopili Miloslav Klement (flétna), Jaroslav Fautyš (kytara) a Jaroslav Chovanec (violoncello). Autograf je uložen v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi, kopie autografu v archivu Českého rozhlasu pod signaturou E-3914.

Roku 1983 vznikla v kompozičním slohu harmonického serialismu třívětá skladba **Tre ricercari per nove strumenti a fiato** pro flétnu, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty a 2 lesní rohy: I. Andante con moto (4/4 takt), II. Moderato mosso (3/4 takt), III. Allegretto vivo (2/4 takt), durata 11 min. Provedeno 15. března 1984 na autorském večeru Karla Skleničky (1933-2001) a Jarmila Burghausera ve Smetanově muzeu v Praze v obsazení Vítězslav Klouda, Jiří Šesták, Jana Vojtěchová, Petr Sinkule, Ladislav Zámečník, Karel Kubka, Stanislav Bílek, Michal Verner, Luboš Fait. Autograf je uložen v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi.

Následujícího roku 1984 napsal Burghauser, jak uvedl ve svém seznamu, dvoudílnou diatonickou skladbu **Variace a fuga na „Čertí kolébavku“** pro dechový kvintet: I. Thema. Moderato (2/4 takt, mixolydická F dur), II. Fuga (2/4 takt, F dur), durata 6 minut. Autograf jsem v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi nenalezla.

Roku 1989 vzniklo čtyřdílné **Recitativo e Terzetto** pro flétnu, violu a violoncello: I. Recitativo. Andante, II. Arioso, III. Scherzando, IV. Finale, durata 13 minut¹⁵⁴. Provedeno 14. března 1991 ve Foerstrově síni v Praze souborem In camera caritatis (Dana Mimrová, Renata Macháčová, Bohumil Malotín). Autograf je uložen v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi.

Vůbec poslední Burghauserova skladba vznikla roku 1995. Jedná se o **Suitu pro flétnový orchestr** (pro zobcové flétny: sopránová, altová, tenorová a basová) o šesti větách: I. Alla marcia (4/4 takt, C dur), II. Canzona. Andante con sentimento (4/4 takt, C dur), III. Alla polka (2/4 takt, B dur), IV. Siciliano. Andantino (6/8 takt, f moll), V. Cavatina. Lento, cantabile (2/4

¹⁵⁴ U této skladby ve svém seznamu kompozic Burghauser neuvádí takty ani tóniny jednotlivých vět; podle autografu mají být větý hrány *attacca*.

takt, B dur), VI. Giga. Presto (6/8 takt, C dur), durata 12 min. Autograf je uložen v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi.

5. Skladby Jarmila Burghausera v kontextu flétnové tvorby 20. století

Tato kapitola je věnována nástinu vývoje hudby pro flétnu se stručným výčtem nejdůležitějších skladeb, a to nejprve zahraničních autorů, poté českých¹⁵⁵.

Zobcová a příčná flétna se začala výrazněji uplatňovat v období baroka, především v sólových či triových sonátách Johanna Sebastiana Bacha, Antonia Vivaldiho a Geoga Phillipa Telemanna. V období klasicismu byl flétnový repertoár rozšířen o sólový koncert – nejznámějšími skladbami se staly koncerty G dur (KV 313), D dur (KV 314) a C dur pro flétnu, harfu a orchestr (KV 299) Wolfganga Amadea Mozarta. V komorní hudbě se flétna začala uplatňovat v kombinaci se smyčcovými nástroji v kvartetech a také v dechových kvartetech (pro tato obsazení komponovali především W. A. Mozart a Karl Stamitz). V 19. století, v období romantismu, se flétna stává nástrojem orchestrálním a z komorní a koncertantní hudby je pomalu vytěšňována klarinetem a lesním rohem. V této době vzniklo pro flétnu jen velmi málo skladeb, nejvýznamnějšími jsou *Variace e moll pro flétnu a klavír* (1824) Franze Schuberta, *Sonáta pro flétnu a klavír „Undine“ op. 167* (1882) Carla Reineckeho, z koncertních skladeb nesmíme zapomenout na *Concertino D dur* pro flétnu a komorní orchestr (1902) francouzské skladatelky Cécile Chaminade a *Koncert pro flétnu a orchestr D dur* (1862) českého skladatele, flétnisty a pedagoga hry na flétnu Viléma Blodka.

Poté, co byla v polovině 19. století flétna zdokonalena a opatřena Boehmovým systémem klapek, můžeme sledovat nástup a obrovský rozmach flétnové virtuózní hry, a to především ve Francii. Právě zde vznikla novodobá škola hry na flétnu, jejímž zakladatelem byl flétnista a pedagog Paul Taffanel (1844-1908), který svým expresivním výrazem a virtuózní hrou podnítil své následovníky ke vzniku skladeb vyznačujících se lyrickými zpěvnými tématy a virtuózními technickými nároky. Zároveň vzniklo nepřeborné množství sešitů s melodicko-technickými cvičeními, jejichž autory byli Philippe Gaubert (1879-1941), Georges Barrère (1876-1944), Marcel Moyse (1889-1984) nebo René Le Roy (1898-1985). Flétna se těšila oblibě též u impresionistů, kteří věnovali flétně díky temnějšímu kulatějšímu

¹⁵⁵ Ulrich MICHELS: *Encyklopedický atlas hudby*, Praha, 2002; Jaroslav SMOLKA & kol.: *Dějiny hudby*, Praha, 2001

zvuku jedno- a dvoučárkované oktávy v orchestrální a komorní tvorbě více prostoru (např. roku 1894 vzniklo Debussyho *Preludium k Faunovu odpoledni*, 1899 Ravelova *Pavana za mrtvou infantku*).

Ve dvacátých a třicátých letech 20. století vznikají už obsahově závažnější kompozice v duchu neoklasicismu:

Sonatina pro flétnu a klavír (1922) Daria Milhauda, *Sextet* (1939) Francise Poulenca, *Sonáta pro flétnu a klavír* (1936) Paula Hindemitha, *Balada pro flétnu a klavír* (1939) Franka Martina, *Koncert pro flétnu a orchestr* (1926) Carla Nielsena a Jacquese Ibèrta (1934).

Vzniká také větší počet skladeb pro sólovou flétnu:

Syrinx (1913) Clauda Debussyho, *Image* (1940) Eugèna Bozzy, *Pièce* (1936) a *Entr'acte* (1935) pro flétnu a kytaru Jacquese Ibèrta, *Danse de la chèvre* (1921) Arthura Honeggera.

Stěžejními repertoárovými skladbami jsou dodnes sonáty pro flétnu a klavír Sergeje Prokofjeva (1943), Bohuslava Martinů (1945), Francise Poulenca (1957) a *Sonatina* Henriho Dutilleuxe (1943).

Skladatelé 2. vídeňské školy nevěnovali flétně jako sólovému nástroji větší pozornost, avšak principy dodekafonie a hudební expresionismus se během třicátých let začaly promítat i ve flétnových kompozicích. Roku 1936 vznikla silně expresivní skladba *Density 21,5* Edgara Varèse na objednávku flétnisty George Barrera při příležitosti prezentace jeho platinové flétny (číslo 21,5 vyjadřuje přibližnou hustotu platiny na kubický centimetr). Tendence odpoutat se od neoromantického a neoklasického slohu se ve čtyřicátých a padesátých letech projevují se skladbách André Joliveta: *Cinq incantations* pro sólovou flétnu (1936), *Koncert pro flétnu a smyčce* (1950), *Pastorales de Noël* pro flétnu, fagot a harfu (1943) a *Chant de Linos* pro flétnu, housle, violu, violoncello a harfu (1944). Zpěv ptáků napodobuje a rozvíjí v modálním slohu Olivier Messiaen (*Le merle noir* pro flétnu a klavír, 1952). Dodekafonickou techniku v kombinaci s nápodobou ptačího zpěvu použil ve skladbě *Requiem* (1956) pro flétnu sólo japonský skladatel Kazuo Fukushima.

Padesátá léta se v kontextu světové tvorby nesla ve znamení hudebních experimentů, k nimž skladatelé využívali flétnu a nové techniky hry (např. jazykové a hrdelní frullato, údery klapek s tónem a bez tónu, hra alikvotních tónů, multifoniky, pískavé tóny či různé využití nárazů jazyka na náústek hlavičky). Tyto experimenty byly spolu s atonalitou a improvizacním charakterem uplatněny např. v sólových skladbách *Pwyll* (1954) italského skladatele Giacinta Scelsiho, a v *Sequenza I* (1958) Luciana Beria.

Během sedmdesátých a osmdesátých let pak vznikají další, silně experimentální skladby s využitím elektronické hudby, např. *Vox Balaenae* (1971) pro flétnu, violoncello a klavír George Crumba. V kontrastu s experimentálními tendencemi vzniká roku 1973 spojením barokní hudby a moderního swingu *Suita pro flétnu a jazzové piano* (s kontrabasem a bicí soupravou), jejímž autorem je francouzský jazzový pianista Claude Bolling. Skladba vznikla díky spolupráci s flétnistou Jeanem-Pierre Rampalem, který ji spolu s Bollingovým triem nahrál roku 1975. Nahrávka si získala obrovskou oblibu především ve Spojených státech amerických.

V devadesátých letech můžeme ve flétnové tvorbě sledovat sílící vlivy japonské hudby (velké oblibě se dodnes těší flétna shakuhachi) např. v kompozicích francouzské skladatelky Christine Mennesson či českého skladatele Vlastislava Matouška. Postupně dochází také k propojení flétny a elektronické hudby, především v tvorbě finské skladatelky Kaijy Saariaho: *Lichtbogen* (1986) pro devět nástrojů, *NoaNoa* (1992) pro flétnu s využitím elektroniky. Významnou skladbou této autorky je *Aile du songe* (2001) pro flétnu a orchestr.

Většina českých skladatelů vycházela nejprve z tradice hudby pedagogů na konzervatořích a především na mistrovské škole (zde působili Josef Suk¹⁵⁶ a Vítězslav Novák¹⁵⁷). Do jejich tvorby se později promítly různé vlivy – např. romantismus (Jindřich Feld: *Koncert pro flétnu a orchestr* z roku 1954), lidová píseň (Miloslav Kabeláč: *Improvizace Op. 29 pro sólovou flétnu* z roku 1956) a stylizace folkloru (Václav Trojan: *Dechový kvintet* z roku 1937) nebo neoklasicismus (Ervín Schulhoff: *Concertino pro flétnu, violu a kontrabas* (1925), *Dvojkonzert pro flétnu, klavír, dva lesní rohy a smyčcový orchestr* (1927); Ilja Hurník: *Sonata da camera pro flétnu, housle violoncello a klavír* (1957), Petr Eben: *Sonatina semplice* pro flétnu a klavír (1955). V neoklasicistním stylu komponoval až do konce padesátých let i Jarmil Burghauser (viz *Dechový kvintet*, 4. kapitola, str. 37), přičemž jeho nejúspěšnější dílo, balet *Sluha dvou pánů* (1957), vzniklo právě v tomto slohu. Roku 1958 se pak v Holandsku setkal s principy dodekafonie a začal formovat svůj harmonický serialismus.

Nejprogresivnějším českým skladatelem byl Jan Rychlík – experimentální hudba se promítla do jeho skladeb s názvem *Čtyři studie (Quattro studi)* pro sólovou flétnu (1954)

¹⁵⁶ Josef Suk působil na mistrovské škole pražské konzervatoře mezi léty 1922-1935 a mezi jeho žáky patřili mimo jiné Pavel Bořkovec, Klement Slavický, Emil Hlobil, Jaroslav Ježek, Karel Reiner.

¹⁵⁷ Vítězslav Novák působil na mistrovské škole pražské konzervatoře od roku 1909 a mezi jeho žáky patřili mimo jiné Václav Trojan, Vítězslava Kaprálová, Ilja Hurník, Karel Boleslav Jiráček, Eugen Suchoň.

a *Relazioni pro altovou flétnu, anglický roh a fagot* (1964). Napsal také *Dechový kvintet* pohybující se v modálních církevních tóninách (1961). Novodobými kompozičními technikami pronikajícími ze zahraničí se nechali ovlivnit Jan Klusák, který se zabýval dodekafonickou a seriální hudbou, což se promítlo např. ve skladbě pro sólovou flétnu s názvem *1-4-3-2-5-6-7-10-9-8-11* (1965), Jindřich Feld (*Trio pro flétnu, housle a violoncello* (1963), *Duo pro flétnu a basklarinet nebo fagot* (1962) a *Dechový kvintet č. 2* z roku 1968) či Jan Kapr (jeho *Dialogy pro flétnu a harfu* z roku 1966 jsou atonální skladbou s využitím mikrointervalového systému). Alois Piňos si, podobně jako Jarmil Burghauser, vytvořil vlastní kompoziční sloh. Jeho skladby *Karikatury* pro flétnu, basklarinet nebo fagot a klavír (1962) a *Konflikty II* pro flétnu, basklarinet, kontrabas, klavír a bicí (1964) vznikly ještě předtím, než se začal věnovat elektroakustické hudbě.

Roku 1967 vznikl *Koncert pro flétnu a orchestr* slovenského skladatele Alexandra Moyzese. Téhož roku napsal Ivan Parík *Hudbu k vernisáži*, ve které se objevují mikrointervaly a nové techniky hry na flétnu. Později vznikla *Hudba k vernisáži II* (1970) pro flétnu a magnetofonový pás.

Burghauser v šedesátých letech komponuje pro flétnu dodekafonní skladby *Deset skic pro sólovou flétnu* a *Druhé trio pro flétnu, violu a kytaru*.

V sedmdesátých letech je v českém prostředí na jedné straně patrná snaha o syntézu tradice s novými prvky, např. Jan Hanuš: *Sonata quasi una serenata* (1971), Petr Eben: *Sonata pro flétnu a marimbu* (1978), Ivana Loudová: *Gnómai* pro zpěv, flétnu a harfu (1970), a na straně druhé snaha o volně atonální kompozice, např. Viktor Kalabis: *Tři kusy pro sólovou flétnu* z roku 1973. Na tonální téma s modálními úseky vznikly *Variace na vlastní téma pro flétnu a klavír* (1977) Otmara Máchy. Stále větší oblibě se mezi flétnisty těší dílo Jana Nováka, který roku 1968 emigroval a působil jako skladatel ve svobodném povolání nejprve v Itálii, později v Německu. Pro svou dceru, uznávanou flétnistku Claru Novákovou, zkomponoval velké množství svěžích skladeb inspirovaných antickou mytologií a naplnil je tonální hudbou: *Panisci fistula* pro tři flétny (1972), *Sonatina pro flétnu a klavír* (1974), *Choreae vernaes (Jarní tance)* pro flétnu a kytaru (1976, ještě téhož roku přepracováno pro flétnu, smyčcový orchestr, celestu a harfu), *Sonata Gemella* pro dvě flétny (1978), či soubor čtyř preludií a fug *Tibia fugitiva* (1979). Závažnějšími a rozsáhlejšími kompozicemi jsou *Sonata da chiesa II* pro flétnu a varhany (1981) a *Sonata super „Hoson Zes“* pro flétnu a klavír (1981).

Burghauserovy skladby pro flétnu jsou v tomto období komponovány metodou harmonického serialismu (např. *Jitřní hudba* pro flétnu a kytaru, *Stanze dell' ansietà e speranza* pro flétnu, hoboj, housle, violu, violoncello a cembalo), na konci sedmdesátých let se nechává inspirovat hudbou starých českých mistrů a komponuje pod pseudonymem Michal Hájků sérii čtrnácti skladeb ve slozích hudby 15. - 18. století *Storia apocriфа della musica Boema* (*Apokryfní historie české hudby*).

Čeští autoři v osmdesátých letech tvoří spíše konzervativněji, bez výraznějšího užití soudobých technik hry na flétnu. V rozšířené tonalitě bez stanovení pevného metra je napsána skladba Svatopluka Havelky *Disegno* (1986), v tonálním slohu vznikla *Léthé* pro sólovou flétnu (1989) Sylvie Bodorové. Experimenty a mikrointervalový systém využil Jiří Teml v *Pantomimě pro flétnu a klavír* (1987) a Vladimír Bokes ve *Variacích na téma Haydnovy Londýnské symfonie* pro sólovou flétnu (1992).

Po roce 1989 dochází v důsledku celospolečenských změn také ke změně podmínek pro fungování a provozování hudby. Především došlo ke zrušení Svazu československých skladatelů a koncertních umělců (SČSKU), jehož následovníkem byla Asociace hudebních umělců a vědců (1990), která však neměla takové monopolní postavení, čímž došlo k decentralizaci hudebního života a začaly vznikat nové umělecké spolky a soubory provozující soudobou hudbu: Agon (jako jediný vznikl už roku 1983), MoEns, Resonance, Tuning Metronomes, Konvergence, Why Not Patterns. Z festivalů zaměřených na současnou hudbu je nutno připomenout: Dny soudobé hudby, Expozice nové hudby v Brně, Contempuls, MusicOlomouc atd. Zvýšil se také počet projektů, které zajímavým způsobem propojují více uměleckých oborů.

Na tomto místě připojím výběr z některých děl autorů starší generace, kteří komponují pro flétnu v devadesátých letech: Alois Piňos: *Serenáda pro flétnu sólo* (4 verze, 1991 – 2003), *Stille Nacht* pro flétnu a housle (1998), Ilja Hurník: *Divertimento, pro cembalo, flétnu, hoboj, klarinet a fagot* (1997), Petr Eben: *In memoriam O. H.* pro sólovou flétnu (2000), Zdeněk Lukáš: *Quartetto con flauto* (1992), Jindřich Feld: *Introdukce, toccata a fuga* (1991), *Quintetto Capriccioso* pro flétnu, housle, violu, violoncello a harfu (1995), *Flutarchia* pro flétnu a smyčcový kvartet (2000). Dále Sylvie Bodorová: *Hélios* pro flétnu, housle, violoncello a klavír (1994), Ivana Loudová: *Pět písní na básně Ch. Morgensterna* pro mezzosoprán a flétnu (1995), Eduard Douša: *Črty* pro flétnu, hoboj, housle, violu a cembalo

(1991), Milan Slavický: *Vzývání III pro flétnu sólo* (1994), *Sblížení III pro flétnu, violu a kytaru* (2004).

Z generace střední tvoří pro flétnu Zbyněk Matějů: *Tichá posloupnost*, pro flétnu, klarinet, violu, violoncello a klavír (1999), Hanuš Bartoň: *Řeka bouřlivá* pro flétnu, klarinet, housle, violu, violoncello a klavír (1996), *Míjení času* pro flétnu, klarinet, housle, violu, violoncello, klavír a syntetizér (1999), Miroslav Pudlák: *Kolotoč* pro šest fléten (1984), *The Last Word* pro flétnu, violoncello a klavír (1993), Lukáš Hurník: *Fusion Music* pro flétnu, housle, violoncello, klavír a bicí (1990), Jiří Gemrot: *Arabesky pro flétnu a harfu* (1992), *Concertino pro flétnu, tympány, dudy a orchestr* (2003), Sylva Smejkalová: *Prosvítání pro flétnu a magnetofonový pás* (1997), Michal Rataj: *Pětkrát totéž. Pět miniatur pro flétnu a klavír* (2000), *Paralelní (ne)souznění pro flétnu, housle, violoncello, klavír a bicí* (2002), Martin Smolka: *Adelheid* pro flétnu sólo (2003).

Z mladší generace zmíním Lukáše Sommera: *Páteční serenáda* pro housle, flétnu a kytaru (2003), *Sonáta pro flétnu a klavír* (2006), a Jana Duška: *Scherzo – sonata* pro sólovou flétnu.

Jarmil Burghauser komponoval skladby s flétnou v komorním obsazení průběžně od počátků své tvorby až do osmdesátých let, nejčastěji ve spojení s kytarou nebo dalšími dechovými nástroji. V jeho tvorbě chybí rozsáhlejší dílo pro flétnu, např. v podobě koncertu. Na konci osmdesátých let už komponoval méně, v devadesátých letech se věnoval např. revizi *Dechového kvintetu C dur*. Podle partitur uložených v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi za poslední kompozici považujeme *Suitu pro flétnový orchestr*.

Až do konce padesátých let jsou jeho kompozice tonálně zakotveny. V šedesátých letech se začal věnovat dodekafonii a formovat principy harmonického serialismu, v antiopeře *Most* využil prvky aleatoriky. Harmonický serialismus představil jako styl vybudovaný na základě logiky a matematiky ve stati *Seriální harmonický princip*, která byla roku 1964 otištěna ve sborníku *Nové cesty hudby*. Svou kompoziční metodu harmonického serialismu pak využíval až do konce života, ale zároveň napsal i velké množství tonálních skladeb, což dokládá jeho seznam skladeb¹⁵⁸ a také vznik série skladeb ve slozích starých českých mistrů *Apokryfní historie české hudby*. Svému kompozičnímu stylu zůstal až do konce života věrný - mikrointervaly, prvky elektronické či konkrétní hudby a využití experimentálních nástrojových technik u něj nenalezneme.

¹⁵⁸ Jak již bylo řečeno v předchozích kapitolách, seznam skladeb sestavil Burghauser za pomoci Olgy Kittnarové na začátku devadesátých let. U každé skladby zpravidla uvádí, zda je tonální či ve slohu harmonického serialismu.

Závěr

V předkládané diplomové práci jsem se pokusila představit osobnost Jarmila Burghausera, který je v současné době znám především jako muzikolog a vydavatel díla Antonína Dvořáka. O jeho dalších aktivitách, a především o skladatelské činnosti, se toho dosud ví poměrně málo, ačkoliv byl jako skladatel velmi plodný a na rozdíl od svých vrstevníků neměl kvůli editorské činnosti na komponování tolik času. Napsal mnoho děl jevištních, vokálně-symfonických, orchestrálních, vokálních, komorních i sólových, věnoval se také filmové hudbě.

Co se týče Burghauserovy biografie, opírala jsem se o studium nepříliš obsáhlé literatury a obrovského množství pramenů uložených v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi, jejichž soupis a utřídění čekají na dokončení. Významným zdrojem informací se stala přijatá i odeslaná korespondence, kterou si Burghauser pečlivě schovával. Je však třeba znovu připomenout, že se v Nelahozevsi nenachází kompletní pozůstalost, ale chybí zde pozůstalost z Burghauserovy chalupy, která je nyní uložena u PhDr. Markéty Hallové. Samostatná monografie o Jarmilu Burghauserovi dosud nevznikla.

Na skladatelské dílo jsem se pokusila nahlédnout z hlediska studia jeho teoretické práce *Seriální harmonický princip* a analýz vybraných komorních skladeb s flétnou, a představit tak jednotlivá kompoziční období. Nejprve vznikaly skladby v duchu neoklasicismu, od konce padesátých let byl Burghauser ovlivněn dodekafonií a seriálním principem kompozice, který si osvojil a rozvíjel po svém. V šedesátých letech si vytvořil vlastní kompoziční styl, harmonický serialismus, vybudovaný na racionálním základě z jednotného tónového materiálu vybraných hexachordů, k němuž se hlásil po celý zbytek života. Samostatnou kapitolou jeho života je tvorba pod pseudonymem Michal Hájků.

Seznam pramenů

Pozůstalost Jarmila Burghausera, Národní muzeum - České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, č. př. 88/98, 1/99:

Doklady, korespondence (přijatá, odeslaná), autografy (notové, nenotové), tisky (notové, knižní), strojopisy, programy a pozvánky, scénáře (k filmům, televizním a divadelním inscenacím), ikonografie.

Kopie Burghauserovy poslední vůle a Soudní protokol, číslo jednací: D 529/97-46.

Korespondence:

JB : Miroslav Barvík, dopis - Brno : [Praha], 25. 11. 1978, strojopis, česky, 1f., př. č. 88/98

JB : Hugo Burghauser, dopis – Praha : [New York], 26. 9. 1967, strojopis, německy, 1f., př. č. 88/98.

JB : Hugo Burghauser, dopis – Praha : [New York], 7. 1. 1979, strojopis, německy. 1p., př. č. 88/98.

JB : Jacqueline Schmit-Fontyn, dopis - Praha : [Limette, Brabantsko], 7. 1. 1979, strojopis – průpis, francouzsky. 1p., př. č. 88/98.

JB : Jindřich Feld, dopis - [Praha : Praha], 25. 7. 1991, strojopis, česky, 2p., př. č. 88/98.

JB : Olga Kittnarová, dopis – [Praha : Praha], 12. 6. 1990, strojopis, česky, 1p., př. č. 88/98.

JB : Antonín Špelda, dopis – Praha : [Plzeň], 21. 9. 1959, strojopis, česky, 2p., př. č. 88/98.

JB : Antonín Špelda, dopis – [Praha : Plzeň], 28. 12. 1973, strojopis, česky, 2p., př. č. 88/98.

JB : Antonín Špelda, dopis – [Praha : Plzeň], 22. 8. 1988, strojopis, česky, 1p., př. č. 88/98.

JB : neznámý interpret, dopis – sine loco, 31. 7. 1974, strojopis s vlastnoručním podpisem, česky, 1p., př. č. 88/98.

Rozhlasové pořady:

Olga KITTNAROVÁ: *Slovo o hudbě*. Dvoudílný pořad, odvysílán 25. 2. a 4. 3. 1993 Českým rozhlasem v Praze, identifikační číslo rozhlasového záznamu: CR.HPVKOL.1993.242 a CR.HPVKOL.1993.250.

A léta běží, vážení: dr. Jarmil Burghauser. 4. 6. 1991, identifikační číslo rozhlasového záznamu: DF 30388.

Autografy, kopie autografů a tištěná notová vydání:

Dechový kvintet C dur, kopie autografu, archiv Českého hudebního fondu, signatura: 010280

Deset skic pro sólovou flétnu, tisk Panton Praha 1967, archiv Českého hudebního fondu, signatura: 1182

Dešťové trio pro flétnu, violu a kytaru (Trio I), autograf: 10f., 340 x 260 mm, 16 notových systémů, př. č. 88/98

Divertimento pro sedm nástrojů, autograf: 26f., 340 x 250 mm, 16 notových systémů, př. č. 88/98

Jitřní hudba pro flétnu a kytaru, archiv Českého hudebního fondu, signatura: 06367; autograf: 8f., psáno perem a tužkami, 335 x 255 mm, 12 notových systémů, př. č. 88/98

Nonet [G dur], autograf: 24f., 235 x 260 mm, 20 notových systémů, př. č. 88/98

Parthia česká pro zobcovou flétnu, loutnu (kytaru) a violu da gambu (violoncello), kopie autografu, archiv Českého rozhlasu v Praze, signatura: E-3914; autograf uložen v depozitáři NM-ČMH-MAD v Nelahozevsi: 4f., psáno perem, 340 x 260 mm, 16 notových systémů, př. č. 88/98

Partita pro dvě flétny, opis, archiv Českého hudebního fondu, signatura: 04425; autograf: 10f., psáno perem a tužkami, 340 x 260 mm, 16 notových systémů, př. č. 88/98

Partita pro dvě flétny, kytaru a violoncello, autograf: 10f, psáno perem a tužkami, 340 x 260 mm, 16 notových systémů, př. č. 88/98

Stanze dell' ansietà e speranza pro flétnu, hoboje, housle, violu, violoncello a cembalo, autograf: 22f., 340 x 260 mm, 16 notových systémů, př. č. 88/98

Suita pro flétnový orchestr, autograf: 10f., 340 x 260 mm, 18 notových systémů, př. č. 88/98

Tre ricercari, autograf: 10f, 340 x 260 mm, 16 notových systémů, př. č. 88/98

Nahrávky skladeb uložené v archivu Českého rozhlasu:

Dechový kvintet C-dur, identifikační číslo rozhlasového záznamu: CR.HVSVK.1992.548, durata 18´

Deset skic pro flétnu sólo, identifikační číslo rozhlasového záznamu: CR.DISCVJ.1993.3829, durata 7´30´´

Parthia česká pro zobcovou flétnu, loutnu (kytaru) a violu da gambu (violoncello), identifikační číslo rozhlasového záznamu: CR.HKV.2007.1673, durata 11´

Seznam použité literatury

Slovníková hesla:

Jaroslav BUŽGA: *Jarmil Michael Burghauser*, in: Ludwig FINSCHER, ed.: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil sv. 3, 2. vyd., Bärenreiter Kassel 2008, sl. 1286-1287

Oldřich PUKL, John TYRRELL: *Jarmil Burghauser*, in: Stanley SADIE, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3., 2. vyd., Macmillan Publisher London 2001, s. 616-617

Jaroslav SMOLKA: *Jarmil Michael Burghauser*, in: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Ústav hudební vědy FF MU, © 2008 [cit. 2014-10-6].

Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5390

Studie, články, publikace:

Jiří BAJER: *Most*, in: *Hudební rozhledy* 9, 1967, s. 268-270

Jarmil Burghauser: *Apokryfní historie české hudby*, in: *Lidová demokracie*, 4. 4. 1980

Jarmil BURGHAUSER: *Seriální harmonický princip*, in: *Nové cesty hudby* (ed. Vladimír Lébl), Praha 1964, s. 94-108

Václav FELIX: *K hudební řeči nového Burghauserova baletu*, in: *Hudební rozhledy*, 1958, č. 10, s. 420-422

Václav FELIX: *Sluha dvou pánů*, in: *Hudební rozhledy*, 1958, č. 11, s. 420

Jarmil M. Burghauser, in: *Rytmus X/1945-46*, č. 9-10, s. 28

Hanns JELINEK: *Uvedení do dodekafonické skladby*, Praha-Bratislava, 1967

Olga KITTNAROVÁ: *Jak se Jarmil Burghauser stal Michalem Hájků*, in: Lidová demokracie, 29. 3. 1990

Daniela KRAMEROVÁ: *My prodáváme sny. Šáhova zakázka pro české umělce v sedmdesátých letech 20. století*, in: Umění LXI, 2013, č. 4, S. 341–355

Milan KUNA: *Monumentální dílo Jarmila Burghausera*, in: Hudební věda XXXIV, 1997, č. 4, s. 445-51

Milan KUNA: *Neodkladně k diskusi*, in: Hudební rozhledy 34, 1980, č. 1, s. 34-42

Milan KUNA: *Za Jarmilem Burghauserem*, in: Hudební rozhledy 50, 1997, č. 4, s. 24

Jaromír KŘÍŽ: *S Burghauserem o komponování a Nové hudbě*, in: Hudební rozhledy, 1969, č. 14, s. 423-426

Václav KUČERA: *Sedmá přehlídka*, in: Hudební rozhledy 7/XVI, 1963, s. 287-289

Alena MARTÍNKOVÁ: *Čeští skladatelé současnosti*, Praha, 1985

Graham MELVILLE-MASON: *Jarmil Burghauser (1921-1997)*, in: Czech Music: The Journal of The Dvořák Society of Great Britain, 1997, newsletter č. 40, s. 1-2

Ulrich MICHELS: *Encyklopedický atlas hudby*, Praha, 2002

Jiří PILKA: *Hudební dramatik Jarmil Burghauser*, in: Hudební rozhledy, 1963, č. 16, s. 186-189

Milan SLAVICKÝ: *Inovační impulzy v české hudbě uplynulého čtvrtstoletí*, in: Hudební rozhledy, 1990, s. 39-42

Milan SLAVICKÝ: *Vážná hudba po roce 1945*, in: Co daly naše země Evropě a lidstvu, III. část, Svobodný národ na prahu třetího tisíciletí, Evropský literární klub, Praha, 2000, s. 429 ad.

Jaroslav SMOLKA & kol.: *Dějiny hudby*, Praha, 2001

Jaroslav SMOLKA: Stínová česká hudba, in.: *Hudební věda*, 1991, č. 2, s. 153-185

Vladimír ŠTĚPÁNEK: *Týden nové tvorby pražských skladatelů*, in: Hudební rozhledy 6, 1965, s. 236-240

Ostatní:

Jarmil BURGHAUSER: Průvodní slovo k CD *The Ways*, Supraphon SU3275, Česká republika 1996

Olga KITTNAROVÁ: *Jarmil Burghauser*, propagační leták HIS-ČHF, Praha, 1991

Hendrick van der WERF: *Ductia*. Grove Music Online, © Oxford University Press 2007-2015 [cit. 2015-1-6].

Dostupné z http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08258?q=ductia&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Sylva CIDLINSKÁ: *Zdenka Burghauserová (1894-1960)*, Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 2005

Timothy J. McGEE: *Estampie*. The Oxford Dictionary of Music, © Oxford University Press 2007-2015 [cit. 2015-1-6].

Dostupné z http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09012?q=estampie&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit