

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Vojtěch Frank

**Fenomén písňové symfonie v tvorbě Nikolaje
Mjaskovského**

**The Phenomenon of “Song Symphony” in
Nikolai Myaskovsky’s Work**

2017

vedoucí práce:

PhDr. Miroslav Pudlák, CSc.

Poděkování

Děkuji PhDr. Miroslavu Pudlákovi, CSc. za vedení práce, za cenné rady a za pomoc. Poděkování patří i prof. PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc., na jejímž semináři se mi dostalo cenných rad a konzultací ohledně tématu práce. V neposlední řadě chci poděkovat své rodině a přátelům za podporu při psaní práce, jmenovitě Bc. Alžbětě Frankové, Mgr. Květoslavě Frankové a Jaroslavu Šindlerovi za pomoc s formální stránkou práce.

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

V Praze dne 27. 6. 2017

podpis

Abstrakt

Bakalářská práce definuje a vysvětluje mimo jiné pojmy písňovost, písňová symfonie, objasňuje jejich roli v kulturní politice Sovětského svazu a na konkrétním případu tří symfonií Nikolaje Mjaskovského ukazuje realizace těchto pojmů v symfonické hudbě. Jedná se o symfonie č. 8 op. 26, č. 16 op. 39 a č. 26 op. 79, v jejichž formových strukturách jsou místa charakteristická svou „písňovostí“ a analýza se zaměřuje na roli těchto písňových témat v symfonickém cyklu. V dobové muzikologické literatuře se v souvislosti se socialistickým realismem objevuje pojem „písňové symfonie“, hledají se její inspirační zdroje a hlásá se její ideologická funkce. Tato práce hledá dopad tohoto dogmatu na dílo Nikolaje Mjaskovského, který sice v obecném pojetí nesl nálepku „intelektuálního“ či „subjektivistického“ umělce, ve skutečnosti se však dobové normy snažil do jisté míry dodržovat a začlenit je do svého díla.

Klíčová slova: písňová symfonie, písňovost, Nikolaj Mjaskovskij, analýza, tematická práce, socialistický realismus, SSSR, kulturní politika, umělec a totalita

Abstract

This bachelor thesis defines and explains the terms such as “songness” and song symphony, clarifies their role in the cultural politics of the Soviet Union, and illustrates their realisation in the symphonic music on the example of three symphonies by Nikolai Myaskovsky. The works under discussion are Symphony no. 8 op. 26, no. 16 op. 39, and no. 26 op. 79 which all, in their form structures, contain parts that bear characteristic features of “songness”. The analysis here focuses on the role of these song themes in the given symphonies. In relation to Socialist Realism, there is the term “song symphony” present in the contemporaneous musical literature, with its sources of inspiration being searched for and its ideological function being promoted. This thesis aims to designate the impact of this dogma on Myaskovsky’s work, him having born the label of an “intellectual” or “subjectivist” artist despite the fact that up to a certain point he tried to meet the historical norm and incorporate it into his work.

Keywords: song symphony, songness, Nikolai Myaskovsky, analysis, thematic work, Socialist Realism, USSR, cultural politics, artist and totalitarianism

Obsah

1	Úvod.....	7
1.1	Stav bádání.....	8
2	Hudebněhistorický kontext.....	14
2.1	20. léta: RAPM a ASM.....	14
2.2	Socialistický realismus.....	15
2.3	Masová píseň.....	17
2.4	Symfonie a masová píseň.....	17
2.5	Mjaskovského symfonické dílo.....	19
2.6	Pojmy.....	20
2.6.1	Písňovost.....	20
2.6.2	Objektivní vs. subjektivní.....	21
2.6.3	Formalismus.....	21
3	Symfonie č. 8, op. 26.....	23
3.1	Program.....	24
3.2	Forma a harmonie.....	26
3.3	Tematická práce.....	28
3.3.1	První věta.....	28
3.3.2	Druhá věta.....	29
3.3.3	Třetí věta.....	30
3.3.4	Čtvrtá věta.....	31
3.4	Písňovost.....	32
3.5	Recepce.....	34
4	Symfonie č. 16 op. 39.....	36
4.1	Forma a harmonie.....	37
4.2	Tematická práce.....	37
4.2.1	První věta.....	38
4.2.2	Druhá věta.....	39
4.2.3	Třetí věta.....	39
4.2.4	Čtvrtá věta.....	40
4.3	Písňovost.....	44
4.4	Recepce.....	45
5	Symfonie č. 26 op. 79.....	49
5.1	Forma a harmonie.....	51
5.2	Tematická práce.....	51
5.2.1	První věta.....	52
5.2.2	Druhá věta.....	54

5.2.3	Třetí věta	55
5.3	Písňovost	57
5.4	Recepce	59
6	Závěr	61
	Seznam použité literatury	63
	Literatura.....	63
	Notové edice	65

1 Úvod

Při volbě tématu této práce hrál velkou roli můj osobní záměr zpracovat nějakým způsobem dílo Nikolaje Mjaskovského. Vzhledem k širokému objemu jeho symfonické tvorby (27 symfonií), což je příliš velké množství materiálu na zpracování v rámci bakalářské práce, se mé hledání zaměřilo na konkrétnější dílčí jevy této tematické oblasti. Při studiu literatury o Mjaskovském se vynořil problém často zmiňovaný, avšak stále postrádající obsírnější komentář: problém „písňovosti“. Mjaskovskij v mnohých symfoniích, v některých pak extenzivněji, zpracovává písňový materiál, ať už jde o písně lidové či umělé (masové, revoluční). V přípravné fázi této práce vyšlo najevo, že symfonie, které svou mírou „písňovosti“ vyčnívají nad ostatní, byly v zorném poli kritiků a hudebních vědců více než symfonie „nepísňové“. Mjaskovského použití techniky hudební citace bylo totiž v chápání badatelů považováno za prostředek „programový“ či lépe řečeno prostředek, pomocí něž skladatel komunikuje s auditoriem, a to kódem více „slovním“ než hudebním.

Tento problém lze navíc vztáhnout k širšímu kulturnímu kontextu Mjaskovského doby. V první polovině 20. století stále existovala tradice písňových symfonií na lidová témata, v letech 30. se do popředí pomalu dostávala otázka masové symfonie, tedy jakéhosi hybridního žánru na pomezí symfonie a masové písně, produktu doby konstituování socialistickorealistickeho kánonu.¹ Mjaskovskij pak sám přispěl k naplnění druhého jmenovaného a určitým způsobem se vztahoval i k první tradici. Každá ze tří symfonií, které jsou objektem této práce, pak vznikala v době kulminací kulturněpolitických střetů v Sovětském svazu. Osmá symfonie z let 1924–1925 pracuje s folklorním materiálem a s námětem z ruské historie, šestnáctá symfonie, dokončená roku 1936, zpracovává masovou píseň jako tematický materiál, šestadvacátá symfonie z roku 1948 je vystavěna na hudebním materiálu staroruských duchovních zpěvů a také návrhu ruské hymny. Úkolem této práce bude pochopit, v jaké situaci vznikaly tyto symfonie, nakolik se odlišovaly od dobové produkce a nakolik naopak splňovaly dobové požadavky. Práce se opírá o hudební analýzu všech tří kompozic s důrazem položeným na motivicko-tematickou práci a průzkum hudebních citací. Nabyté poznatky z analýzy pak budou porovnávány s dobovou hudebněkritickou produkcí a se stěžejními muzikologickými pracemi o Mjaskovském. V souvislosti s tím pak vyvstanou otázky Mjaskovského vztahu k hudebním konvencím, otázka jeho postoje k symfonii jako k určité sémantické jednotce a potažmo otázka Mjaskovského jako umělce oficiálního, „sovětského“ či naopak umělce náležejícího k tak-

¹ Tento žánr neměl dlouho životaschopnost a počet realizací se pohybuje v desítkách (SEGEL'MAN, s. 56).

zvané vnitřní emigraci. Věřím, že na základě konfrontace těchto dvou typů badatelské práce pak vyplynou odpovědi na tyto otázky či alespoň bude ukázána cesta k jejich zodpovězení.

V názvu práce používám termín „písňová symfonie“ jako zastřešující pojem pro symfonie, které tematicky těží z písňového materiálu či se svým tematickým materiálem či jinou složkou písní přibližují. Tento pojem přebírám zejména z terminologie Jiřího Bajera a částečně z úvah Ivana Sollertinského a Borise Asafjeva o Schubertových a Mahlerových symfoniích.²

Analýzy vycházejí z následujících notových materiálů: MJASKOVSKIJ, Nikolaj. *VII. Symphonie*. Vídeň: Universal Edition, 1928³; MJASKOVSKIJ, Nikolaj. *Simfonija No. 16*. Moskva: Muzgiz, 1936⁴; MJASKOVSKIJ, Nikolaj. *Izbrannyje sočiněnija*. Sv. 6. Moskva: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo, 1954⁵. V textu jsou použity mé vlastní překlady citací ruských zdrojů, ruské názvy jsou transliterovány za pomoci českých znaků.

Text práce je strukturován do šesti kapitol. V první podkapitole je shrnut stav bádání o Mjaskovském a písňové symfonii. Druhá kapitola obsahuje stručný nástin kulturnědějinných událostí v Sovětském svazu v pojednávané době a důraz je zde kladen především na vysvětlení stylových a žánrových pojmů souvisejících s Mjaskovského symfonickým dílem. V dalších třech kapitolách jsou provedeny analýzy tří Mjaskovského symfonií a výsledky analýz jsou konfrontovány s dobovými kritikami a muzikologickými texty. V závěrečné kapitole jsou shrnuty nabyté poznatky.

1.1 Stav bádání

Poměrně krátké slovníkové heslo „Myaskovsky, Nikolay Yakovlevich“ v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, jehož autorem je ruský muzikolog a skladatel Iosif Rajskin, je převážně biograficky zaměřené a nedává obsírnější charakteristiku hudebního stylu skladatele. Biografie vychází z pojmání Mjaskovského jako příslušníka tzv. vnitřní emigrace⁶, tuto koncepci později přejal a rozšířil George Tassie ve své monografii z roku 2014.

² srov. BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura*. Praha: Supraphon, 1977; FAIRCLOUGH, Pauline. Mahler Reconstructed: Sollertinsky and Soviet Symphony. *The Musical Quarterly*, 2001, roč. 85, č. 2, s.367–390; ASAFJEV, Boris Vladimirovič. Sovětskaja muzyka i muzykal'naja kul'tura. In: *Sovětskaja muzyka: sbornik statěj*. Moskva: Muzgiz, 1946, s. 4–24.

³ Dostupné online: [http://imslp.org/wiki/Symphony_No.8,_Op.26_\(Myaskovsky,_Nikolay\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.8,_Op.26_(Myaskovsky,_Nikolay))

⁴ Dostupné online: [http://imslp.org/wiki/Symphony_No.16,_Op.39_\(Myaskovsky,_Nikolay\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.16,_Op.39_(Myaskovsky,_Nikolay))

⁵ Dostupné online: [http://imslp.org/wiki/Symphony_No.26,_Op.79_\(Myaskovsky,_Nikolay\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.26,_Op.79_(Myaskovsky,_Nikolay))

⁶ RAJSKIJ, Iosif. Myaskovsky, Nikolay Yakovlevich. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online* [online], [cit. 11. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/19490>

Příslušné heslo ve třetím vydání *Bol'soj sovětskoj enciklopediji* (autor článku neuveden) zobrazuje Mjaskovského v dobových konvencích jako angažovaného umělce, a je nutno je proto brát s rezervou.⁷ Kvůli výskytu pojmů jako je „písňový“ však i tento článek bude v této práci citován jako doklad dobového bádání.

V nově vznikající příručce *Bol'saja rossijskaja enciklopedija* ještě heslo o Mjaskovském není zpracováno.⁸

Z přehledových hudebněhistorických prací je nutno zmínit čtyřdílnou encyklopedii *Istorija ruskosj sovětskoj muzyki*, která vyšla mezi lety 1956 a 1963 pod redakcí Aleksandra Aleksejeva. Práce vyšla v době detabuizace některých historických témat a poprvé vnáší kritický tón do hodnocení sovětské kulturní politiky ve 30. letech. Mnoho prostoru je v této encyklopedii věnováno Mjaskovskému a jeho roli zejména ve formování sovětské symfonie. Autorkou pasáží o symfonické hudbě Mjaskovského je Tamara Livanova.⁹ Z českojazyčných encyklopedických či přehledových prací je pak nutno zmínit přehledovou publikaci Jiřího Bajera *Sovětská hudební kultura*, jejíž ideologicky zatížené výroky budou v této práci předmětem polemiky.¹⁰

Pro kapitolu o historickém kontextu jsou stěžejními zdroji následující texty: esejisticky laděná kniha Borise Groyse *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu*, která se zabývá přerodem avantgardy ve státně řízené umění na přelomu 20. a 30. let 20. stol. Velký důraz je zde kladen i na zkoumání vztahu těchto dvou proudů k umělecké tradici.¹¹ Pro konkrétní studium problematiky socialistického realismu na hudebním poli je stěžejní článek Anny Ganži „Sovětskaja muzyka kak objekt stalinskoj kul'turnoj politiki“ z roku 2014, který poskytuje důkladnou sémantickou analýzu dobových pojmů, jako je „formalismus“ či „lidovost“.¹² Přehledově mapuje historii sovětské hudby v interakci se státním aparátem článek Barbary Makanowitzké „Music to serve state“ z roku 1965. Tento text se zabývá také rolí Mjaskovského v diskuzích z let 1936 a 1948.¹³

Následující část kapitoly pojednává o textech zabývajících se výhradně osobností a dílem Nikolaje Mjaskovského. Pro shrnutí existující literatury považují za nutné brát v potaz jeden důležitý aspekt. Mnohé texty o Mjaskovském vznikaly v době a v situaci, kdy byla věda

⁷ Mjaskovskij, Nikolaj Jakovlevič. *Bol'saja sovětskaja enciklopedija* [online], [cit. 11. 3. 2017]. Dostupné z: <http://bse.sci-lib.com/>

⁸ *Bol'saja rossijskaja enciklopedija* [online]. 2005–2017 [cit. 11. 3. 2017]. Dostupné z: <http://bigenc.ru/>

⁹ ALEKSEJEV, Aleksandr, ed. *Istorija ruskosj sovětskoj muzyki*. Sv. 1–4. Moskva: Muzgiz, 1956–1963.

¹⁰ BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura*. Praha: Supraphon, 1977–1978. 2 sv., 526 s.

¹¹ GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. 189 s.

¹² GANŽA, Anna. Sovětskaja muzyka kak objekt stalinskoj kul'turnoj politiki. *Logos*, 2014, č. 2, s. 123–155.

¹³ MAKANOWITZKY, Barbara. Music to serve state. *The Russian Review*, 1965, roč. 24, č. 3, s. 266–277.

v areálu Sovětského svazu nástrojem moci a hlásala ideologii strany. Tyto faktory často nepříznivě ovlivňovaly vědecké nazření problémů a je tedy třeba je číst a interpretovat kriticky a s vědomím jejich angažovanosti. Je to problém zejména 30. let, doby, kdy se konstitovalo dogma socialistického realismu.¹⁴ Texty z tohoto období oplývají spíše agitačními hesly než informační hodnotou. Také Mjaskovského vlastní „Avtobiografičeskije zamětki o tvorčeskom puti“ z roku 1936 je třeba vzhledem k několika faktorům brát s určitou rezervou. Především je třeba si uvědomit, že tento článek vyšel v časopise *Sovětskaja muzyka*, tedy v periodiku hlásajícím zejména po roce 1936 oficiální stranickou politiku. Také celkové vyznění textu je výmluvné: jde v podstatě o popis procesu hledání „správné cesty“, tedy socialistického realismu v hudbě; Mjaskovskij v něm nešetří emočně zabarvenými výrazy a v celém textu převládá jistý kající tón, který byl ostatně typický pro texty některých umělců tohoto období.¹⁵ Většina článků a skladatelských prohlášení v periodiku *Sovětskaja muzyka* má podobný charakter a lze je číst v dobovém kontextu jako programové přihlášení se k ideám strany, případně omluvu za své dřívější „chyby“ (všechny citované příspěvky z tohoto periodika jsou brány jako pramenný materiál). Ikonnikovův popis *Zamětek* je výmluvný: „V roce 1936 publikuje Mjaskovskij v časopise *Sovětskaja muzyka* (č. 6) článek ‚Autobiografické poznámky o tvůrčí dráze‘, které byly napsány jako odpověď na prosbu redaktora časopisu napsat autobiografický článek určený mládeži. Mjaskovskij tedy nenapsal lyrické vzpomínky na téma vlastní tvůrčí dráhy, ale *hluboký kriticko-biografický text, který je ve velké míře poučný pro mládež i pro zralého umělce jakéhokoliv zaměření*. „Poznámky“ se ukázaly být cenným textem nejen ve smyslu biografickém, ale hlavně jako pojednání estetické a etické. Skladatel v nich představil *vzor kritického vztahu k vlastní tvorbě z pozicí ideálů sovětského umělce*.“¹⁶ Všimněme si zvýrazněných slovních spojení. Mjaskovskij byl v roce 1936, tedy v době vzniku článků *Sumbur vměsto muzyki* a *Baletnaja fal's*, pobízen redaktory *Sovětskoj muzyki* k napsání článku, ve kterém by zhodnotil svoji tvorbu z pozic socialisticko-realistického dogmatu a uznal výtku „subjektivismu“ některých svých dřívějších skladeb. Jak upozorňuje George Tassie, v diskuzi o problému tzv. formalismu, které se zúčastnila většina předních moskevských i leningradských hudební osobností, Mjaskovskij nevystupoval

¹⁴ GROYS, s. 56–59

¹⁵ MJASKOVSKIJ, Nikolaj. Avtobiografičeskije zamětki o tvorčeskom puti. In: *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1936, roč. 3., č. 4, s. 4–20.

¹⁶ IKONNIKOV, Aleksej. *N. Ja. Mjaskovskij: Chudožnik našich dněj*. 2. vyd. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1982, s. 194, 195.

a k problému se nijak veřejně nevyjadřoval. Proto byl vznesen tento redakční požadavek přihlášení se k tehdy jediné možné ideji socialistického realismu.¹⁷

S problémy ideologické zatíženosti je třeba počítat také v případě literatury dalších let sovětského období. Tak například v antologii z roku 1964 *Nikolaj Mjaskovskij: Sobranije materialov v dvuch tomach*, která si v předmluvě klade za cíl vytvořit celistvý obrázek skladatelského literárního odkazu a recepce jeho děl (značnou část prvního dílu dvoudílné publikace tvoří vzpomínky různých sovětských autorů na Mjaskovského, druhý díl je zase věnován Mjaskovského kritické činnosti a korespondenci), si nelze nevšimnout vynechané korespondence Mjaskovského v období 30. let 20. století. Podezření z cenzurních zásahů se vnučuje i v případě knižně vydané korespondence Mjaskovského s Prokofjevem z roku 1977.¹⁸¹⁹

První větší monografií o Mjaskovském vydanou po jeho smrti je kniha Tamary Livanovy *N. Ja. Mjaskovskij: Tvorčeskij put'* z roku 1953. Práce, napsaná záhy po smrti skladatele, tedy v době, kdy bylo Mjaskovského jméno po zařazení ve Ždanovově seznamu spíše zamlčováno, sleduje jednu hlavní linii: cesta skladatele k „správným“ hodnotám socialistického realismu a uznání vlastních chyb z předchozích období.²⁰ Kniha je rozdělena do dvou částí: první, rozsáhlejší část dokumentuje skladatelův život a jeho symfonickou tvorbu, druhá se zabývá tvorbou komorní a vokální, tedy žánry, které byly u Mjaskovského považovány spíše za marginální.

Dosud nejcitovanější monografickou prací o Mjaskovském je kniha Alekseje Ikonnikova *N. Ja. Mjaskovskij: Chudožnik našich dněj*, která vyšla v SSSR v roce 1966 a také jeho krátká monografie v angličtině *Myaskovsky: His Life and Work*, napsaná a vydaná ještě za Mjaskovského života v roce 1946 v New Yorku. Obě práce staví z větší části na poměrně důkladných analýzách Mjaskovského hudebních děl, a proto jsou přínosné i pro tuto diplomovou práci. Hojně jsou zde citovány i úryvky z Mjaskovského deníků a korespondence.²¹

Kniha Iosifa Kunina *N. Ja. Mjaskovskij: Žizň i tvorčestvo v pis'mach, vospominanijach, kritičeskich otzyvach* z roku 1981 je spíše kompilací existujících textů Mjaskovského i o Mjaskovském a podobně je tomu s krátkou monografií Zoji Gulinské *Nikolaj Jakovlevič*

¹⁷ TASSIE, George. *Nikolaj Myaskovsky: The Conscience of Russian Music*. Lanham: Lowman & Littlefield, 2014. s. 192.

¹⁸ Tuto domněnku zatím žádná vědecká práce nepotvrdila ani nevyvrátila, citovaná edice je jediným vydáním korespondence Prokofjeva a Mjaskovského s ambicí být kompletní a jako taková je hojně citována i v neruské literatuře.

¹⁹ PROKOFJEV, Sergej Sergejevič a Nikolaj Jakovlevič MJASKOVSKIJ. *Perepiska*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1977, 599 s.

²⁰ viz např. LIVANOVA, Tamara. *N. Ja. Mjaskovskij*. Moskva: Muzgiz, 1953. s. 139.

²¹ IKONNIKOV, Aleksej. *N. Ja. Mjaskovskij: Chudožnik našich dněj*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1982. 414 s.

Mjaskovskij z roku 1985, která vyšla v edici *Russkije i sovětskije kompozitory* jako popularizační příručka.²²

Texty o Mjaskovském vznikaly i po rozpadu SSSR a také v USA vzniklo několik prací, především časopiseckých článků. V periodiku *The Musical Times* i jiných časopisech vyšlo již od 50. let několik článků, které se zabývají Mjaskovským nebo minimálně zmiňují jeho jméno.

Tak zejména článek Pauline Fairclough „Mahler Reconstructed: Sollertinsky and the Soviet Symphony“ z roku 2001 je přínosný pro bádání o písňovém elementu v sovětské symfonii.²³ Podobným tématem, avšak z perspektivy Borise Asafjeva, se zabývá shrnující článek Davida Haase „Boris Asafyev and Soviet Symphonic Theory“ z roku 1992, který taktéž vyšel v čtvrtletníku *The Musical Quarterly*.²⁴

Několik článků pochází z pera ruských emigrantů, například Leonida Sabanějeva. Tyto články poslouží zejména jako dobový pramen ilustrující recepci sovětské hudby na Západě.²⁵

Nejnovější a nejobsáhlejší prací o Mjaskovském je monografie Gregora Tassieho *Nikolaj Myaskovsky: The Conscience of Russian Music* vydaná v roce 2014. Důkladný a obsáhlý text se orientuje zejména na Mjaskovského biografii ve světle korespondence, dobových kritik, výpovědí apod., mnoho prostoru je také věnováno genezi a recepci Mjaskovského hudebních děl (bez pečlivějšího analytického komentáře). Jakýmsi myšlenkovým pozadím či motivací knihy je ukázat Mjaskovského jako umělce nekonformního a jako člověka morálně zakotveného a nezmanipulovaného dobovou propagandou (jak napovídá i podtitul knihy). Autor se v předmluvě přiznává ke snaze vyvrátit mýty o Mjaskovském a vyslovuje přání uvést Mjaskovského touto knihou do širšího povědomí laické i profesionální hudební veřejnosti.²⁶

Z novějších ruských textů je pro tuto práci přínosný článek Michaila Segel'mana „Plač strastvjuščego: očerk ob Dvadcať šestoj simfoniji Mjaskovskogo“²⁷ z roku 1998, který se podrobně zabývá genezí šestadvacáté symfonie.

²² GULINSKAJA, Zoja. *Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij*. Moskva: Muzyka, 1985. 188 s.

²³ FAIRCLOUGH, Pauline. Mahler Reconstructed: Sollertinsky and the Soviet Symphony. *The Musical Quarterly*, 2001, roč. 85, č. 2, s. 367–390.

²⁴ HAAS, David. Boris Asafyev and Soviet Symphonic Theory. *The Musical Quarterly*, 1992, roč. 76, č. 3, s. 410–432.

²⁵ srov. SABANĚJEV, Leonid. Music in the U. S. S. R. *The Musical Times*, 1937, roč. 78, č. 1131. s. 413–415.

²⁶ TASSIE, 2014. s. xv-xviii.

²⁷ SEGEL'MAN, Michail. Plač strastvjuščego: očerk ob Dvadcať šestoj simfoniji Mjaskovskogo. In: *Muzykal'naja akadēmija*. Moskva, 1998, č. 3–4, s. 55–63.

Nejnovější ruskou publikací, kterou George Tassie ovšem z neznámých důvodů neuvádí v bibliografii své knihy, je sborník *Nikolaj Mjaskovskij: vzgljad iz XX-go věka* z roku 2006. Kniha obsahuje tři rozhovory s předními ruskými skladateli a především 18 muzikologických článků. Články osvětlují bez ideologického zatížení některá dříve nezpracovaná témata, jako je Mjaskovského vokální tvorba na texty symbolistních básníků (texty J. Potrjakinny, T. Bilalovy a I. Nemirovské), jeho sborová tvorba (texty J. Durandiny, J. Volkova a I. Urjupina), harmonie a polyfonie (články O. Šeludjak a M. Basoka) či sémantika tónin (L. Šabalina). Pro tuto práci je významný zejména článek Světlany Machněj „O baškirskom napěve v Vos'moj simfonii Mjaskovskogo“ a zčásti také text Validy Kelle „Ob otčel'nych faktach tvorčeskoj biografii N. Ja. Mjaskovskogo“.²⁸

²⁸ DOLINSKAJA, Jelena, ed. *Neizvestnyj Nikolaj Mjaskovskij: vzgljad iz XXI veka: sbornik statej*. Moskva: Izdatel'skij Dom „Kompozitor“, 2006. 223 s.

2 Hudebněhistorický kontext

2.1 20. léta: RAPM a ASM

V druhé polovině dvacátých let v Sovětském svazu působila dvě vlivná a do jisté míry konkurenční umělecká seskupení: Ruská asociace proletářských hudebníků (Rossijskaja asociacija proletar'skich muzykantov, RAPM) a Asociace současné hudby (Asociacija sovremennoj muzyki, ASM). Zatímco RAPM usilovala o vytvoření „masového“ umění a odsuzovala soudobé avantgardní směry, programem ASM bylo držet krok se západní avantgardou (pod jejím patronátem byla v Moskvě provedena některá významná díla např. Ernsta Křenka). Mezi nejvýraznější představitele RAPM patřili například skladatelé Marian Koval, Nikolaj Čemberedži nebo Viktor Bělyj a hudební kritici Jurij Keldyš a Daniil Žitomirskij. ASM sdružovalo osobnosti, jako byl Nikolaj Mjaskovskij, Vissarion Šebalin, Maximilian Steinberg a teoretik Boris Asafjev.²⁹ Zatímco práce skladatelů RAPM se soustřeďovala na psaní masových písní, tvůrci z kroužku ASM se přikláněli k symfoniím a komorní hudbě. V sovětské literatuře je na toto období nahlíženo jako na dobu zbytečných sporů, které brzdily žádoucí jednotný vývoj „prospěšných realistických tendencí“³⁰. Tyto spory kulminovaly na přelomu 20. a 30. let 20. století.³¹

Pozitivního hodnocení se v sovětské odborné literatuře dostalo dopadu sovětské „politiky družby národů“ dvacátých let na rozvoj jak hudby nově připojených národů, tak hudby ruské.³² Jurij Keldyš akcentuje pozitivní vliv lidového umění na „upevnění realistických základů sovětské symfonické hudby“: „[V] přiblížení symfonické hudby masovému posluchači hrálo velmi kladnou roli obrácení pozornosti skladatelů k lidovým zdrojům. V klasickém ruském symfonismu dostaly melodie a rytmy lidové hudby různé podoby. Sovětští skladatelé pokračovali v této tradici a vytvořili množství výrazných a zajímavých skladeb s použitím nevyčerpatelných zdrojů hudebního folkloru národů SSSR.“³³ Jako příklady takových děl uvádí Keldyš skladby autorů starší generace: Michaila Ippolitova-Ivanova, Sergeje Vasilěnka či Reingolda Gliera.³⁴

²⁹ ALEKSEJEV, sv. 1, s. 35–38

³⁰ ALEKSEJEV, sv. 1, s. 40

³¹ ALEKSEJEV, sv. 1, s. 40

³² ALEKSEJEV, sv. 1, s. 41

³³ KELDYŠ, Jurij. *Muzykal'naja kul'tura sojuznych respublik: RSFSR: Russkaja sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1958, s. 55.

³⁴ KELDYŠ, s. 56–57

2.2 Socialistický realismus

Rozhodnutí Ústředního výboru Komunistické strany 23. dubna 1932 znamenalo rozpuštění všech uměleckých skupin a vytvoření centralizovaných svazů umělců, kteří budou jednoduše přispívat k naplnění programu jednotného socialistického umění.³⁵ Program nového stylu, který si nárokoval absolutní a výhradní platnost v sovětském kulturním prostoru, byl vysloven na prvním Sjezdu spisovatelů v roce 1934.³⁶ V příspěvku Maxima Gorkého se ozývají věty jako: „My všichni, co tu jsme [...], jsme děti jedné mladičké matky – všesvazové sovětské literatury.“³⁷ Gorkij hlásá požadavek didaktické či převýchovné funkce literatury, spojení s lidovým čtenářem apod. V závěrečné řeči také vyzývá ke studiu folkloru, a to nejen ruského, ale i ostatních svazových republik.³⁸

Mezi základní teze socialistického realismu patří také klíčový požadavek upřednostnění obsahu před formou. Podle hesla v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* byla při plnění požadavků socialistického realismu v konkrétních uměleckých podobách klíčová mimetická teorie a víra v moc umění měnit lidskou společnost tím, že jí ukáže pravdivou a pozitivní vizi.³⁹ Ruský historik a publicista Boris Groys se věnuje právě tomuto aspektu umění: jeho agitačních či utilitárních funkcí, kterých využil Stalin a pomocí kterých „vytvořil“ umění, které přetváří společnost či vytváří novou realitu.

Jak si Groys všímá, umělecká metoda socialistického realismu byla zformována vzhledem k literatuře a primárně aplikována na tento druh umění – na ostatní druhy umění byla mechanicky přenesena bez jakýchkoliv modifikací.⁴⁰ To plně odpovídalo jedné ze stěžejních tezí socialistického realismu – tezi antiformalismu. Na druhé straně zjednodušující a neorganický charakter těchto přenosů mezi uměleckými druhy měl za následek určité tápání a hledání stylového naplnění v jiných druzích umění a především v hudbě. Diskuze o podobě socialistickorealistickeho umění probíhaly až do konce 40. let. Hlavním požadavkem se stal „socialistický obsah“ umění.⁴¹ Pro lepší pochopení transformačních dějů, které v době 30. let hýbaly sovětskou uměleckou scénou, lze sáhnout po programových textech a diskuzích v dobovém tisku. Sovětskou kulturní scénu například v roce 1936 rozvířil redakční článek

³⁵ Postanovlenije Politbjuro CK VKP(b), O perestrojke litěraturno-chudožestvennyh organizacij' 23. aprelja 1932 g. In: *Partijnoje stroitel'stvo* [online]. Moskva, 1932, č. 9., s. 62. [cit. 22. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm>

³⁶ GROYS, s. 58

³⁷ GORKIJ, Maxim. *Sobranije sočiněnij v tridcati tomach*. Moskva: Gosudarstvennoje izdatěl'stvo chudožestvennoj litěraturny, 1953. sv. 27, s. 32–33.

³⁸ GORKIJ, 1953, s. 35

³⁹ NORRIS, Christopher. Socialist realism. *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. [cit. 7. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/45326>

⁴⁰ GROYS, s. 58

⁴¹ GROYS, s. 58

„Sumbur vměsto muzyki“⁴², který reagoval na uvedení Šostakovičovy opery *Lady Macbeth Mcenského újezu* ve Velkém divadle v Moskvě a po jehož zveřejnění následovala diskuze ve Svazu moskevských skladatelů s příspěvků čelných skladatelských osobností tehdejší doby.

Shrnující obraz o přijetí socialistickorealistickeho programu hudbou podává publikace *Istorija ruskij sovetskij muzyki z let 1956–1963*, napsaná v době „tání“ a snažící se o kritický náhled doby 30. let vzhledem k nově přiznanému Stalinovu kultu osobnosti. Je třeba dodat, že kritičnost této publikace je jen částečná a formulace opatrné. Najdeme zde tehdy omílanou definici socialistického realismu jako umění, které „pravdivě zobrazuje skutečnost v jejím revolučním rozvoji“, tedy v marxistické koncepci rozvoje společnosti. Vzápětí jsou však s kritickým odstupem zobrazeny potíže naplňování tohoto programu v hudbě. Konkrétními jevy, které jsou zde vyčteny zejména hudební kritice, jejíž úkol byl ukazovat umělcům „správnou cestu“, jsou například jednostranné preferování triumfálních a majestátních tónů umění a s tím související přespříliš pozitivní zobrazení všech dějinných jevů „stavby socialismu“.⁴³

Otázkou estetického aspektu umění socialistického realismu se z kritické perspektivy zabýval literární vědec Andrej Sinjavskij. Ve své eseji *Čto takoje socialističeskij realizm*⁴⁴ z roku 1957 vyslovuje názor, že literární díla napsaná ve stylu socialistického realismu vykazují značnou estetickou a formální podobnost s díly klasicistního či klasického vysokého stylu. Shodnými vlastnostmi jsou kupříkladu rétoričnost (s čímž souvisí také vznešené, expresivní lexikum), moralistní a oslavné vyznění umění, schematičnost postav atd.⁴⁵ To vše odpovídá stranickým požadavkům jednoduchosti a prostoty a to vše také dokazuje nevhodnost stylového určení tohoto stylu jako *realismu*. Co se týče estetického naplnění tohoto programu v hudbě, tedy umění z podstaty nemimetického a sotva realistického, lze s odstupem vysledovat následující specifika: hudba na sebe vzala konzervativní kánon estetických hodnot a preferovány byly formy jako programní symfonie, kantáta, opera a další. Klíčová při výběru formy byla její schopnost postihnout požadovaný socialistickorealistickej obsah.⁴⁶ Takto definuje hudbu socialistického realismu heslo v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Výčet forem preferovaných socialistickým realismem je ovšem nutné doplnit o útvar, jež

⁴² Sumbur vměsto muzyki. In: *Pravda*, 28. 1. 1936. Dostupné online: <http://www.thereimin.ru/archive/sovok/sumbur.htm>

⁴³ ALEKSEJEV, sv. 2, s. 7–9

⁴⁴ publikována v samizdatu

⁴⁵ SINJAVSKIJ, Andrej. Čto takoje socialističeskij realizm. Moskva, 1957. In: IGRUNOV, Vjačeslav, ed.: *Antologija samizdata* [online], [cit. 7. 2. 2017] Dostupné z: <http://antology.igrunov.ru/authors/synjavsky/1059651903.html>

⁴⁶ NORRIS, Christopher. Socialist realism. *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. [cit. 7. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/45326>

rozvinuli autoři skupiny RAPM a který se stal rozšířeným fenoménem sovětské kulturní reality: masovou píseň.

2.3 Masová píseň

V lednovém čísle časopisu *Sovětskaja muzyka* z roku 1934 vyšel článek Michaila Čerjomuchina nazvaný „O žanrech“. Autor představuje pět bodů charakteristiky masové písně: 1. druhová příslušnost⁴⁷; 2. jednodušnost a vyrovnanost rytmu a pohybu; 3. prostota a jasnost melodie; 4. přirozená deklamace; 5. rozumný hlasový rozsah melodie. Na úspěchu masových písní mají podle Čerjomuchina největší podíl právě masy, které v podstatě disponují právy na svévolné nakládání s hudebním i textovým materiálem písně. Například píseň z *Vstrečného* Dmitrije Šostakoviče byla pozměněna a „zlidověna“ a v takové podobě zpívána na různých veřejných akcích (jako je například „velký tělocvičný průvod“⁴⁸). Hlavní tezí článku je přiznání klíčové pozitivní role mas při utváření hudební kultury. Tomu nasvědčuje i autorova podpora „nivelezace“ hudebních žánrů, zrušení jejich tradiční hierarchie ve prospěch žánrů „živých“, ať už stojí na tradičním hodnotovém žebříčku kdekoli.⁴⁹ S tím souvisí požadavek vzniku nových, často syntetických žánrů. Za nejvyšší prioritu je považován socialistický obsah (viz výše) a žánry a formy se novému obsahu musí podřídít. V hudbě se tento proces, podle Čerjomuchina, v roce 1934 ještě plně neuskutečnil.⁵⁰

2.4 Symfonie a masová píseň

Svaz skladatelů se v textech svých členů často programově distancoval od ideologie RAPM, spočívající v jednoznačné propagaci masové písně jako výlučné realizace socialistických požadavků.⁵¹ Georgij Chubov již v roce 1934 proklamuje, že hudba musí být profesionalizována a přitom se musí neustále přizpůsobovat masám v jejich rozvoji (a v rozvoji laické tvořivosti). Tomu odpovídají i Chubovova hesla jako je „vysoká prostota“, pomocí níž se umělec „pozvedne na úroveň mas“.⁵² Maxim Gorkij považoval za ideální prostředek pro sblížení masové a vysoké kultury inspiraci lidovou písní.⁵³ Chubov pak konkrétně vidí vzorové spojení „grandióznosti“ a „masovosti“ v „masových symfoniích“ Lva Knipperova (konkrétně ve třetí a páté

⁴⁷ типовое значение; autor tento termín dává do opozice individualnosti, jde tedy o jakousi jednoznačnou příslušnost té které skladby k tomu kterému žánru či druhu

⁴⁸ ČERJOMUCHIN, Michail. O žanrech. *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Ogiz, Muzig, 1934, č. 1, s. 31.

⁴⁹ ČERJOMUCHIN, 1934, s. 32

⁵⁰ ČERJOMUCHIN, 1934, s. 32–33

⁵¹ CHUBOV, Georgij. Za massovuju pesnju, za massovuju simfoniju!. *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Ogiz, Muzgiz, 1934, č. 2, s. 4.

⁵² CHUBOV, 1934, s. 6

⁵³ ALEKSEJEV, sv. 1, s. 68–69

symfonii).⁵⁴ Knipperovy symfonie z tohoto období jsou psány pro sólisty, sbor a orchestr na náměty ze „sovětské reality“. Čtvrtá symfonie je podle Jiřího Bajera asi nejznámější příklad zakomponování masové písně do symfonie: „[...] poprvé [zde] zazněla melodie jeho písně *Poličko, pole*. S touto větou vstoupil do symfonie třicátých let nový obsahový a formační prvek – písňový způsob výstavby symfonické plochy.“⁵⁵ Bajerův poznatek o nesymfonické výstavbě Knipperovy symfonie je správný. Knipper komponuje svoji symfonii (jmenovitě první a čtvrtou větu) na způsob strofické písně s rozsáhlými orchestrálními předebrami a mezihrami, přičemž role orchestru ustupuje do pozadí před sborovým přednesem písně. Podle Bajera je však Knipperova metoda zakomponování písně do symfonie zjednodušující a poněkud schematická ve srovnání s jiným, prokomponovanějším případem písňové symfonie: *Symfonie č. 16* Nikolaje Mjaskovského.⁵⁶

Koncepce sovětského symfonismu, kterou prosadil Boris Asafjev ve 20. letech 20. století a kterou rozvinul Ivan Sollertinskij, stavěla na tezi, že symfonismus je kolektivní fenomén spjatý s aktuálními tématy hýbajícími společností.⁵⁷ V tomto lze s jistou rezervou nalézt odpověď sovětské muzikologie na otázku formálního naplnění obsahových požadavků socialistického realismu. Sollertinskij se domnívá, že sociální relevance je přítomna v samotné hudební tkáni symfonie a že tedy symfonie na sebe bere roli „hudební kolektivizace pocitů“.⁵⁸ Důležité je podle něj stavět symfonická díla na novém tematickém – písňovém materiálu.⁵⁹ Přestože jsou tyto myšlenky vysloveny již ve 20. letech, operují s argumentací podobnou pozdější hudebněvědecké a kritické praxi ve 30. letech, kdy byla symfonie považována za formu s potenciálem reflektovat „sovětskou realitu“ a volalo se po „objektivitě“ symfonií s přihlédnutím na jejich možný společenský dopad.⁶⁰ Jednou z možných realizací těchto požadavků bylo právě implantování písňového materiálu do symfonie (jako to podle Sollertinského učinil Mahler ve svých symfoniích). Sollertinského tezi potvrzuje Boris Asafjev, když v roce 1947 píše, že velký rozvoj masové písně ve 20. a 30. letech ovlivnil vývoj sovětské symfonie, opery i vokálně-instrumentální tvorby – všechny tyto žánry na sobě pocítily estetické působení masové písně.⁶¹ Podle Asafjeva sovětská symfonická hudba odráží sověť-

⁵⁴ CHUBOV, 1934, s. 7

⁵⁵ BAJER, s. 211

⁵⁶ BAJER, s. 211, 281–282

⁵⁷ FAIRCLOUGH, Pauline. Mahler reconstructed: Sollertinsky and Soviet symphony. *The musical quarterly*, 2001, roč. 85, č. 2, s. 375.

⁵⁸ FAIRCLOUGH, s. 375

⁵⁹ FAIRCLOUGH, s. 375

⁶⁰ CHUBOV, Georgij. Smotr sovětskoj muzyki. *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1937, č. 1, s. 29.

⁶¹ VASINA-GROSSMAN, Věra Andrejevna, ed. *Očerki sovětskogo muzykal'nogo tvorčestva*. sv. 1. Moskva: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo, 1947, s. 6–7.

skou realitu pomocí „rytmu a dynamiky současnosti“⁶², oslovuje sovětské posluchače a stává se tak jakýmsi kolektivním společenským fenoménem.

2.5 Mjaskovského symfonické dílo

Pro přehlednost považují za vhodné uvést chronologický přehled Mjaskovského symfonií s jejich krátkou charakteristikou. Nikolaj Mjaskovskij byl autorem 27 symfonií, napsaných mezi lety 1908 a 1949. První symfonie ze studentských let se vyznačuje značnou závislostí na ruské národní škole⁶³, v druhé, třetí a válečné čtvrté symfonii se hudební jazyk komplikuje a hovoří se také o určitém „ztemnění“ výrazu.⁶⁴ Oblíbená pátá symfonie z roku 1918 pracuje s ruskými a ukrajinskými lidovými písněmi.⁶⁵ Šestá symfonie se sborem ad libitum je považována za stěžejní Mjaskovského symfonické dílo – symfonie byla psána mezi lety 1921 a 1923 pod dojmem zážitků z revoluce a občanské války a Mjaskovskij v ní cituje revoluční písně *Carmagnola* a *Ca ira* a také sekvenci *Dies irae* a ruskou duchovní píseň.⁶⁶ Sedmá symfonie znamená podle Mjaskovského pokus o „objektivnější a méně koncentrovanou hudbu“.⁶⁷ Osmá symfonie z roku 1925 je zase programní a hojně využívá ruskou lidovou hudbu a melodiku. Tato symfonie je svou harmonickou komplikovaností vrcholem Mjaskovského tvůrčího období 20. let a zároveň vykazuje znaky sepjetí s tradicí ruského folklorismu.⁶⁸ Devátá symfonie je komentována jako určité „prosvětlení“⁶⁹, zatímco „depresivní“ desátá symfonie se vyděluje z Mjaskovského celkového díla svým použitím dvanáctitónové řady a neobvykle velkého orchestru.⁷⁰ Jedenáctá symfonie byla označena Mjaskovským jako „individuálnější“, zatímco dvanáctá byla inspirována kolektivizací a používala lidové písně.⁷¹ Třináctá symfonie z roku 1932 reflektuje podle Mjaskovského subjektivní prožitky, zatímco v následujících dvou symfoniích dochází k zjednodušení hudebního jazyka a opět k „zesvětlení“.⁷² Šestnáctá symfonie z let 1935–1936 pracuje s tématem masové písně. Sedmnáctá symfonie pracuje s lidovými tématy, osmnáctá se svým výrazem lidové hudbě přibližuje.⁷³

⁶² ASAFJEV, Boris Vladimirovič. Sovětskaja muzyka i muzykal'naja kul'tura. In: *Sovětskaja muzyka: sborník statěj*. Moskva: Muzgiz, 1946, s. 18–19.

⁶³ TASSIE, s. 32

⁶⁴ TASSIE, s. 47–48, 65, 81–82

⁶⁵ TASSIE, s. 83

⁶⁶ TASSIE, s. 120–123

⁶⁷ TASSIE, s. 125

⁶⁸ TASSIE, s. 127–128

⁶⁹ TASSIE, s. 140

⁷⁰ TASSIE, s. 145–148

⁷¹ TASSIE, s. 167, 170

⁷² MJASKOVSKIJ, 1964, sv. 2, s. 19

⁷³ TASSIE, s. 204–206

Devatenáctá symfonie byla napsána pro dechový orchestr, dvacátá i jednadvacátá jsou z roku 1940.⁷⁴ Dvaadvacátá symfonie z roku 1941 reflektuje začátek války v SSSR.⁷⁵ Třídvacátá symfonie z dob Velké vlastenecké války pracuje s folklorem severního Kavkazu⁷⁶, čtyřicátá a pětadvacátá jsou koncipovány jako jakási lyrická zpověď⁷⁷ a šestadvacátá z roku 1948 využívá materiál ruských duchovních písní⁷⁸. Poslední, sedmadvacátá symfonie z roku 1949 byla provedena až po Mjaskovského smrti.⁷⁹

Mjaskovského symfonické dílo by se dalo rozdělit do čtyř stylových období: první období se vyznačuje návazností na tradice ruského romantismu (první a druhá symfonie), ve druhém období vznikají vesměs symfonie „subjektivního charakteru“, hudební jazyk se komplikuje a přibližuje se moderně (symfonie č. 3–10), třetí období pak znamená postupné navracení jednodušší faktury a harmonie, sovětskými muzikology jsou tyto symfonie (s výjimkou třinácté a do jisté míry také šestadvacáté symfonie) označovány jako „objektivní“ (symfonie č. 11–27). V této práci jsou pojednány tři symfonie, které jsou významnými hudebními mezníky druhého a třetího období a zároveň se nějakým způsobem vztahují k dobové hudební konvenci a k dobovým kulturním požadavkům.

2.6 Pojmy

V následující kapitole, která se bude zabývat analýzou Mjaskovského symfonií, budu hojně citovat dobové dokumenty: kritiky, hudebněhistorická pojednání, kulturněpolitické prohlášení atd. Proto považuji za nutné vyčlenit některé často používané pojmy, jež se budou v průběhu práce vracet a jimž je třeba věnovat pozornost.

2.6.1 Písňovost

Slova jako „písňovost“ či „písňový“⁸⁰ náleží k nejčastěji skloňovaným slovům hudební kritiky a literatury zejména ve 30. a 40. letech. Právě kvůli častému užívání se toto slovo stalo nositelem řady významů, a protože se jednalo o programové heslo, jeho sémantická hodnota se vyprazdňovala.

V ruských výkladových slovnících se setkáme se třemi definicemi „písňového“: 1. adjektivum od substantiva píseň (např. písňový sborník); 2. mající literární, hudební vlastnosti písně (např. písňový styl básníka); 3. mající schopnost a touhu zpívat (např. Rusové jsou

⁷⁴ TASSIE, s. 214, 225–228

⁷⁵ TASSIE, s. 233–234

⁷⁶ TASSIE, s. 236

⁷⁷ TASSIE, s. 250, 267

⁷⁸ TASSIE, s. 285

⁷⁹ TASSIE, s. 374

⁸⁰ песенность, песенный

„písňový“ národ)⁸¹. Písňovost je pak substantivum odvozené od daného adjektiva. To pochopitelně nestačí k osvětlení pojmu, jak ho používala hudební kritika. Pojem „písňový“ se často vyskytuje ve spojení s epitetami „taneční“, „folklorní“, „vokální“, „emocionální“, „společenský“, „realistický“, „objektivní“, „lyrický“, „prostý“, „melodický“⁸². Písňovost nemusí znamenat jen užití metody citace lidových či masových písní, často (například u Alekseje Ikonnikova) toto slovo charakterizuje celkové vyznění instrumentální melodie v posluchačské reflexi. Mjaskovského symfonie či věty symfonií, kterým Ikonnikov přiřkl označení „písňové“, se zpravidla vyznačují nekomplikovanou strukturou a harmonií vycházející z hudby 19. století.⁸³

2.6.2 Objektivní vs. subjektivní

I ve spojení s adjektivem „písňový“ často nacházíme slovo „objektivní“. Zejména z textů z 30. let, ale i z pozdějších hudebněhistorických prací vyplývá, že dualismus subjektivní vs. objektivní hrál velkou roli při formování oficiálního socialistickorealistickeho stylu.⁸⁴ V Mjaskovského „Autobiografických poznámkách“ o tvůrčí dráze je vystavěna jasná linie od „subjektivního“ k „objektivnímu“ jako od nesprávného k správnému, komplikovaného k prostému.

2.6.3 Formalismus

Jedním z nejdiskutovanějších termínů sovětské doby byl pojem „formalismus“. Shrnující výklad tohoto termínu podává Anna Ganža ve svém článku „Sovětskaja muzyka kak objekt stalinskoj kul’turnoj politiki“. Termín formalismus se ve spojitosti s hudbou začal objevovat už od konce 20. let, kdy jím členové RAPM častovali (s pejorativním vyzněním) skupinu ASM. Formalismus v této době znamenal akademismus, snahu o sebezdokonalování tvůrce – v opozici k rapmovskému pojetí absolutní kulturní úlohy mas.⁸⁵ Později, po roce 1932, se termín formalismus stal antonymem socialistického realismu (který Ganža stylově charakterizuje jako „syntetismus“ kvůli vychvalované technice míšení stylů a žánrů), přičemž označoval snahu o novátorství formy, jakousi „formogenezi pro formogenezi“.⁸⁶ V kánonu sovětské kultury, která vyzdvihovala naplnění požadavku obsahu, ztotožnění se zejména s obsahem socialistickorealistickeho díla, nebyl takový přístup tolerován. Konkrétními jevy a charakteristikami definujícími pojem formalismus byl „kosmopolitismus“, „chaos“,

⁸¹ KUZNEČOV, S. A. *Bol’šoj tolkovyj slovar’ russkogo jazyka*. Sankt-Petěrburg: Norint, 2003, s. 826.

⁸² srov. ASAFJEV, 1946, s. 17; IKONNIKOV, 1982, s. 207–259; LIVANOVA, S. 36–111

⁸³ srov. IKONNIKOV, 1982, s. 217

⁸⁴ srov. Sumbur vměsto muzyki; MJASKOVSKIJ, 1936; ŽITOMIRSKIJ

⁸⁵ GANŽA, s. 129

⁸⁶ GANŽA, s. 132

„disharmoničnost“, „groteska“.⁸⁷ K těmto pojmům lze doplnit následující slova a slovní spojení: „buržoazní“, „novátorský“, „proti zdravému vkusu“, „vulgární“.⁸⁸ Termín formalismus je klíčovým termínem v diskuzích roku 1936 i 1948.⁸⁹ Mjaskovského se toto označení týká ve spojitosti s oběma „diskuzemi“ (1936 i 1948).⁹⁰

⁸⁷ GANŽA, s. 134

⁸⁸ srov. Sumbur vměsto muzyki

⁸⁹ Postanovlenije Politbjuro CK VKP(b) Ob opere „Velikaja družba“ V. Muradeli. In: *Pravda* [online], Moskva, 10. 2. 1948. [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/music.htm>

⁹⁰ TASSIE, s. 195, 289–291

3 Symfonie č. 8, op. 26

Osmou symfonií psal Mjaskovskij v průběhu roku 1924. V dopise Prokofjevovi z 12. ledna 1924 se zmiňuje o skicách k symfonii, které dokončuje až v srpnu téhož roku.⁹¹ K instrumentaci se dostává až v následujícím roce a symfonie poprvé zazní 23. května 1926 pod vedením Konstantina Saradževa.

V době psaní symfonie prožíval Mjaskovskij jakousi tvůrčí krizi. V dopisu Prokofjevovi se zmiňuje o tom, že „ztratil půdu pod nohama“.⁹² Prokofjev mu odpovídá, že tuto „půdu pod nohama“ lze nalézt v objevování nových technik, nové instrumentace, nového výrazu. V reakci na toto Mjaskovskij píše, že určité naděje na její nalezení mu dává právě vznikající osmá symfonie. Trvání jejího vzniku je značné v porovnání se vznikáním jiných autorových symfonií. Mjaskovskij se dlouho a podrobně zabývá zejména instrumentací symfonie, několikrát ji přitom označuje za „příliš komorní“.⁹³

Jak lze vidět, Mjaskovskij k této symfonii přistupuje s očekáváním nalezení jakéhosi „nového“ stylu, s očekáváním průlomu ve vlastní tvorbě. Přesto jím v době jejího psaní cloumají pochyby: „symfonie vyšla jakási nesmyslná“.⁹⁴ Někteří marxističtí badatelé toto hledání „nového“ chápou jako odklon od „subjektivistického“ stylu k „objektivnímu“, který věrněji zobrazí „puls doby“. Například Jiří Bajer píše: „Na této symfonii by se dalo dokumentovat, jak se Mjaskovskij upřímně snažil vyjít z okruhu subjektivních prožitků a nálad, zachytit nový tep a zvuk sovětského života: přes žánry a melodické typy ruského folklóru a intonace rusky chápaného ‚orientu‘ chtěl dosáhnout většího stupně objektivnosti hudebního sdělení, větší demokratičnosti a sociální konkrétnosti.“⁹⁵ Ikonnikov označuje práci na symfonii jako přiblížení se k „objektivnosti“ a upevnění rysů konkrétní obraznosti.⁹⁶ V *Istorii ruskoj sovětskoj muzyki* se tento příklon k „objektivnosti“ nahlíží ve velice pozitivním světle, autoři jej hodnotí jako odpověď Mjaskovského na „potřeby okolního života“ a „požadavky k umělci sovětské země“.⁹⁷ Mjaskovskij sám v dobových dokumentech ovšem o žádné „objektivitě“ nehovoří, teprve v pozdějších *Avtobiografičeskich zamětkach o tvorčeskom puti* píše poněkud kajícím se a „poslušným“ tónem o impulsu k objektivním náladám, který se „konečně“ projevil v této symfonii.⁹⁸ Tento příklon k objektivním snahám spatřovali badatelé především v čteném pou-

⁹¹ PROKOFJEV, Sergej Sergejevič a Nikolaj Jakovlevič MJASKOVSKIJ. *Perepiska*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1977, s. 184, 201.

⁹² PROKOFJEV a MJASKOVSKIJ, s. 179

⁹³ PROKOFJEV a MJASKOVSKIJ, s. 210, 213

⁹⁴ v orig. „симфония получилась какая-то несуразная“ (PROKOFJEV a MJASKOVSKIJ, 1977, s. 204)

⁹⁵ BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura*. Praha: Editio Supraphon, 1977. sv. 1. s. 122.

⁹⁶ IKONNIKOV, 1982. s. 160

⁹⁷ ALEKSEJEV, sv. 1, s. 245, 246

⁹⁸ MJASKOVSKIJ, 1964, sv. 1, s. 5–20

žívání citátů lidových písní, tedy něčeho „společného, veřejného“, ale také v programu symfonie, který těží z ruské historie. Tato „objektivita“ se stávala programovým heslem sovětských skladatelů a měla vymýtit „subjektivní“ charakter hudby moderní a avantgardní (jako „subjektivistická“ byla hodnocena například díla Skrjabinova, ale i Mjaskovského rané symfonie a písňové cykly). Do určité míry se výklad pojmu „objektivní“ shoduje s „optimistickým“, zato za „subjektivním“ se skrývá „pesimistický“.⁹⁹

3.1 Program

O programu osmé symfonie bylo napsáno mnoho a sám Mjaskovskij se k němu několikrát vyjadřoval. Aleksej Ikonnikov ve své monografii cituje poměrně obšírný popis, který mu Mjaskovskij ve spojitosti s prvotním programem této symfonie poskytl. Skladatel zmiňuje svůj plán napsat symfonii o Stěpanu Razinovi.¹⁰⁰ Jako prostředky programnosti, respektive nositelé mimohudebního obsahu mu přitom měly sloužit hojně citované lidové písně, o čemž podrobněji pojednám níže.

„První část – to je epika, vyprávění, step, příroda. Druhá část je scherzo. Všechna její témata, kromě prvního, umělého, [...] jsou nějak svázána s vodou. [...] Hlavní téma třetí části souvisí s obrazem zbídačeného rolnictva. Melodie tématu je baškirský nápěv, na který se v době imperialistické války zpívala slova o opuštěné vojačce. Uprostřed třetí části se nachází moment zesvětlení, který souvisí s ženskou charakteristikou perské kněžny. [...] Čtvrtá část pojednává o ‚aktivitách‘ Stěpana Razina. Úplný konec (coda) vypráví o jeho smrti.“¹⁰¹

Takto se o programu, či spíše programovém záměru vyjádřil Mjaskovskij a mnozí badatelé jeho slova citují. Přídomek „Stěnka Razin“ v názvu symfonie nakonec Mjaskovskij vypouští a v seznamech děl se nevyskytuje.¹⁰² Důvodem k tomuto jednání byl zřejmě fakt, že lidová píseň, která stála na počátku Mjaskovského práce na symfonii a posloužila za hlavní tematický materiál čtvrté věty, byla skladatelem mylně považována za píseň o Stěnkovi Razinovi – ve skutečnosti je to nápěv písně o jiné historické postavě – Grigoriji Otrepjevovi.

Tento program i samotné programové zaměření symfonie může být pojímáno z hlediska kulturního kontextu doby jako jev poměrně typický. Jiří Bajer zmiňuje přetrvávající invenční návaznost ruských orchestrálních skladeb té doby na ruskou literaturu, lidové báje

⁹⁹ srov. GANŽA, s. 143

¹⁰⁰ IKONNIKOV, 1982, s. 150; Stěpan Razin byl kozácký ataman, který působil v čele kozáckých vojsk a velel povstání na Volze proti ruskému feudalismu (1670–1671). V roce 1671 byl popraven ruským carem. Razin se stal oblíbeným hrdinou ruské lidové slovesnosti, asi nejznámějším dokladem této oblíby je píseň *Iz-za ostrova na strežeň*, ve které je popisováno svržení perské princezny do Volhy. (Biografija Stěpana Razina. In: *Vše biografii* [online]. [cit. 17. 3. 2017]. Dostupné z: <http://all-biography.ru/alpha/r/razin-stepan-razin-stepan>)

¹⁰¹ IKONNIKOV, 1982, s. 150–151

¹⁰² IKONNIKOV, 1982, s. 151

a hudební folklor.¹⁰³ Své tvrzení ovšem nedokládá konkrétními příklady. Jak dokazují seznamy skladeb některých ruských autorů z této doby, ruské náměty opravdu hrály poměrně významnou roli. Lze například konstatovat relativní oblíbenost symbolistických námětů (*Symfonie č. 1* se sólisty a sborem Vladimira Ščerbačova na texty Aleksandra Bloka¹⁰⁴) zejména ve vokální tvorbě, vedle toho vystupují jednotlivé skladby s inspirací v ruské klasické literatuře či historické, zejména heroické tématice: symfonická báseň *Mcyri* Michaila Ippolitova-Ivanova podle stejnojmenné poémy Michaila Lermontova, symfonická báseň *Zaporožskije kazaki* Reingolda Gliera, obě z první poloviny 20. let (s určitou licencí lze do tohoto seznamu pojmout i symfonickou kantátu *Na poli Kulikově* Jurije Šaporina s textem Aleksandra Bloka, která v průběhu 20. let teprve vznikala).¹⁰⁵ Jiná situace byla na poli opery. Ruská hrdinská historická látka zde byla zpracovávána poměrně hojně. V roce 1925 se na ruských jevištích objevily tři opery Mjaskovského současníků zpracovávající náměty lidových povstání v ruské historii: *Orlinnyj bunt* Andreje Paščenka zpracovávající příběh Jemeljana Pugačova, *Děkabristy* Vasilije Zolotarjova a *Stěpan Razin* Pjotra Triodina.¹⁰⁶ Rostoucí obliba heroických námětů z ruských dějin a z ruské literatury byla tedy příznačná nejen pro operní, ale i pro symfonickou tvorbu.

Opodstatněná je Bajerova poznámka o inspiraci hudebním folklorem. Vedle skladeb, které citují ruské lidové písně, se v této době hojně vyskytují kompozice těžící z melodického materiálu národů nově připojených ke konstituujícímu se Sovětskému svazu. Přestože tyto snahy kulminují ve 30. letech 20. století, již ve 20. letech se v tvorbě ruských autorů v menší míře objevují prvky kavkazského, středoasijského i jiného folkloru (viz skladby Sergeje Vasilenka či Michaila Ippolitova-Ivanova), což je spojeno i se stále rozšířenějším centrálně organizovaným sběrem lidových písní nových sovětských národů. Tento fakt respektuje a správně konstatuje ve spojitosti s osmou symfonií Světlana Machněj ve svém článku „O baškirskom napěvě v Vos'moj simfonii Mjaskovskogo“. Je ale nutné si uvědomit, že i v některých státech nově začleněných do Sovětského svazu již fungovala hudební kultura, která ovšem vesměs silně těžila z tradic vlastní lidové hudby.¹⁰⁷

Do takového dobového diskurzu zapadá Mjaskovského osmá symfonie téměř dokonale. Určitou analogii k těmto snahám, kterou nelze jednoznačně dávat do souvislosti s osmou symfonií, je rozšířený trend amerických symfonických skladatelů zpracovávat materiál lido-

¹⁰³ BAJER, 1977, sv. 1, s. 121–122

¹⁰⁴ Scherbachov, Vladimir. In: *Soviet Composers* [online]. [cit. 17. 3. 2017]. Dostupné z: <http://home.online.nl/ovar/shcherba.htm>

¹⁰⁵ ALEKSEJEV, 2. sv., s. 169–170

¹⁰⁶ ALEKSEJEV, 1. sv., s. 156–160

¹⁰⁷ TARAKANOV, M. E., ed. *Istorija sovremennoj otěčestvennoj muzyki*. Moskva: Muzyka, 2005. 1. sv., s. 25.

vých písní ve svých orchestrálních skladbách. Takových příkladů lze nalézt více, široce se tato tendence uplatnila například v symfonické hudbě Roye Harrise z 30. let 20. století. Jeho čtvrtá symfonie dokonce, podobně jako některé pozdější ruské písňové symfonie, operuje se sborem, který přednáší lidové písně.¹⁰⁸

Program osmé symfonie těží z ruské historie, její hudební materiál vychází tematicky z ruské a baškirské lidové hudby – to vše jsou dobově příznačné vlastnosti. Jak je tento písňový materiál do symfonie zapojen a jak je dále rozpracováván, pojednám v následujících podkapitolách.

3.2 Forma a harmonie

Podrobnější formálně-motivickou analýzu formy osmé symfonie učinil pouze Aleksej Ikonnikov ve své monografii. S jeho rozbořem se lze až na malé výjimky ztotožnit.

První věta symfonie je psána formou sonátového allegra s pomalým úvodem, jehož materiál se opakuje v codě. Druhá věta je napsána v tradičním rozvržení scherzo – trio – scherzo. Trio se přitom svým výrazem nijak zásadně neliší od scherza. Celá věta je psána v sedmičtvrtém taktu. Třetí věta, andante, odpovídá trojdílné formě s návratem (ABA). Čtvrtá věta symfonie pak představuje formální řešení finále, které lze označit buď jako „velkou třídílnou formu“¹⁰⁹, či jako „rondovou sonátu“¹¹⁰, čímž je míněna sonátová forma s expozicí třetího tématu (či druhého vedlejšího tématu, jak jej označuje Ikonnikov) místo provedení.

Mjaskovskij byl po celou svoji symfonickou tvorbu věrný schématům symfonie, jak se ustálila v 19. století, na poli formy tedy neprováděl žádné experimenty. Z diskurzu hudby 19. století vybočuje zejména harmonická a kontrapunktická stránka symfonie. Tyto dvě oblasti jsou u Mjaskovského propojeny. Způsob lineárního vedení hlasů do určité míry definuje akordické složení, tedy vertikální stavbu hudby. Ikonnikov píše: „Pokud se podíváme vertikálně na větší počet akordů, které jdou za sebou, lze vidět, jaký vliv na jejich stavbu měla polytonalita. Měli bychom si také všimnout, že se tyto akordy jen zřídka vyskytují v čisté podobě. Téměř vždy jsou v nich vnější, nepůvodní prvky. [...] Harmonický jazyk je silně ovlivněn lineárním proudem hudebního psaní. [...] Některé by se tedy z hlediska tradiční harmonie daly označit jako náhodné kombinace.“¹¹¹ Sám Mjaskovskij se od výkladu své har-

¹⁰⁸ STENHAM, Dan. Roy Harris. *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. [cit. 13. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/12438>

¹⁰⁹ MACHNĚJ, s. 144

¹¹⁰ IKONNIKOV, 1982, s. 158

¹¹¹ IKONNIKOV, 1947, s. 88

monie jako polytonální distancuje: „Harmonie má prý ve středním oddílu takzvaný ‚polytonální sklon‘ (já to považuji za prosté rozšíření tónobru).“¹¹²

Práci s harmonií však Mjaskovskij nepojímá takto jednostranně. Je třeba se podívat na harmonizaci určitých míst nesoucích funkci v sonátové formě. V oblasti předvedení (expozice) tématu je harmonie spíše statická, základní, případně pouze latentní (melodie je hrána pouze unisono). Oproti tomu místa prováděcího a spojkového charakteru nesou v harmonii právě známky lineárního zacházení s hlasy. Dobrymi příklady prvního přístupu jsou harmonizace hlavního tématu první věty (obr. 1) a také harmonizace lidové písně ve třetí větě (v části A, viz níže). Druhý způsob práce ilustruje prováděcí úsek z první věty (č. 32).

obr. 1. harmonizace hlavního tématu¹¹³

Důležitou roli v harmonizaci lidových melodií hraje jejich modální charakter. Skladatel a teoretik Aleksandr Kastalskij ve své práci *Osobnosti narodno-russkoj muzykal'noj sistěmy* z roku 1923 podtrhává modální charakter ruských lidových písní. Práce si bere za materiál lidové písně v zápisu autentického lidového vícehlasého zpěvu. Autor se programově distancuje od úprav písní v paradigmatu evropské klasicko-romantické harmonie, tudíž i v popisu modů vypouští řecká označení. Kastalskij si všímá písní psaných v „moll s velkou sextou“¹¹⁴. Právě takový modální charakter nese úvodní téma symfonie, které ovšem není konkrétní citací lidové písně. Z toho je patrné, že se Mjaskovskij snažil o určitou nápodobu autentické lidové melodiky a harmonie i v umělých tématech. Tato snaha nepochybně souvisí se zamýšleným programem symfonie, jenž začíná líčením přírody a stepi. Hlavní téma první věty zase vykazuje znaky míšení durové a mollové tonality, které si Kastalskij také všímá.

¹¹² PROKOFJEV a MJASKOVSKIJ, 1977, s. 203

¹¹³ klavírní výtah viz IKONNIKOV, 1982, s. 152

¹¹⁴ „минор с большой секстой“; KASTALSKIJ, Aleksandr. *Osobnosti narodno-russkoj muzykal'noj sistěmy*. Moskva, Petrohrad: Muzykal'nyj sektor, 1923, s. 29.

V tomto případě je to určitý mollový charakter (fis moll) prvních tří taktů tématu a durový charakter posledních čtyř (A dur). Přestože harmonický doprovod témat není nápodobou lidového vícehlasu, je patrná určitá skladatelova intence generovat melodie „ve stylu“ lidových písní (zejména v první větě).

3.3 Tematická práce

Jak bylo výše řečeno, melodické útvary, se kterými Mjaskovskij pracuje, jsou jak autorské, tak lidového původu. V této podkapitole nejdříve popíši jednotlivá témata z hlediska jejich původu, následně se zaměřím na jejich funkci v jednotlivých větách symfonie, a to jak funkci sémantickou (programní), tak funkci motivickou (formální).

3.3.1 První věta

S odvoláním na všechny existující materiály o symfonii lze konstatovat, že všechny tematické útvary první věty jsou napsané Mjaskovským samotným, nejedná se tedy o nápěvy lidových písní. Přesto tyto útvary působí z určitých důvodů jako melodie folklorní.¹¹⁵ Těmito důvody je výše zmíněná modální charakteristika témat, ale podle Ikonnikova také jejich tónové složení: „Melodie úvodu [...] sestává z řady popěvků (zejména trichordových)¹¹⁶, které můžeme najít v ruské lidové hudbě.“¹¹⁷ Těmito „popěvků“ jsou patrně míněny určité charakteristické intervalové a rytmické postupy, které se vyskytují v ruské lidové hudbě. Témata jsou však vystavěna s určitou snahou o tematické sepětí a propojenost. Tak je pět prvních not úvodního tématu totožných s hlavou tématu hlavního. Tato dvoutaktová hlava nadále hraje významnou roli v prováděcích a spojovacích částech sonátového allegra jako materiál k motivické práci.

Poněkud odlišnou roli sehrává téma vedlejší. Je opakováno v oblasti vedlejšího tématu, mimoto se však ve větší míře nevyskytuje. Signifikantní je ovšem jeho začátek sestávající ze skoku na dolní kvintu. Tento charakteristický motiv (v němž je první nota delší než ta druhá) prostupuje celou symfonií a plní v symfonii sjednocující funkci.

¹¹⁵ viz Ikonnikov: „Тематический материал 8-й симфонии теснейшим образом связан с народной песенностью,“ (Ikonnikov, 1982, s. 150) či Livanova: „Весь основной тематический материал симфонии близок русской народной песенности: здесь и подлинные народные темы, и родственные им мелодии.“ (Livanova, 1952, s. 106)

¹¹⁶ tj. sestávajících ze tří tónů pentatonické stupnice (Trichord. *Muzykal'naja enciklopedija* [online]. [cit. 13. 3. 2017]. Dostupné z: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/7659/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B4)

¹¹⁷ IKONNIKOV, 1982, s. 150

Téma sice postrádá příbuznost s lidovou písní, přesto však Ikonnikov upozorňuje na jeho „písňový charakter a přirozenost nápěvu“¹¹⁸ Podíváme se blíže na jeho stavbu a pokusíme se rozpoznat důvody k takovému tvrzení.



obr. 2. vedlejší "písňové" téma

Téma by se dalo vykládat jako perioda s nestejně dlouhým předvětím a závětím (4 a 6 taktů). V závětí dochází k rozdělení melodie na dva samostatné hlasy. V kontextu předchozí hudby věty působí toto téma dojmem dlouhé melodie – rytmické hodnoty tématu jsou dvakrát delší než u hlavního tématu. Také na rozdíl od prvního tématu, které je hudební větou bez rozdělení na předvětí a závětí, je toto téma pravidelnější a recepčně může působit jako „přirozenější“ či podobnější běžné klasicko-romantické hudební větě. Vzhledem k těmto skutečnostem tedy, při zohlednění velké úlohy posluchačského dojmu na hudební analýzu té doby, vykazuje toto téma atributy „písňového tématu“.

V provedení první věty se pracuje zejména s dvoutaktovou hlavou hlavního tématu, s dvoutaktovým motivem. V codě první věty se objevuje v trubkách motiv, který bude ve čtvrté větě využit jako úvodní téma.

3.3.2 Druhá věta

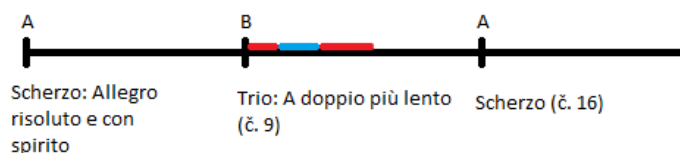
Druhá věta, scherzo, si bere za hlavní téma melodii, kterou Mjaskovskij napsal dříve a nikdy ji v žádné skladbě nevyužil.¹¹⁹ Toto téma je ve scherzu (části A) jediným využitým melodickým materiálem, zatímco v triu (B) se v těsném sledu představí dvě melodické myšlenky, jejichž původem se nyní budu zabývat. Jedná se o dvě lidové písně zapsané ve sborníku *100 ruských narodnych pěsen* Nikolaje Rimského-Korsakova. Obě písně jsou zařazeny do oddílu takzvaných obřadních písní. První z nich, *Po morju u' onuška plavala*, se vyznačuje dvoutaktovým nápěvem, jehož melodický oblouk (celá melodie se pohybuje v rozmezí čisté kvinty) je pevně zakotven v tónice. Pro pochopení Mjaskovského způsobu práce s lidovým

¹¹⁸ IKONNIKOV, 1982, s. 153

¹¹⁹ IKONNIKOV, 1982, s. 154

hudebním materiálem jako vodítko poslouží porovnání harmonizace Rimského-Korsakova ve sborníku a Mjaskovského. Rimskij-Korsakov melodii harmonizuje nad tónickou prodlevou v basu, zatímco v pravé ruce klavírního doprovodu se rozehrává protihlas k nápěvu. Tato úprava se tedy při své určité lakoničnosti patrně snaží zachovat „autenticitu“ lidového vícehlasého zpěvu. Výběr tónů odpovídá aiolskému modu. Oproti tomu Mjaskovskij operuje s orchestrálním aparátem, a tak i jeho pojetí odpovídá tomuto prostředku. V pozdněromantické harmonizaci se objevují chromatismy a melodický vrchol je podložen akordem dórského šestého stupně. Obě tato harmonická specifika prostupují celou symfonií a pojí se i s původním tematickým materiálem.

Druhá lidová píseň, s názvem *Ščučka-rybka, ně mečisja*, má nápěv tentokrát jasně durový. Rimskij-Korsakov tuto píseň harmonizuje pomocí pouhých dvou harmonických funkcí – tóniky a subdominanty; doprovod pracuje s druhým hlasem převážně v terciích. Podle Kastalského je tato paralelní práce znakem vlivu klasicko-romantické harmonie, která je do čistě ruského lidového materiálu implantována násilně a neodpovídá lidovému vícehlasu. Mjaskovského harmonizace oproti tomu pracuje s větším počtem harmonických funkcí a navíc je podpráhována pohyblivým basem. Oproti první písni, která je zpracována spíše za legatového a statického doprovodu, se doprovod této písně vyznačuje pohyblivostí basové linky a krátkými akordickými údery v pizzicatu vrchních smyčců.



obr. 3. schéma druhé věty 8. symfonie (červená – píseň *Po morju u'onuska plavala*, modrá – píseň *Ščučka-rybka, ně mečisja*)

Písně nejsou v rámci druhé věty motivicky zpracovávány, plní roli pouhé epizody (viz obr. 3: píseň *Po morju u'onuska plavala* červenou barvou, píseň *Ščučka-rybka, ně mečisja* modrou barvou), která je kontrastní k hudbě scherza. Tat'jana Livanova si této jejich role všimá a komentuje ji: „Lidové písně zde [...] neslouží jako stimul k pohybu: naopak, uprostřed věty vytvářejí spíše ‚odpočinkovou‘ epizodu.“¹²⁰

3.3.3 Třetí věta

Třetí věta, andante, kterou Mjaskovskij koncipoval jako obraz perské carevny, využívá jako hlavní téma baškirskou lidovou píseň. Tomuto problému se věnuje výše zmíněný článek Svět-

¹²⁰ LIVANOVA, s. 107

lany Machněj. Mjaskovskij prý zachovává intonační a rytmickou podobu nápěvu a v práci s ním jako s motivickým materiálem prý odhaluje organickou spojitost baškirského nápěvu s ruskou lidovou hudbou. Harmonizací melodie pomocí prodlevy na tónice a rytmickým doprovodem, který využívá ostinata, podle Světlany Machněj skladatel navazuje na tradici ruských „skladatelů-orientalistů“, tedy na autory takzvané ruské národní školy 2. poloviny 19. století.¹²¹ Nápěv či jeho jednotlivé figury (které jsou značně ornamentální) jsou dále motivicky zpracovávány, náznaky nápěvu se objevují i v tématu druhého dílu třetí věty (toto téma však nese mnohem výraznější příbuznost s vedlejším tématem první věty). Machněj poněkud kriticky nahlíží způsob, jakým skladatel pracuje s autentickým tématem v dalším průběhu věty („v dalším průběhu věty začíná individuální styl skladatele ‚zadušovat‘ poetickou lidovou melodií“¹²²). Takovýto kritický přístup není ojedinělý a traduje se v podstatě od doby vzniku symfonie (viz níže).

3.3.4 Čtvrtá věta

Čtvrtá věta je z hlediska užití lidových nápěvů pro symfonii stěžejní. Skladatel Boris Krasin nabídl Mjaskovskému nápěv lidové písně, kterou považoval za historickou píseň o Stěnkovi Razinovi. Později Mjaskovskij zjistil, že toto téma, jak sám říká, „patří Balakirevovi. V jeho sborníku ‚30 ruských písní‘ pro čtyřruční klavír je [tato píseň] umístěna pod číslem 9 a nazývá se ‚Griška Otrepjev‘. Zapomněl jsem, že je to Balakirevovo téma a že je na námět o Griškovi Otrepjevovi (přesně o této písni mi Krasin říkal), a bůhvíproč jsem se rozhodl, že je ta píseň spojena se Stěpanem Razinem, a začal jsem psát symfonii právě s použitím této písně.“¹²³ Ve skutečnosti je však píseň opravdu lidového původu a je jednou z písní sesbíraných Georgijem Ďutšem a Fjodorem Istominem do sborníku lidových písní Zaoněžska a bělomorského pobřeží. Písně v tomto sborníku Balakirev pouze opatřil klavírním doprovodem. Píseň nese „lidový název“ *Griška-Rasstrižka*.¹²⁴

Píseň je třídobá a periodická. Předvětí přitom končí na tercii a závětí na dominantní kvintě. Balakirevovo a Mjaskovského pojetí písně se zásadně liší. Balakirev podkládá melodii písně převážně tříhlasým doprovodem s relativní samostatností všech hlasů. Tento přístup dokládá Balakirevovu snahu o zachování autenticity lidového vícehlasého zpěvu. Mjaskovskij píseň harmonizuje s užitím chromatické stupnice v basu, nad kterou jsou doplněny jednotlivé

¹²¹ MACHNĚJ, Světlana. O baškirskom napěvě v Vos'moj simfonii Mjaskovskogo. In: *Něizvěstnyj Nikolaj Mjaskovskij: Vzgljad iz XXI věka: Sbornik statěj*. Moskva: Kompozitor, 2006. s. 142–150.

¹²² MACHNĚJ, s. 147

¹²³ IKONNIKOV, 1982, s. 150

¹²⁴ BALAKIREV, Milij Aleksejevič et N. NARIMANDZE. *Russkije narodnyje pěsni*. Moskva: Muzgiz, 1957. s. 126–127.

akordy, zpravidla se jedná o sled zmenšeně malých septakordů. Způsob harmonizace je akordický na chromatické stupnici, bez užití melodických tónů. Důležitým faktem je, že Mjaskovskij oproti originálu rozšiřuje periodu na dvojperiodu, přičemž za závětí mu slouží tentýž nápěv s upraveným závěrem. Poslední dva takty nápěvu zde končí na paralelní mollové tónice. Mjaskovskij tedy narušuje autentické členění písně a pracuje s ní spíše v souladu s tradičními klasicko-romantickými principy výstavby hudební věty.

Hlava druhého tématu (č. 10) koresponduje s vedlejšími tématy první a třetí věty (sestupná kvinta). V dalším oddílu (č. 25) se objevuje nové (třetí) téma, jehož melodie je umělá, avšak v basu se objevuje protihlas, který parafrázuje nápěv písně *Vniz po matuške po Volge* (v daném případě Mjaskovskij stírá rytmické hodnoty originálního znění písně a zachovává pouze diastematickou rovinu). Jedná se o řadu čtvrt'ových not hraných violoncelly a kontrabasou v pizzicatu.

The image shows a musical score for measures 25-29. The top staff is for Clarinet (Cl.) in 3/2 time, with a key signature of two flats. The bottom staff is for Cello (C-fag.) and Double Bass (Gr. c.), also in 3/2 time. The bass line is marked 'pizz.' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The melody in the Clarinet part is a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

obr. 4 třetí téma čtvrté věty¹²⁵

Takto pojatá citace lidové písně se v symfonii objevuje poprvé. Jedná se o citaci, která je odhalitelná pouze podrobnější analýzou, je tedy recepčně poměrně skrytá. Volba písně, která je spojená s řekou Volhou, ovšem nepochybně ukazuje na její sémantickou, programní hodnotu.

3.4 Písňovost

Citace lidových písní badatelé a recenzenti této symfonie vnímali jako hlavní rys nové Mjaskovského symfonie. Signifikantní úlohu hudební citace konstatuje Sergej Skrebkov v *Istorii ruské sovětské hudby* v kapitole o sborech, konkrétně o sboru Aleksandra Kastalaského Rus z roku 1923, která cituje francouzskou *Marseillaisu*: „Takovéto ‚symbolické‘ zařazení světově známé revoluční melodie, která byla tehdy populární v lidových masách, představuje pro tehdejší dobu charakteristický model konkretizace obrazu pomocí hudební citace.“¹²⁶ Hudební citace plnila v případě citací známých písní sémantickou úlohu. Tato posílená znaková

¹²⁵ klavírní výtah viz IKONNIKOV, 1982, s. 158

¹²⁶ ALEKSEJEV, sv. 1, s. 109

funkce hudby se postupně stala v sovětské hudební kultuře příznakem „objektivitý“ hudby. Symfonická hudba, která pracovala s citacemi písní, měla snáze přístupný „obsah“, docházelo zde k jakémusi odkrytí, obnažení mimohudebního obsahu. Tento přístup se stal později jedním z pilířů dogmatu socialistického realismu v hudbě (viz níže).

Mjaskovskij si do své osmé symfonie vybral písně, které korespondovaly s lyricko-epickou linií literární předlohy. Písně, respektive jejich texty, jsou voleny tak, aby odpovídaly jednotlivým místům programu symfonie. Je ovšem zřetelné z průběhu psaní symfonie, že tento plán nebyl pro Mjaskovského natolik zásadní. Hlavní téma čtvrté věty, jak jsme uvedli výše, je inspirováno písní, která se ve skutečnosti vůbec netýká tématu Stěnky Razina. Mjaskovskij přesto její materiál do symfonie rozsáhle zapojil, nadále ovšem odstranil programový přídomek symfonie „Stěnka Razin“.

Otázkou je, do jaké míry je taková práce s písňovými tématy konvenční v symfonické tvorbě skladatelů 19. a počátku 20. století. V ruské symfonické hudbě existuje silná tradice hledání inspirací v lidové hudbě. Ne vždy, spíše zřídka je použití lidového materiálu motivováno programním záměrem. Do jisté míry je tento přístup patrný u Čajkovského, jehož druhá symfonie nese název „Maloruská“ a vyskytují se v ní citace ukrajinských písní.¹²⁷ Takovýto geografický přístup lze vysledovat hojně také v tvorbě skladatelů takzvané „národní školy“ (viz Balakirevova symfonická báseň *Tamara*). Konkrétnější dramaturgickou roli plní téma povolžské písně *Ej uchněm*, které se vyskytuje shodou okolností v Glazunovově symfonické básni *Stěnka Razin* z roku 1885¹²⁸ a plní obdobnou úlohu jako u Mjaskovského. V Arenského předehře k opeře *Sen na Volge* se zase pracuje s tématem výše zmiňované písně *Vniz po matuške po Volge*¹²⁹. Také Michail Ippolitov-Ivanov ve svém symfonickém obrazu *Na Volge* cituje tuto píseň¹³⁰. Je tedy patrné, že tradice citování lidových písní v ruské symfonické hudbě do té doby existuje a že zvláště některé písně (*Vniz po matuške po Volge*) se setkávají s velkým ohlasem a je s nimi pracováno podobně jako v Mjaskovského osmé symfonii.

¹²⁷ WILLEY, Ronald John. Tchaikovsky, Pyotr Il'yich. *Grove Music Online. Oxford Music Online* [online]. [cit. 13. 3. 2017]. Dostupné z:

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/51766>

¹²⁸ GLAZUNOV, Aleksandr. *Stenka Razin* [online]. Leipzig: M. P. Belaieff, 1888. [cit. 20. 3. 2017] Dostupné z: [http://imslp.org/wiki/Stenka_Razin,_Op.13_\(Glazunov,_Aleksandr\)](http://imslp.org/wiki/Stenka_Razin,_Op.13_(Glazunov,_Aleksandr))

¹²⁹ ARENSKIJ, Anton. *Son na Volge* [online]. Moskva: Jurgenson, [1900]. [cit. 20. 3. 2017] Dostupné z: [http://imslp.org/wiki/Dream_on_the_Volga,_Op.16_\(Arensky,_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Dream_on_the_Volga,_Op.16_(Arensky,_Anton))

¹³⁰ IPPOLITOV-IVANOV, Michail. *Na Volge* [online]. Moskva: Jurgenson, [1904]. [cit. 20. 3. 2017] Dostupné z: [http://imslp.org/wiki/On_the_Volga,_Op.50_\(Ippolitov-Ivanov,_Mikhail\)](http://imslp.org/wiki/On_the_Volga,_Op.50_(Ippolitov-Ivanov,_Mikhail))

3.5 Recepce

Osmá symfonie Nikolaje Mjaskovského se v sovětské hudební kritice stala jedním z poměrně často posuzovaných témat. Důvodem k tomu je právě užití lidových písní. Ke konvencím psaní o Mjaskovském patří rozdělení jeho tvorby chronologicky na „subjektivní“ a „objektivní“. Osmá symfonie patří mezi díla, která jsou hodnocena jako skladatelova snaha přejít od subjektivního k objektivnímu principu. Objektivní (potažmo pozitivní) hodnotu zde nese písňový materiál. „Subjektivismus“ je spatřován zejména ve skladatelově pozdněromantické komplikované harmonické řeči.

Daniil Žitomirskij, hudební vědec a skladatel, který byl v době vzniku symfonie členem skupiny RAPM, píše: „V osmé symfonii skladatel ve velké míře používá písňový materiál včetně skutečně folklorního materiálu. Přestože je tato symfonie obsahově a myšlenkově hluboká, je v ní mnoho stylově vyumělkovaných epizod, kde jsou prosté a poetické melodie lidových písní ‚zacpány‘ bezúčelně složitými akordy a konstrukcemi.“¹³¹ Kritizuje tedy přílišnou komplikovanost faktury symfonie na úkor její „objektivnosti“.

Oproti tomu Jiří Bajer Mjaskovskému vytýká jeho závislost na tradičním ruském hudebním pojetí orientu, východu, který byl prý v době vzniku symfonie už neaktuální.¹³² Na tento fakt upozorňuje i Zoja Gulinskaja.¹³³ Tamara Livanova zase hovoří o recepci symfonie v kruzích „formalistické“ ASM: „Zajímavé je, že v kruzích ASM osmou symfonií příliš nevychvalovali. V recenzi bylo pouze řečeno, že v symfonii ‚je jakási etnografická stopa díky použití některých lidových písní‘. Hovořit o tématu symfonie a o jejích písňových melodiích se v této době nenosilo, což je naprosto typický rys formalistického směru.“¹³⁴

Symfonie přesto měla při premiéře velký úspěch, což si prý Mjaskovskij vysvětloval přítomností mnohých konzervatorních studentů na koncertě.¹³⁵ Mjaskovskij při psaní této symfonie usiloval o nalezení nového stylu, nových zvukových možností atd., jak se vyjadřuje v dopisech Prokofjevovi. V „Avtobiografičeskich zamětkach o tvorčeskom puti“, které vyšly v roce 1936, už nehovoří o hledání „nového“ (jako v dopise Prokofjevovi z 20. let), ale „objektivního“. Sám se tedy snaží o reinterpretaci symfonie ve světle v té době nastoupivšího socialistického realismu, čímž kajícně přitakává výtkám marxistické kritiky.

¹³¹ MJASKOVSKIJ, 1964, sv. 1, s. 44

¹³² BAJER, 1977, sv. 1, s. 122

¹³³ GULINSKAJA, 1984, s. 84

¹³⁴ LIVANOVA, s. 108

¹³⁵ GULINSKAJA, 1984, s. 84

K použití lidového materiálu se Mjaskovskij nejednou vrací. Tak ve dvanácté a osmácté symfonii cituje ruské lidové písně a v *Symfonii-suitě č. 23* používá kabardinská témata.¹³⁶

¹³⁶ TASSIE, s. 369

4 Symfonie č. 16 op. 39

Mjaskovskij začal psát svoji šestnáctou symfonii v létě roku 1935 a instrumentaci skladby dokončil 5. dubna 1936.¹³⁷ I tato symfonie, stejně jako osmá, byla napsána s určitým programním plánem, který se nejvýrazněji projevil ve třetí větě. V této pomalé větě, jejíž krajní části jsou psány ve stylu pohřebního pochodu, Mjaskovskij reaguje na havárii letadla Maxim Gorkij na leteckých slavnostech roku 1935, při níž zahynulo 49 lidí. Okolnosti vzniku havárie prý nebyly objasněny a důkazné materiály byly zničeny.¹³⁸ Mjaskovskij v rozhovoru s Ikonnikovem uvádí: „Když se roznesla tato smutná zpráva, hned mě napadlo téma, které se stalo hlavním impulsem hudby pohřebního pochodu, který jsem brzy potom napsal.“¹³⁹ Symfonii bývá někdy přisuzován programní název „Aviační“ („Авиационная“), který ovšem nepochází od Mjaskovského.¹⁴⁰ K programovému zaměření symfonie odkazuje kromě zařazení pohřebního pochodu a neoficiálního programového přídomku také citace písně *Letjat samoljoty* ve čtvrté větě.

Tamara Livanova se k programu symfonie vyjádřila takto: „Šestnáctá symfonie nemá žádný konkrétní a zrealizovaný program. Avšak jakýsi programový základ tu přece jen je. Je známo, že pohřební pochod ve třetí větě byl napsán pod hlubokým dojmem katastrofy sovětského aerogigantu ‚Maxim Gorkij‘. Ve finále symfonie se jako zvláštní téma rozvíjí melodie masové písně Mjaskovského ‚Letjat samoljoty‘. Hrdinský vzlet, který prostupuje celou první větou symfonie, ani okouzující lyrika [...] druhé věty neodporují obecnému tématu symfonie, které lze vykládat jako vzdání pocty sovětskému letectvu. [...] Ne, tady je téma sovětské aviace pojato jako téma inspirativní tvořivé práce, jako poetické téma lidské smělosti, jako ztělesnění odvahy, hrdinství, velikého *vzletu* naší sovětské myšlenky.“¹⁴¹ Livanova typickou rétorikou Stalinovy éry vykládá obsah symfonie v jeho domnělém jednostranně hrdinském a pozitivním zaměření (a charakterizuje symfonii jako „první optimistickou koncepci ‚symfonického dramatu‘“¹⁴²). Výběr kontroverzního námětu třetí věty symfonie byl komentován se značnou opatrností a ujal se zejména pojetí havárie letadla jako nutné oběti na cestě za dosažením cílů sovětského budování (Livanova, Gulinskaja). Jak velkou roli v tomto přístupu hrálo vysoké a respektované postavení Mjaskovského, skladatele reprezentující Sovětský svaz svými symfoniemi i za hranicemi Ruska, je otázka, kterou nelze jednoznačně zodpovědět.

¹³⁷ TASSIE, s. 189

¹³⁸ KELLE, Valida. Ob oddělených faktech tvorčeské biografii Mjaskovskogo. In: DOLINSKAJA, Jelena, ed. *Něživěstnyj Nikolaj Mjaskovskij: vzgljad iz XXI věka: sbornik statěj*. Moskva: Kompozitor, 2006, s. 46.

¹³⁹ IKONNIKOV, 1982, s. 229

¹⁴⁰ KELLE, s. 46

¹⁴¹ kurziva autorky; LIVANOVA, 1953, s. 155–156

¹⁴² LIVANOVA, s. 155

O to více však zaráží okolnost poměrně chladného přijetí (ze strany Ikonnikova či Livanovy) čtvrté věty pracující s tématem masové písně. Nad tímto momentem se pozastavím ještě v rámci analýzy.

4.1 Forma a harmonie

Šestnáctou symfonií napsal Mjaskovskij na tradičním čtyřvětém půdorysu. První věta s tempovým označením *allegro vivace* je napsána v sonátové formě. Druhá věta, *andantino e semplice*, je napsána v trojdílné formě a podobné formální řešení zvolil Mjaskovskij i v případě třetí věty (*sostenuto*). Po introdukci se rozvíjí hudba smutečního pochodu, která je plynule vystřídána střední částí, po které se smuteční hudba navrácí. Finále navazuje plynule na předchozí větu introdukcí, po níž přichází sonátová forma se čtyřmi tématy. Právě na tematickou bohatost jako na hlavní znak této symfonie upozorňuje Ikonnikov ve své monografii z roku 1946.¹⁴³

Co se týče harmonické stránky a vedení hlasů, je tato symfonie, na rozdíl od výše pojednané osmé, harmonicky méně komplikovaná, vyskytuje se v ní méně chromatismů a chromatických posloupností, velkou roli zde ovšem pořád hraje modalita. Hlavní téma první věty svým tónovým složením vykazuje znaky dvou modů: lydického a mixolydického. Téma smutečního pochodu je postaveno na kontrastu mollového tónorodu a dórské sexty. Jak upozorňuje Ikonnikov, harmonie je zde stále do značné míry závislá na „lineárním vedení hlasů“, čímž prý vznikají „náhodné kombinace“¹⁴⁴. Mjaskovskij opravdu do značné míry osamostatňuje jednotlivé hlasy, avšak harmonie tím není ovlivněna natolik, aby byla vytvářena pomocí náhody – tonální myšlenka hraje u Mjaskovského stále dominantní roli. Boris Asafjev popisuje Mjaskovského harmonii jako oscilaci mezi durovým a mollovým tónorodem.¹⁴⁵ Tento jev lze ovšem vysvětlit všudypřítomnou modalitou (zejména dórský modus), byť je tento aspekt v pracích sovětských muzikologů (Ikonnikov, Asafjev) poněkud opomíjen.

4.2 Tematická práce

Zvláštní pozornost je třeba opět věnovat tematickému materiálu symfonie. Písňový element totiž v tomto díle vystupuje hned ve dvou podobách – v podobě tzv. lidové melodiky a jako citace písně masové, která je navíc napsána Mjaskovským samotným. Jakým způsobem je

¹⁴³ IKONNIKOV, 1946, s. 54

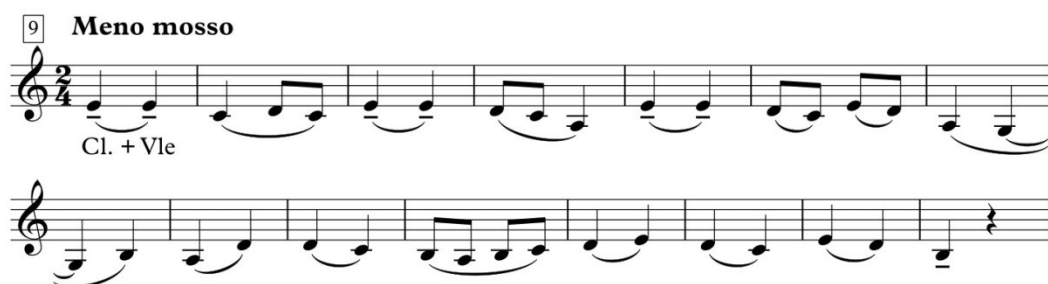
¹⁴⁴ IKONNIKOV, 1946, s. 84

¹⁴⁵ ASAFJEV, Boris. Mjaskovskij, kak simfonist. In: *Boris Asafjev: kritičeskije stati i recenzii*. Moskva: Muzyka, 1976, s. 219.

tento melodický materiál zapojen do kontextu symfonického cyklu, bude předmětem této podkapitoly.

4.2.1 První věta

Hlavní téma první věty je podle Sergeje Skrebkova „fanfárovité a přitom výrazně deklamační“,¹⁴⁶ čemuž odpovídá instrumentace a dynamické označení (téma je přednášeno trubkami ve fortissimu). Toto téma, hrané v rychlém tempu a podle Skrebkova nesoucí znaky tance, prochází tematicko-motivickými procesy po dobu celé první věty. Vedlejší téma je naproti tomu v pomalejším tempu a Ikonnikov jej popisuje jako „lidově písňové“¹⁴⁷, přestože se nejedná o citaci. Narážíme zde na podobný problém jako v případě vedlejšího tématu první věty osmé symfonie: badatel na základě posluchačské zkušenosti označí melodický útvar jako „písňový“ či „lidový“, aniž by uvedl konkrétní hudební rysy opravňující k takovému tvrzení. Za takový rys lze považovat převažující pentatoničnost vedlejšího tématu:



obr. 5 vedlejší téma první věty

Aleksandr Kastalskij tuto pentatoničnost v ruské lidové hudbě označuje termínem „trichordový systém“¹⁴⁸ a ve své práci ukazuje mnohé příklady užití této tónové řady.¹⁴⁹ V průběhu první věty je hlavní a vedlejší téma motivicky zpracováváno ve zvláštních oddílech, tj. nedochází zde k vertikálnímu prolínání témat, čímž je po celou dobu zachován kontrast mezi tématy.

¹⁴⁶ SKREBKOV, Sergej. Simfoničeskij tematizm Mjaskovskogo. *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1946, č. 4, s. 54.

¹⁴⁷ народно-песенная; srov. IKONNIKOV, 1982, s. 225

¹⁴⁸ polyfonní myšlení na základě tří kvartových dvojjvků pentatonické řady

¹⁴⁹ KASTALSKIJ, s. 15, 16

4.2.2 Druhá věta

Druhá věta, kterou Georgij Chubov nazval lyrickým intermezem¹⁵⁰, v krajních částech pracuje s následující melodií, již Prokofjev ve své kritice považuje za ozvuky stylu Michaila Glinky¹⁵¹:



obr. 6 téma druhé věty

Střední část věty pak pracuje se třemi krátkými, navzájem si podobnými motivy. Tyto melodické útvary jsou zformovány na základě opakování taktů a jsou doprovázeny harmonicky i rytmicky ostinátním doprovodem. To je jistě jeden z důvodů, proč je Livanova i Ikonnikov hodnotí jako „lidové“¹⁵². Ve třetí z těchto motivů Mjaskovskij převádí do hudební podoby halekání žen v lese¹⁵³:



obr. 7 motiv ze střední části druhé věty (IKONNIKOV, 1982, s. 227)

4.2.3 Třetí věta

Jak již bylo řečeno, třetí věta šestnácté symfonie je konvenčně stylizována jako smuteční pochod. Tomu nasvědčuje zejména rytmická složka hlavního tématu – četné užití tečkovaného rytmu a bas krácející v pravidelných čtvrtových hodnotách. Téma pochodu je několikrát zopakováno za stálé výrazové gradace. Livanova interpretuje tento postup jako zobrazení „velikého lidového průvodu“¹⁵⁴. Tato interpretace svědčí o autorčině snaze chápat šestnáctou symfonii jako dílo „objektivní“, přestože současní badatelé se spíše pozastavují nad subjektivním momentem výběru kontroverzního programového námětu, který se stal motivací pro použití smutečního pochodu v této větě symfonie.¹⁵⁵ Ještě v 80. letech 20. století předkládá Zoja Gu-

¹⁵⁰ CHUBOV, Georgij. 16-ja simfonija Mjaskovskogo. In: *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1937, č. 1, s. 23.

¹⁵¹ PROKOFJEV, Sergej. Novaja sovětskaja simfonija. In: MJASKOVSKIJ, Nikolaj. *Sobranije materialov v dvuch tomach*. Moskva: Muzyka, 1964, sv. 1, s. 136.

¹⁵² srov. LIVANOVA, 1953, s. 157; IKONNIKOV, 1982, s. 227

¹⁵³ IKONNIKOV, 1982, s. 227; použita notová ukázka z IKONNIKOV, 1982

¹⁵⁴ LIVANOVA, 1953, s. 158

¹⁵⁵ srov. KELLE, s. 46

linskaja takovýto výklad: chápe tragédii jako hrdinskou oběť nutnou k dalšímu pokroku sovětského národu.¹⁵⁶

4.2.4 Čtvrtá věta

Tematický materiál čtvrté věty zasluhuje důkladnější rozbor. Přítomnost nápěvu masové písně, který figuruje jako hlavní téma sonátového allegra této věty, může být hlavním důvodem chápání šestnácté symfonie Mjaskovského jako jedné z dobových „písňových symfonií“.¹⁵⁷ Píseň, kterou Mjaskovskij pro tento účel použil, se jmenuje *Letjat samoljoty* a pochází z roku 1931. Mjaskovskij v této době napsal řadu tzv. masových písní, píseň *Letjat samoljoty* pochází z cyklu *Tri pěsni sovětskich ljetčikov* a byla napsána na slova básníka Igora Stroganova. Výběr takového písně pro „Aviační“ symfonii byl tedy nasnadě.

Mjaskovskij se obrátil k „občanské tematice“ ve vokální tvorbě na začátku 30. let, v době, kdy v hudebním životě SSSR stále ještě dominantně působilo umělecké seskupení RAPM, prosazující tzv. masové umění. V době mezi lety 1930 a 1934 napsal asi desítku vokálních skladeb s komsomolskou, kolchozní či leteckou tematikou. Cyklus *Tri pěsni sovětskich ljetčikov* obsahuje písně *Krylja Sovětov*, *Dělo doblesti* a *Letjat samoljoty*. Mjaskovskij se k těmto skladbám později stavil značně kriticky: chyběla mu v nich melodická nápaditost a vadilo mu jejich určitá „useknutost“.¹⁵⁸ Tamara Livanova konstatuje, že se skladateli v masových písních nepodařilo najít „harmonickou jednotu společného a individuálního“.¹⁵⁹ Jednotlivé písně byly psány pro dvojhlasý sbor s doprovodem klavíru a strukturálně byly rozděleny na oddíly pro sólový hlas a pro sbor.¹⁶⁰ Při zběžném pohledu na melodickou linku zpěvu zjišťujeme, že (ve srovnání s jinými písňovými cykly Mjaskovského) vykazuje známky určitého zjednodušení a zpřehlednění. Harmonizace melodie se ovšem vzdaluje dobovému pojetí masové písně reprezentované například díly Aleksandra Daviděnka či Viktora Bělého (viz píseň *Pervaja konnaja* či sborová kompozice *Ulica volnujetsja* Aleksandra Daviděnka¹⁶¹). Zatímco v jejich skladbách převládá prostá funkční harmonie, Mjaskovskij používá chromatické postupy a akordy vzdálených tónin. Pro přehlednost zde otiskují partituru písně *Letjat samoljoty*.¹⁶²

¹⁵⁶ GULINSKAJA, s. 120

¹⁵⁷ srov. BAJER, sv. 1; SEGEL'MAN

¹⁵⁸ кудость, srov. MJASKOVSKIJ, 1964, sv. 2, s. 19.

¹⁵⁹ LIVANOVA, 1953, s. 281

¹⁶⁰ LIVANOVA, 1953, s. 282

¹⁶¹ DAVIDĚNKO, Aleksandr. *Izbrannyje chory i pěsni*. Moskva: Muzyka, 1984, s. 4, 15–34.

¹⁶² Otisk partitury pochází z LIVANOVA, 1953, s. 381–382.

88. Три песни советских лётчиков. №3, "Летят самолёты" Слова Н. Строганова.

Бодро
Zanes

Чтоб край наш рос, мужал и крепчал в бо-те
и борь-бе, мы за-щи-ща-ем буй-ный

pp.

obr. 8 masová píseň Letjat samoljoty, první strana (LIVANOVA, 1953, s. 381)

темп стр о и т е л ь н ы х п о б е д. Мы за щ и -

Все f

ff

- ща е м б у й н ы й темп стр о и т е л ь н ы х п о б е д.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

7.

meno f

382

obr. 9 masová píseň Letjat samoljoty, druhá strana (LIVANOVA, 1953, s. 382)

Při porovnání originálního znění písně s její instrumentální verzí v symfonii si nelze nevsimnout následujících faktů: píseň nese výrazové označení „bodro“ (risoluto) a její dynamika se pohybuje mezi hodnotami forte a fortissimo. V symfonii se téma představuje nejdříve v unisonu kontrabasů a violoncell (č. 2) v pianissimu a instrumentace se s jednotlivými frázemi pozvolna rozšiřuje. V písni zazní sborová část („refrén“) v každé sloce pouze jednou – v symfonii se tato část opakuje. Téma je poté opakováno a v průběhu jeho opakování dochází k modulaci a vnitřnímu melodickému rozšíření (č. 4–6). Téma (a oblast hlavního tématu) končí, stejně jako celá píseň, na durové tónice, avšak jinou melodickou frází.

Melodie masové písně získává funkci hlavního tématu sonátového allegra. Ikonnikov, který melodii hodnotí jako „přitažlivou ve své písňové podobě“¹⁶³, kritizuje její „nedostatečnou aktivnost“ v roli symfonického tématu.¹⁶⁴ Také Livanova kritizuje nedostačující hudební kvality finále, vysoko ovšem hodnotí jeho „obsah“ či záměr – „zobrazit současnost“.¹⁶⁵

Podíváme-li se blíže na práci s hlavním tématem, uvidíme, že již v introdukci věty Mjaskovskij uvádí hlavu (první tři tóny) tématu. Tento motiv se posléze vrací v oblasti vedlejšího tématu (č. 12), v provedení (č. 21), dále zazní v celém orchestru před nástupem reprízy (č. 22) a ještě dále se několikrát vrací v průběhu reprízy, v oblasti vedlejšího tématu (č. 32) i v rozsáhlé codě (č. 36 a 41). Ikonnikovovu výtku „nesymfonické“ práce s tématem je tedy nutno brát s rezervou. Jevem, který mohl být sovětským kritikům trnem v oku, je ovšem samotná expozice tématu. Pokud porovnáme jiný případ „písňové symfonie“ – *Symfonii č. 4 „Poému o komsomolském bojovníku“* Lva Knippera¹⁶⁶, typickou ukázkou dobově podmíněné kompozice a zároveň asi nejznámější příklad písňové symfonie¹⁶⁷ – s Mjaskovského realizací ideje písňové symfonie, na první pohled vyvstává na povrch různé pojmání písňového tématu v rámci sonátové formy. U Knippera vystupuje písňové téma, přednášené sborem, jako hlavní téma, které ovšem není zpracováváno v rámci sonátové formy a je spíše stroficky opakováno. Mjaskovskij naproti tomu pracuje s písňovým tématem jako s hlavním tématem sonátové formy, dělí jej, transponuje jej a dále s ním pracuje. U Knippera je píseň harmonizována pomocí základních harmonických funkcí a neprochází modulací, u Mjaskovského se objevují chromatické postupy a k modulaci dochází už v prvním opakování tématu (č. 4). Také instru-

¹⁶³ IKONNIKOV, 1982, s. 230

¹⁶⁴ IKONNIKOV, 1982, s. 230

¹⁶⁵ современность – překládáno jako současnost, soudobost, modernost, aktuálnost; LIVANOVA, 1953, s. 159

¹⁶⁶ se sborem na slova Viktora Guseva, 1934; KNIPPER, Lev Konstantinovič. *Simfoniya No. 4 soč. 41 dlja bol'sogo simfoničeskogo or-chestra, smešannogo professional'nogo i mužskogo samodějatel'nogo chorov.* Moskva: Muzgiz, 1936. 145 s.

¹⁶⁷ srov. BAJER, sv. 1, s. 211

mentace, u Knippera založená na rytmických nástrojích a evokující pochodový idiom, se proti tomu u Mjaskovského jeví jako komplikovaná.

Oblast vedlejšího tématu, přecházející v závěr expozice, Mjaskovskij staví na třech tematických útvarech (č. 7, 9 a 15) rozličného charakteru. V množství melodických útvarů ovšem hlavní téma, respektive jeho hlava, stále figuruje jako stmelující prvek.

Mjaskovskij tedy s hudebním tématem masové písně pracuje více symfonicky než Lev Knipper, zabudovává jej do symfonické věty jako hlavní téma a podrobuje jej motivické práci. Mjaskovského masová píseň ovšem nebyla ani v době svého vzniku hodnocena pozitivně a její výskyt v šestnácté symfonii není v očích sovětských kritiků příčnou kvalit symfonie.

4.3 Písňovost

Na základě poznatků z analýzy šestnácté symfonie lze písňovou charakteristiku tohoto díla shrnout takto:

Otázka hudebních citací, jak ji pojímal například Otakar Zich, je otázkou všeobecné známosti citovaného materiálu. Tzv. citace konvenční jsou citacemi hudební složky např. nějaké písně, jejíž text je posluchači dobře znám. Tuto všeobecnou známost nápěvu si skladatel uvědomuje a vědomě s ní pracuje jako s určitým dramatickým či programním činitelem.¹⁶⁸ Viděli jsme již na příkladu Mjaskovského osmé symfonie, že skladatel metodu hudebních citací pojímal poněkud jiným způsobem: obecně známou píseň *Vniz po matuške po Volge* Mjaskovskij cituje v basovém doprovodu v rytmicky změněné podobě, čímž se její potenciál rozpoznatelnosti pro posluchače značně snižuje. Oproti tomu ve finále šesté symfonie Mjaskovskij výrazně exponuje melodickou linku revolučních písní *Carmagnola* a *Ča ira*¹⁶⁹, pracuje tedy s metodou konvenční citace. Šestnáctá symfonie představuje v tomto směru problém. Masová píseň *Letjat samoljoty*, hodnocená Ikonnikovem, Livanovovou i samotným skladatelem jako nepovedená, patrně ve své době nedostihla takové popularity jako například píseň Aleksandra Daviděnka. Mjaskovskij se zmiňuje, že širší ohlas měly pouze písně *Leninskaja a Nalivalis' topoli*.¹⁷⁰ Její včlenění do symfonie lze tedy označit jako konvenční citaci jen s velkou rezervou, přestože pro skladatele byla její programová výpovědní hodnota velká. Jiří Bajer považuje šestnáctou symfonii za pozoruhodnou tím, „že do ní [Mjaskovskij] záměrně vložil nikoliv pouze intonační symbol, nýbrž přímo žánrový typ masové písně.“ Pojem intonační symbol Bajer chápe jako intonační přiblížení se určitému stylovému či žánrovému písňovému typu. Bajer dále porovnává Knipperovu čtvrtou symfonii s Mjaskovského šestnáct-

¹⁶⁸ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986, s. 229.

¹⁶⁹ TASSIE, s. 120

¹⁷⁰ MJASKOVSKIJ, 1964, sv. 2, s. 19

tu. Obě symfonie přinášejí do symfonické tvorby SSSR nový prvek masové písně. Podle Bajera se Knipperovi podařilo vystavět plochu samotné masové písně, avšak celkově symfonii hodnotí jako „nepřesvědčivou“. Naproti tomu Mjaskovskij podle Bajera vytvořil v symfonii kromě citace masové písně ještě „mnoho jiné dobré hudby“. Přítomnost masové písně tedy Bajer nechápe jako výlučný znak kvality a pokrokovosti.

Podle slov Ikonnikova je ovšem hlavní devízou šestnácté symfonie Mjaskovského její „melodické bohatství“. Přítomnost velkého množství rozličných melodických útvarů, které kritici a badatelé (Ikonnikov, Gulinskaja, Chubov) označili jako „písňové“, tedy dává symfonii její písňovou charakteristiku spíše než přítomnost konkrétní masové písně.

4.4 Recepce

Symfonie č. 16 vznikala od roku 1935 a měla premiéru na podzim roku 1936. Touto dobou čerily vody sovětské hudební scény diskuze o podobě tzv. socialistického realismu v hudbě. V lednu 1936 vyšly v novinách Pravda dva redakční články „Sumbur vměsto muzyki“ a „Baletnaja fal's“ reagující na Šostakovičova jevištní díla *Lady Macbeth Mcenského újezdu* a *Světlý pramen*, v nichž se tehdejší typickou ostrou stranickou rétorikou odsuzoval domnělý formalismus těchto dvou děl.¹⁷¹ Mjaskovskij, který se od diskuzí v moskevském a leningradském svazu skladatelů distancoval, byl také veřejně označen za formalistu a provincialistu (zejména ve vztahu k jeho desáté a třinácté symfonii).¹⁷² Ve světle těchto událostí byl redakcí časopisu *Sovětskaja muzyka* (v čele s Georgijem Chubovem) požádán o napsání autobiografického článku, který by byl „poučný pro mládež“.¹⁷³ Tak vznikly a v dubnovém čísle *Sovětské hudby* byly otištěny „Avtobiografičeskije zamětki o tvorčeskom puti“. Charakter tohoto článku je popsán v kapitole „Stav bádání“, přesto však stojí za povšimnutí jeho závěrečný úsek: „15. symfonii [...] mnozí cení za její optimismus a lyrické napětí. Ale ani tohle není ten jazyk, který hledám, abych se cítil být plně umělcem našich dní. Nevím, jaký má tento jazyk být, neznám návod k jeho nalezení; ani směřování k lidové písni, ani intonace našich městských melodií¹⁷⁴ mi nepřipadají být jedinými cestami k vytvoření jazyka socialistického realismu v instrumentální hudbě, jejíž charakter je značně odlišný od hudby písňové a vokální. Ani svou poslední, šestnáctou symfonii nepovažuji za šťastné řešení ani z hlediska formy, ani z pohledu hudební řeči; i když její obsahová tendence má blíže

¹⁷¹ TASSIE, s. 192

¹⁷² TASSIE, s. 193

¹⁷³ TASSIE, s. 192

¹⁷⁴ городских мелодий

k současnosti, než je tomu u mých předchozích kompozic.“¹⁷⁵ Mjaskovskij tím nepřímou naráží na skutečnost, že přes jasně vytyčenou ideovou linii socialistického realismu nebylo nikde řečeno, jak mají být tyto myšlenky v hudbě realizovány. Sovětská hudební kritika do jisté míry váhala, který z proudů sovětské hudby vyzdvihnout a který zatlačit; v dobových textech se tak objevují požadavky spíše abstraktního, obecného charakteru a žánrové inovace jako v případě Knippera jsou sice přijímány pro svoji „ideovou hodnotu“, ale jejich hudba je často brána s rezervou¹⁷⁶. Články v *Pravdě* z roku 1936 přinesly několik zásadních bodů víceméně estetického rázu: požadavek prostoty, melodičnosti, nekomplikovanosti hudební struktury v opozici k tzv. formalismu a modernismu.¹⁷⁷ Zároveň článek „Baletnaja fal’š“¹⁷⁸ kritizuje přílišnou prostotu, které chybí „hloubka“ či „obsah“.¹⁷⁸ V následných oficiálních diskuzích se skladatelé i kritici houfně přihlásili k těmto postulátům a různě je doplňovali a „dodefinovávali“.¹⁷⁹ Tehdejší předseda moskevského svazu skladatelů Nikolaj Čeljapov vyzdvihl písňovou operu Ivana Dzeržinského¹⁸⁰, zatímco bývalý „rapmovec“ Viktor Bělyj dává za vzor folklorem inspirované symfonie Nikolaje Mjaskovského¹⁸¹. Avšak tyto názory reprezentovaly jen určitý výsek značně proměnlivých náhledů na to, jak má vypadat hudba socialistického realismu, hudba „neformalistická“.

Šestnáctá symfonie se na premiéře 24. 10. 1936 setkala s velkým úspěchem.¹⁸² Věhlas symfonie se brzy rozšířil i za hranice SSSR.¹⁸³ Prvním kritickým ohlasem na premiéru symfonie byl článek „Nová sovětská symfonie“ Sergeje Prokofjeva, otištěný v časopise *Sovětskoje iskusstvo*. Kritika Prokofjeva nešetří nadšenými výrazy jako „opravdové velké umění“¹⁸⁴. Celý článek je zaměřen na hudební složku symfonie, Prokofjev pozitivně hodnotí především tematický materiál a formu symfonie a všímá si písňového („zpívajícího“) charakteru témat.¹⁸⁵ V celém textu nepadne ani slovo o programu symfonie. Prokofjev o díle vždy hovoří pouze jako o „šestnácté symfonii“ bez přídomku, programový či obsahový záměr symfonie

¹⁷⁵ MJASKOVSKIJ, 1936

¹⁷⁶ srov. CHUBOV, 1934

¹⁷⁷ Sumbur vměsto muzyki: Ob opere Ledi Makbet Mcenskogo ujezda. In: *Pravda* [online], 28. 1. 1936. [cit. 9. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.theremin.ru/archive/sovok/sumbur.htm>

¹⁷⁸ Baletnaja fal’š. In: *Pravda* [online], 6. 2. 1936. [cit. 9. 4. 2017]. Dostupné z: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%84%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%88%D1%8C

¹⁷⁹ srov. *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1936, č. 3, s. 16–60

¹⁸⁰ Vystuplenije tov. ČELJAPOVA. In: *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1936, č. 3, s. 18.

¹⁸¹ Vystuplenije tov. BÉLOGO. In: *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1936, č. 3, s. 34.

¹⁸² GULINSKAJA, s. 191

¹⁸³ TASSIE, s. 190

¹⁸⁴ PROKOFJEV, Sergej. Novaja sovětskaja simfonija. In: MJASKOVSKIJ, Nikolaj. *Sobranije matěrialov v dvuch tomach*. Moskva: Muzyka, 1964, sv. 1, s. 137–138.

¹⁸⁵ PROKOFJEV, s. 138

tedy buď v době její premiéry patrně nebyl znám, nebo se Prokofjev záměrně vyhnul tomuto rozměru hudební skladby.

Dalším z textů reagujících na šestnáctou symfonii je vědecký¹⁸⁶ článek Georgije Chubova „16. simfonija Mjaskovskogo“, který vyšel v časopise *Sovětskaja muzyka* v lednovém čísle roku 1937. Zde už je akcent položen ne na hudební materiál z analytického pohledu, ale na víceméně abstraktní „vztah“ mezi životem či realitou a symfonií jako uměleckým dílem. Chubov pracuje s koncepcí symfonie jako nositelky „ideje“, mluví o symfonismu, který je „vyšší formou [...] hudebního vyjádření konkrétních životních idejí a obrazů, v čemž tkví síla masového uměleckého působení symfonismu a jeho význam.“¹⁸⁷ Idejí v tomto případě Chubov nemyslí konkrétní narativ, ale chápání sovětské reality v jejím pozitivním vývoji.¹⁸⁸ Tato koncepce, vycházející z požadavků socialistickorealistickeho paradigmatu, přetrvává do jisté míry ještě v textech Livanovové a Ikonnikova. Chubov dále zmiňuje námětovou inspiraci symfonie v tematice sovětského letectva a v heroickém zobrazení této tematiky, pohřební pochod ve třetí větě pak chápe, podobně jako později Livanova, jako veliký lidový průvod.¹⁸⁹ Masovou píseň ve čtvrté větě označuje jako „pochodovou píseň letců“.¹⁹⁰ Celkově Chubov symfonii hodnotí jako nejlepší symfonické dílo v dosavadní Mjaskovského tvorbě. Podobně jako Mjaskovskij v „Avtobiografičeskich zamětkach o tvorčeskom puti“, i Chubov v textu staví linii směřující od subjektivního a „temného“ k „objektivnímu“, „světlému“ jako linii pokroku. Šestnáctou symfonii dokonce nazývá „vítězstvím“¹⁹¹ nad dřívější pesimistickou filosofií skladatele.¹⁹²

Šestnáctá symfonie tedy ve své době vyvolala výlučně pozitivní reakce, i když sám skladatel se k ní vyjadřoval spíše nepříznivě.¹⁹³ Ve své době symfonie nebyla označována jako písňová. Moment citace masové písně byl vyzdvižen až Ikonnikovem, a to s poměrně kritickým komentářem (viz výše). S dobovým odstupem pak byla píseň zařazena mezi písňové symfonie, a to nejen kvůli přítomnosti masové písně, ale kvůli obecně „písňovému“ zaměření jejího tematického materiálu.¹⁹⁴ S ještě větším dobovým odstupem pak hudební kritik Michail Segel'man pak ve svém článku „Plač stranstvujuščego: očerk o Dvadcať šestoj simfonii Mjaskovskogo“ píše: „Vyzdvižení ‚písňové symfonie‘ na první místo utrpělo rychlou

¹⁸⁶ tj. s odkazováním

¹⁸⁷ CHUBOV, Georgij. 16-ja simfonija Mjaskovskogo. *Sovětskaja muzyka*. Moskva, Muzgiz: 1937, č. 1, s. 20.

¹⁸⁸ CHUBOV, 1937, s. 20

¹⁸⁹ CHUBOV, 1937, s. 25

¹⁹⁰ CHUBOV, 1937, s. 21

¹⁹¹ преодоление

¹⁹² CHUBOV, 1937, s. 17

¹⁹³ MJASKOVSKIJ, 1964, sv. 2, s. 20

¹⁹⁴ srov. BAJER, sv. 1, s. 211, 212, 281, 282

porážku – samotný žánr se ukázal být příliš umělý, konkrétní realizace pak příliš žalostné. Úspěšné výjimky se odlišovaly svým promyšlenou, umělecky podepřenou syntézou rysů písňové symfonie a symfonie jako takové (Šestnáctá symfonie Mjaskovského).“¹⁹⁵ Na rozdíl od dobově podmíněné Knipperovy písňové čtvrté symfonie s jejím formálním narušením symfonického cyklu a s účinkujícím sborem je tedy Mjaskovského šestnáctá symfonie vnímána sice jako symfonie písňová (či masová), ale stále hlavně jako symfonie. Její písňovost je dána jak častým výskytem melodických útvarů, které sovětští kritici chápou jako „písňové“, tak zabudováním melodie vlastní masové písni do finále symfonie.

¹⁹⁵ SEGEL'MAN, s. 56

5 Symfonie č. 26 op. 79

Mjaskovského šestadvacátá symfonie vznikala v roce 1948 a její geneze je inspiračně propojena se zájmem skladatele o přepisy staroruských duchovních zpěvů a, podle George Tassieho, i s kulturněpolitickými událostmi roku 1948. Mjaskovskij se při výběru tematického materiálu symfonie opíral o transkripci staroruských tzv. děmestvennych zpěvů, které pořídil muzikolog Viktor Michajlovič Běljajev.¹⁹⁶ Termínem „děmestvennyj raspěv“ Běljajev rozumí čtvrtý, vrchní hlas středověkého ruského duchovního čtyřhlasu, který se později osamostatnil a byl rozšířen v jednohlasé podobě.¹⁹⁷ Užití duchovních zpěvů v symfonii chápe Gregor Tassie i ruský muzikolog Michail Segel'man jako svého druhu reakci na politické události v Sovětském svazu roku 1948. V souvislosti se stranickým usnesením „O opeře Velké přátelství V. Muradeliho“, opublikovaným v novinách *Pravda* 11. 2. 1948¹⁹⁸, se do středu zájmu sovětské kulturní politiky opět dostalo téma formalismu a „protilidového“ umění. Na následném několikadenním kongresu skladatelů a muzikologů s politickými představiteli země došlo k sérii obvinění předních ruských skladatelů z formalismu. Tato obvinění pocházela ze strany Andreje Ždanova, skladatelů Tichona Chrennikova, Vladimira Zacharova a dalších a zasáhla mimo jiné Dmitrije Šostakoviče, Sergeje Prokofjeva, Arama Chačaturjana, Georgije Popova, Vissariona Šebalina a Nikolaje Mjaskovského. Mjaskovskij byl jmenovitě obviněn z šíření škodlivého „intelektualismu“ prostřednictvím „antimasové“ symfonické a komorní hudby a také z importu západních „modernistických“ tendencí na půdu ruské hudby.¹⁹⁹ V diskuzích strany s umělci Mjaskovskij nevystupoval, na následný kongres v moskevském Svazu skladatelů se nedostavil. Na telefonní dotaz Chrennikova, zda se Mjaskovskij zúčastní diskuzí, skladatel odpověděl: „Musíme odpovědět činem, a ne slovem. V tom leží naše hlavní úloha, kterou musíme splnit.“²⁰⁰ Gregor Tassie se domnívá, že tímto činem bylo napsání šestadvacáté symfonie.²⁰¹

V létě a na podzim vzniká první verze této symfonie. Mjaskovskij píše Dmitriji Kabalevskému: „Teď jsem se oddal velmi těžkému úkolu – snažím se vystavět symfonii na materiálu ruských děmestvennych zpěvů (11. a 12. stol.)²⁰² v přepisech V. Běljajeva. Témata jsou

¹⁹⁶ TASSIE, s. 285

¹⁹⁷ BĚLJAJEV, Viktor Michajlovič. *Drevněrusskaja muzykal'naja pis'mennost'*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1962, s. 64.

¹⁹⁸ viz Postanovlenije Politbjuro CK VKP(b) Ob opere „Velikaja družba“ V. Muradeli. In: *Pravda* [online], Moskva, 10. 2. 1948. [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/music.htm>

¹⁹⁹ TASSIE, s. 274–276

²⁰⁰ IKONNIKOV, 1982, s. 292

²⁰¹ TASSIE, s. 277

²⁰² V případě Mjaskovského datace jde o zjevný omyl. Viktor Běljajev ve své monografii datuje počátek děmestvenného zpěvu do šestnáctého století (BĚLJAJEV, s. 54).

skromná, musím je pořád dopisovat; témata, ač se to může zdát zvláštní, jsou poměrně lapidární, a tak jde práce ztuha. Obsah písní je následující: ‚pláč poutníka‘, ‚verš o Narození páne‘, ‚verš hrozný‘²⁰³. Dvě první písně znějí v mém podání téměř tanečně.²⁰⁴ Mjaskovského volba staroruských duchovních písní jako tematického materiálu symfonie je v kontextu doby něčím zcela výjimečným (ve starší ruské hudbě ovšem možno nalézt podobný případ v předehře *Ruské Velikonoce* Nikolaje Rimského-Korsakova²⁰⁵). Symfonická díla na témata folklorních či jiných písní v té době sice vznikala, ale zpravidla se jednalo o folklor sovětských republik či nových „spřátelených“ národů, např. *Symfonie č. 5 „Ruská“* Vladimira Ščerbačova či *Moldavská suita* Nikolaje Pejka.²⁰⁶ Muzikolog Viktor Běljajev se ve čtyřicátých letech dvacátého století zabýval studiem staroruského duchovního zpěvu a Mjaskovskij se opírá právě o jeho prepisy. Tyto prepisy nebyly vydány v žádné Běljajevově vydané publikaci, avšak byly publikovány ve čtvrtém díle *Istorii ruskoj sovětskoj muzyki* v rámci části věnující se Mjaskovského šestadvacáté symfonii.²⁰⁷ Běljajev, v té době kolega Mjaskovského na moskevské konzervatoři²⁰⁸, tedy pravděpodobně poskytl skladateli vlastní rukopisné materiály. Badatelská činnost Běljajeva v této oblasti vyústila ve shrnující monografii *Drevněrusskaja muzykal'naja pis'mennost'* z roku 1962. Mjaskovskij ve své symfonii spojil témata staroruských zpěvů s tématy vlastními, stylově připodobněnými k melodiím duchovních písní.²⁰⁹ Dalším důležitým momentem je pak použití vlastního návrhu hymny RSFSR ve finále symfonie. Mjaskovskij se ve čtyřicátých letech zúčastnil soutěže o napsání nové ruské hymny na slova Stěpana Ščipačova a vytvořil kolem desíti hudebních variant, z nichž jednu použil jako hlavní téma šestadvacáté symfonie.²¹⁰

Symfonie byla v první verzi premiérována 28. 12. 1948 v provedení Státního symfonického orchestru SSSR pod vedením Aleksandra Gauka.²¹¹ První verze symfonie z roku 1948 se dočkala na jaře roku 1949 mírného přepracování: Mjaskovskij rozšířil spojovací pasáže a napsal nový závěrečný oddíl.²¹² Druhá verze byla částečně premiérována (pouze první

²⁰³ плач странствующего, стих о Рождестве, стих грозный

²⁰⁴ Pis'ma N. Ja. Mjaskovskogo D. B. Kabalevskomu. RGALI. Otištěno v: SEGEL'MAN, s. 57

²⁰⁵ LAPŠIN, Ivan. *Ruská hudba*. Praha. Za svobodu, 1947. s. 380.

²⁰⁶ ALEKSEJEV, sv. 4, č. 2, s. 280, 295

²⁰⁷ ALEKSEJEV, sv. 4, č. 2, s. 242–243

²⁰⁸ Běljajev Viktor Michajlovič. *Bol'saja sovětskaja enciklopedija* [online]. Moskva: Sovětskaja enciklopedija, 1969–1978. [cit. 27. 4. 2017]. Dostupné z:

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/68487/%D0%91%D0%B5%D0%BB%D1%8F%D0%B5%D0%B2>

²⁰⁹ SEGEL'MAN, s. 59

²¹⁰ SEGEL'MAN, s. 62

²¹¹ TASSIE, s. 287

²¹² TASSIE, s. 298

věta) až v roce 1989 na festivalu Moskevský podzim.²¹³ Okolnosti recepce a interpretačního osudu symfonie budou podrobněji rozebrány v podkapitole „Recepce“.

5.1 Forma a harmonie

Forma všech tří vět symfonie vykazuje společné rysy. Každá věta začíná pomalým úvodem, který předchází sonátové či rondové formě a jeho hudba je charakterově odlišná. První věta, napsaná v sonátové formě s introdukcí, pracuje s nezvykle velkým počtem melodických útvarů, které přes svoji kontrastnost vykazují mnohé společné znaky. Spojovací oddíl expozice je například vystavěn na třech tématech (srov. oddíl vedlejšího tématu ve finále šestnácté symfonie). O práci s tématy bude podrobněji pojednáno níže. Ve druhé větě je realizována třídílná forma (ABA'), přičemž střední část (B) je vystavěna ve formě variací v rychlém tempu. Finále symfonie je uvedeno introdukcí, načež následuje rondo-sonátová forma. Coda pracuje s novým tématem.

Mjaskovskij v symfonii pracuje s funkční harmonií oprostěnější od chromatismů než v osmé či šestnácté symfonii, nadále se často objevují akordy s dórskou sextou a akordy aiolské moll. Na akordickou stavbu má velký vliv kontrapunktické vedení hlasů. V basu se často vyskytují citace motivů podkládající téma ve vrchním hlasu, ve finále vidíme také chromatický sestupný bas, střední hlasy zase vyplňují hudební tkáň kontrapunktem v rychlejším pohybu. Na mnoha místech se vyskytuje imitační práce.

5.2 Tematická práce

Práce s tématy a s citacemi v šestadvacáté symfonii je poněkud odlišná od předchozích způsobů (osmá a šestnáctá symfonie), a tak je třeba jí věnovat značnou pozornost. Zdrojem tematického materiálu jsou tentokrát staroruské duchovní zpěvy, které jsou svojí hudební stavbou v ostrém rozporu s Mjaskovského chápáním symfonických témat jako melodií víceméně periodických, tonálně zakotvených a rytmicky pravidelně rozčleněných. Jak uvidíme, Mjaskovskij extrahuje především melodickou linku (tedy sled intervalů) duchovních zpěvů a různě s ní pracuje. Místy dochází téměř ke kopírování melodické linky zpěvů s novým rytmickým uspořádáním, jinde Mjaskovskij exponuje jednotlivé motivy ze zpěvů, které zakomponovává do nových témat či s nimi motivicky pracuje. Tento způsob práce je nejlépe výsledovatelný v první větě symfonie.

²¹³ SEGEL'MAN, s. 63

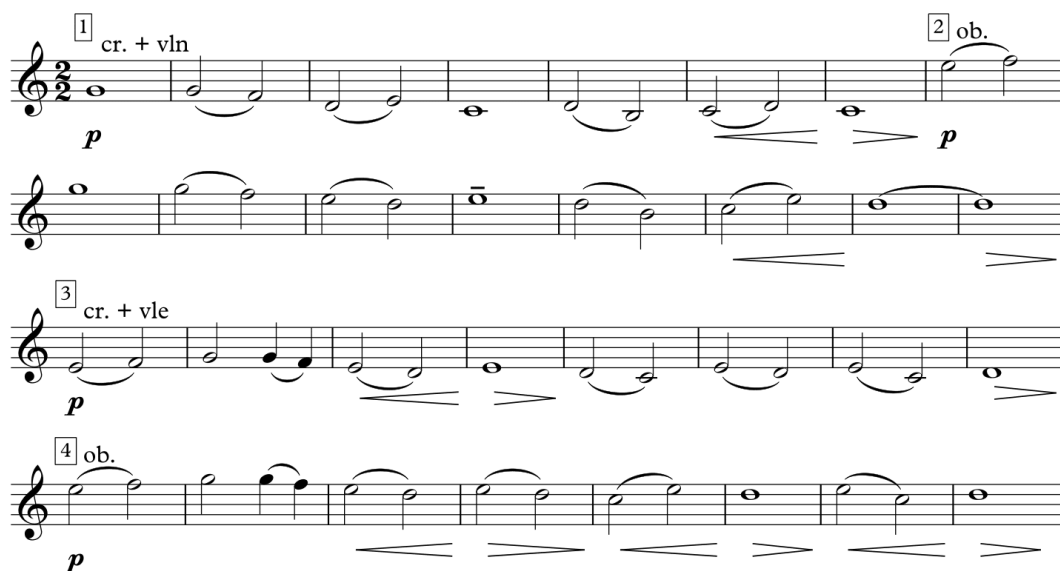
5.2.1 První věta

První věta s tempovým označením *andante sostenuto* staví svůj tematický materiál na zpěvu *Plač stranstvujuščego*. Běljajevův prepis zpěvu vypadá takto:²¹⁴



obr. 10 *Plač stranstvujuščego*, prepis Viktora Běljajeva²¹⁵

V introdukci zazní po tematicky odlišném úvodu oddíl a, přesněji řečeno první polovina tohoto oddílu, v čísle 1, a to se změněnými posledními tóny. Hned poté však zazní parafráze oddílu b zakončená posledními pěti tóny oddílu a. V dalším průběhu je oddíl b dvakrát přednesen v nezměněné tónové podobě v různém rytmickém rozložení:



obr. 11 úvodní oddíl první věty

²¹⁴ Běljajevovy prepisy jsou poprvé otištěny v: ALEKSEJEV, sv. 4, č. 2, s. 242–243.

²¹⁵ ALEKSEJEV, sv. 4., č. 2, s. 242

Mjaskovskij tedy staroruský materiál skládá do podoby hudební věty se souměrným předvětím a závětím.

Hlavní téma představuje ještě volnější práci s předlohou:

The image shows three staves of musical notation. The first staff is for violin (vln) starting at measure 9. The second staff is for flute, oboe, and clarinet (fl., ob., cl.) starting at measure 10. The third staff is for trumpet (trb) starting at measure 11. The music is in 2/2 time and features a melodic line with various intervals and rests.

obr. 12 hlavní téma první věty

V osmi taktech předvětí je parafrázován oddíl a, zatímco dále je podobným způsobem jako v introdukci pracováno s materiálem oddílu b v odlišném tónorodu. V dalším průběhu expozi- ce se často vrací motiv posledních šesti not tématu. Basová linka spojovacího oddílu (č. 17) je zase vystavěna na vzestupném motivu ze začátku oddílů b, c:

The image shows a single staff of musical notation for figured bass (fg, cfg, vc., cb) starting at measure 17. The music is in 2/2 time and features a melodic line with various intervals and rests.

obr. 13 basová linka spojovacího oddílu první věty

Druhé (č. 20) ani třetí (vedlejší, č. 24) téma nevykazuje v intervalové stavbě zásadnější podobnosti s duchovním nápěvem, druhé téma je psáno v mixolydickém modu a charakterem jsou si obě témata podobná. V provedení se nejdříve navrácí chromatické téma úvodu, poté je zpracováváno hlavní téma, zejména jeho závětí vycházející z oddílu b duchovního zpěvu. Před reprízou se navrácí třetí (vedlejší) téma. Coda předznamenává další průběh symfonie – zazní zde v epizodě (č. 65) téma druhé věty v odlišné harmonizaci odpovídající charakteru harmonie první věty (mollový kvintakord s přidanou dórskou sextou²¹⁶).

Na příkladu první věty lze vidět, že Mjaskovskij zachází s duchovním nápěvem, který není členěn na pravidelné takty, poměrně volně: mění rytmické hodnoty, zasazuje nápěv do rámce periody s pravidelným rozdělením; po intervalové stránce však téměř doslovně kopíru-

²¹⁶ Tento akord označuje Segel'man jako „leitakord smrti“. Vyskytuje se v ranějších Mjaskovského skladbách, např. v romanci *Michelangelův sonet*. (SEGEL'MAN, s. 59)

je melodickou linku duchovního nápěvu. Témata odvozená od duchovní písně jsou v průběhu věty dělena, variována apod.

5.2.2 Druhá věta

Střední věta symfonie s tempovým označením *andante quasi lento* začíná následujícím tématem:



obr. 14 úvodní oddíl druhé věty

Jak upozornil Michail Segel'man, toto téma je citací mezihry z Mjaskovského vlastní *Písně sborščikov*²¹⁷ na starorusky stylizovaný text Valerije Brjusova z roku 1908.²¹⁸ Mjaskovskij přebírá téma v jeho původní tónině a s jeho původním druhým hlasem. Jak jsme viděli na předchozích případech citací v Mjaskovského symfoniích, tento postup není pro skladatele, který citovaná témata značně zasazoval do nového orchestrálního doprovodu, typický.

Po zaznění úvodního tématu nastoupí část A, která staví na tématu:



obr. 15 hlavní téma druhé věty

Tato vlastní melodie Mjaskovského je podle Ikonnikova napsána „v ruském stylu“²¹⁹ a je v krajní části třikrát variována. Střední část (B) věty opět pracuje s variační technikou – tentokrát je variovaným tématem duchovní nápěv *Rožděstvenskij stich*. Běljajevův přepis tohoto nápěvu vypadá takto:

²¹⁷ сборщик – osoba, která chodí po vesnicích a vybírá peníze na výstavbu církevních staveb, zvonů atd.

²¹⁸ SEGEL'MAN, s. 58

²¹⁹ IKONNIKOV, 1982, s. 307



obr. 16 *Rožděstvenskij stich*, přepis Viktora Běljajeva²²⁰

Mjaskovskij upravuje rytmické složení nápěvu, v každém taktu se tak opakuje podobný rytmický vzorec. Poslední takt přepisu je upraven tak, aby melodie končila na tónice. Ikonnikov ve své monografii o této melodii mluví jako o „lidovém tématu“. Je zde tedy patrná snaha upozadit duchovní určení hudby, která Mjaskovského inspirovala.²²¹ Stejně vyznění má text Tamary Livanovové.²²² Ve své monografii si autorka všimá tanečního vyznění střední části druhé věty. Mjaskovského zpracování tématu duchovního zpěvu opravdu nese rysy jakési „tanečnosti“: téma je nejdříve uvedeno v rychlém tempu v klarinetu za doprovodu trylky viol (tato technika se může vykládat jako nápodoba dudáckého doprovodu melodie), postupně je přednášeno ve stále objemnější instrumentaci a s rostoucí dynamikou, přičemž celou střední část tvoří deset opakování (variací) tématu. Následuje krátký spojovací oddíl a návrat krajní části (A) ve zkrácené podobě. Věta končí ztišenou codou, ve které zazní reminiscence na téma střední části (B).

5.2.3 Třetí věta

Finále symfonie představuje z hlediska formy syntézu rondo a sonátové formy. Prováděcí části jsou nahrazeny epizodami a návraty celých témat, spojovací části tvoří marginální podíl celkové plochy věty. Pokud si jednotlivá témata označíme písmeny (i – téma introdukce, A – „hlavní téma“ /duchovní píseň/, B – „vedlejší téma“, C – „závěrečné téma“ /hymna/), schéma věty bude vypadat takto: i – A – B – C – A – B – i – A – C. Tematický materiál zde dosahuje značného inspiračního rozpětí. V této větě je totiž kromě duchovního nápěvu citována (patrně) také sekvence *Dies irae*²²³ a Mjaskovského vlastní návrh ruské státní hymny.

Po zaznění introdukce nastoupí hlavní téma, napsané na základě melodie duchovního zpěvu *Stich groznyj*. Běljajevův přepis tohoto nápěvu vypadá takto:

²²⁰ ALEKSEJEV, sv. 4, č. 2, s. 243

²²¹ IKONNIKOV, 1982, s. 308

²²² LIVANOVA, s. 210

²²³ respektive melodická figura shodná s prvními čtyřmi tóny této sekvence (viz níže)

hymny v přednesu žesťových nástrojů s poměrně pohyblivým doprovodem smyčců a dřevěných dechových nástrojů.

obr. 18 nápěv návrhu ruské hymny – téma cody třetí věty

Hymnický charakter tématu je podpořen kvartovým skokem na začátku, skoky na horní sextu i celkovou melodicko-harmonickou výstavbou tématu. S tématem není zacházeno jako s tématem sonátové formy (na rozdíl od tématu masové písně v šestnácté symfonii). Segel'man označuje jeho použití jako „apoteózu“ symfonie, čímž se podle něj skladba zařazuje do tradice ruského symfonismu.²²⁹

Třetí věta tedy budí pozornost zejména použitím natolik rozdílných inspiračních zdrojů hudebních témat. Tento fenomén je ovšem rozpoznatelný až při bližším zkoumání partitury a sekundární literatury, nejde o skutečnost zachytitelnou prvotní posluchačskou zkušeností se skladbou.

5.3 Písňovost

Takzvané „písňové intonace“²³⁰, které Livanova považuje za základ šestadvacáté symfonie, musíme chápat jako důsledek práce se staroruskými duchovními zpěvy a jejich přizpůsobení kvadratickému a víceméně diatonickému hudebnímu myšlení Mjaskovského (viz jeho dopis Kabalevskému²³¹). Livanova si všímá podobnosti originálních Mjaskovského témat s tématy

²²⁹ SEGEL'MAN, s. 61

²³⁰ LIVANOVA, s. 210

²³¹ Pis'ma N. Ja. Mjaskovskogo D. B. Kabalevskomu. RGALI. Otištěno v: SEGEL'MAN, s. 57.

vycházejícími bezprostředně z duchovních písní²³² – Mjaskovskij opravdu často těží z intervalové stavby těchto nápěvů i ve vlastních tématech, jindy je podobnost způsobená celkovým vyzněním symfonie, která tolik nepracuje s kontrasty. V důsledku podobného zacházení s tematickým materiálem bez ohledu na jeho původ (zejména ve třetí větě) tak není snadné vysledovat dokonce ani kontrast mezi tématem duchovní písně a tématem ruské hymny.

Při pohledu na literaturu zabývající se symfonií je patrné, že badatelská pozornost je věnována především faktu výběru specifického inspiračního zdroje více než samotné hudbě symfonie. Výběr duchovních písní pro napsání symfonie byl v poválečné době neobvyklý tah. Jak lze vidět v monografiích Ikonnikova a Livanovové, byla zde snaha tento skladatelův moment ideologicky přibarvit či jej nějakým způsobem obejít: Ikonnikov vidí hlavní tvůrčí záměr v napsání „národně-patriotické“ symfonie „o Vlasti“, s čímž souvisí výběr staroruských materiálů a melodie ruské hymny;²³³ Livanova zdůrazňuje moment tvůrčí vůle autora napsat symfonii na „ruská témata“ a vidí v tomto rozhodnutí reakci na obvinění z formalismu a hledání nových tvůrčích cest směřujících k „objektivě“.²³⁴ Oproti tomu George Tassie a Michail Segel'man považují symfonii za jednoznačnou odpověď umělce nesouhlasícího s kulturní politikou SSSR kolem roku 1948. Mjaskovskij se ve svých zápiscích nevyjadřuje podrobněji o spojitosti výběru náboženských zpěvů se svým umělecko-filosofickým názorem, pozornost věnuje pouze hudební stránce zpěvů. Segel'man se domnívá, že symfonie znamenala skladatelův obrat k religiozitě v konfrontaci se sovětskou realitou.²³⁵ Texty duchovních písní, jimiž se Segel'man zabývá, vykazují tematické shody: „odchod, návrat k Bohu, duše, která opouští tělo“.²³⁶ Segel'manův článek klade akcent na hledání námětových a inspiračních pramenů Mjaskovského tvorby, na spojitost textu s hudbou (byť instrumentální). Tassie sice tento konkrétní moment obchází, ale stojí jednoznačně za Segel'manovým názorem, že symfonie vyjadřuje umělcův „návrat k duchovnosti“.²³⁷ Přesto se ani jeden z těchto dvou autorů nepozastavuje nad použitím hymnické melodie v codě symfonie. Pro její původní politické určení ji přitom Ikonnikov i Livanova v symfonii přivítali jako vyjádření vlastenectví.

Co se týče hudebního zpracování staroruského materiálu, Mjaskovskij, jak bylo ukázáno, upravuje duchovní nápěvy a přizpůsobuje je celkovému hudebnímu kontextu symfonie, zároveň však přizpůsobuje i některá vlastní hudební témata tématům duchovních písní zejména po stránce intervalové a rytmičké stavby. Jde tu tedy o jakýsi oboustranný vliv skladatelo-

²³² LIVANOVA, s. 210

²³³ IKONNIKOV, 1982, s. 306

²³⁴ LIVANOVA, s. 208

²³⁵ SEGEL'MAN, s. 58

²³⁶ SEGEL'MAN, s. 58–59

²³⁷ TASSIE, s. 288

va stylu a melodického stylu duchovních nápěvů. Ikonnikov tento stylový rys hodnotí víceméně pozitivně jako ukázkou plastičnosti autorova stylu.²³⁸ Livanova oproti tomu hodnotí celou symfonii jako „nepřesvědčivou“ a prostou „životních kontrastů“.²³⁹

Ve spojitosti se stylovým „zarovnáním“ duchovních zpěvů se vnučuje otázka, do jaké míry byly hudební citace v této symfonii čitelné posluchačům. Rimskij-Korsakov na rozdíl od Mjaskovského hudbu své předešly *Ruské Velikonoce* stylizuje na některých místech do podoby přednesu pravoslavného liturgického zpěvu.²⁴⁰ Mjaskovskij se o takovou stylizaci nesnaží a nepracuje s konvenčními hudebními idiomy „religiozity“ (např. zvony či některá rytmická specifika duchovního zpěvu). Opět zde tedy nelze hovořit o citacích konvenčních, ale spíše o autorské intenci, která mohla při posluchačské zkušenosti zůstat skryta. Také melodie v codě symfonie, i přes její „hymnické“ vyznění, nemohla být dobovým posluchačům známá, protože se jednalo pouze o jednu z nesoutěžních variant nové ruské hymny.

Písňe tedy pro Mjaskovského v této symfonii slouží ve svém spojení se slovem a ve svém původním určení jako určité hudební symboly, které však podléhají symfonickému zpracování a jejich původní sémantická hodnota je rozpoznatelná pouze při bližší analýze díla a po seznámení s patřičnou literaturou.

5.4 Recepce

Symfonie byla v roce 1948 nejdříve hrána ve čtyřruční úpravě pro užší auditorium ve Svazu skladatelů. Jak Mjaskovskij poznamenává, setkala se na jedné straně s chválou a na straně druhé s extrémně negativní kritikou.²⁴¹ Při orchestrálních zkouškách si Mjaskovskij stěžoval na chabé nastudování dirigenta Aleksandra Gauka, který se později vyjádřil, že symfonii nemohl pochopit a zdála se mu „mysteriózní“.²⁴² Mjaskovskij si zapisuje, že po přehrání symfonie na plenární schůzi Svazu skladatelů bylo dílo odsouzeno jako mizerné.²⁴³ Tassie se domnívá, že za jednoznačným zavržením symfonie ve Svazu skladatelů stojí její inspirace staroruskou duchovní hudbou.²⁴⁴ Tomu nasvědčují i váhavé až odmítavé postoje ohledně tohoto rozměru symfonie v dopisech od Dmitrije Kabalevského a Alekseje Ikonnikova.²⁴⁵ Symfonie zazněla ještě jednou na veřejné premiéře 28. 12. 1948 a poté až po čtyřiceti letech v době pe-

²³⁸ IKONNIKOV, 1982, s. 307

²³⁹ LIVANOVA, s. 210

²⁴⁰ RIMSKIJ-KORSAKOV, Nikolaj. *Letopis mého hudebního života*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 188–190.

²⁴¹ TASSIE, s. 287

²⁴² TASSIE, s. 287

²⁴³ TASSIE, s. 287

²⁴⁴ TASSIE, s. 287

²⁴⁵ SEGEL'MAN, s. 57

restrojky.²⁴⁶ Specifické recepční okolnosti provázející symfonii tedy patrně jsou způsobeny její „písňovostí“, respektive jejím „duchovním“ rozměrem.

²⁴⁶ TASSIE, s. 288

6 Závěr

Dosavadní bádání o Nikolaji Mjaskovském by se dalo rozdělit do dvou směrů: badatelé ze Sovětského svazu (Ikonnikov, Livanova, Gulinskaja) byli vedeni snahou vidět v Mjaskovském významného reprezentanta sovětské hudby jako kulturněpolitického fenoménu. Ve světle této snahy se daní autoři často uchýlovali k vlastní reinterpretaci těch tvůrčích i životních momentů skladatele, které ne zcela odpovídaly ideální představě sovětského umělce. Oproti tomu větev americká a postsovětská (Tassie, Segel'man) dekonstruuje stereotyp Mjaskovského jako představitele oficiální kultury a místy se uchyluje k příliš jednostrannému zobrazování skladatele jako představitele tzv. vnitřní emigrace. Pokusil jsem se podívat se na Mjaskovského dílo nezávisle na těchto výkladech a vysledovat umělecké tendence, které by mohly mít souvislost s kulturním zázemím skladatele v jeho době. Bylo třeba mít na paměti, že samotný fakt vnesení sémanticky zatíženého písňového materiálu do symfonických děl Nikolaje Mjaskovského implikuje určitý obsahový či ideový rozměr Mjaskovského tvorby.

V rozboru osmé symfonie vyvstala skutečnost napojení Mjaskovského na tradici 19. století pomocí písňovosti. Šestnáctá symfonie zase ukazuje příklon Mjaskovského k dobovým žánrovým inovacím souvisejícím s hledáním socialistického realismu v hudbě a experimentováním se syntézou žánru masové písně a symfonie. *Symfonii č. 26* pak nutno brát jako dílo odklánějící se svým tematickým materiálem od linie sovětské hudby 40. let. Viděli jsme, že Mjaskovského zacházení s hudebními citacemi vykazuje některé charakteristické znaky: mnohé písňové melodie jsou pozměněny a jejich zpracování se značně vzdaluje od originálního znění (duchovní zpěvy v šestadvacáté symfonii), některé citace jsou umístěny do basové linky, a tak je jejich potenciál rozpoznatelnosti velmi malý (*Vniz po matuške po Volge* v osmé symfonii); obecně lze z analýz vyvodit závěr, že písňové téma je u Mjaskovského zpracováváno jako téma symfonické. Dále jsem došel k závěru, že si Mjaskovskij k citování často vybírá písně, které ve své době nebyly známé širšímu publiku, a tak je při „nepoučené“ recepci symfonií výpovědní hodnota citací značně oslabena. Přesto po prostudování procesu geneze symfonií vychází najevo, že Mjaskovského výběr citovaných písní byl řízen snahou o vnesení programnosti do těchto skladeb. Došel jsem k podezření, že tato programnost, související s přítomností méně známých, avšak námětově příznačných písní, byla záležitostí určité soukromé výpovědi tvůrce – výpovědi, která se ovšem později dostala do zorného pole badatelů. V konkrétních případech se výběr písní dá interpretovat jako nesouhlasné vyjádření umělce k probíhajícím kulturněpolitickým událostem (toto pojetí rozvíjí Gregor Tassie ve spojitosti s šestadvacátou symfonií). Je ovšem nutno brát v úvahu i fakta, která naopak impli-

kují určitý kompromisní vztah skladatele ke kulturněpolitickému diktátu (napsání „písňové“ šestnácté symfonie, výběr námětu lidového povstání Stěpana Razina pro osmou symfonii, melodie návrhu ruské hymny v šestadvacáté symfonii).

Samotné pojetí symfonie jako písňové odráží názory Borise Asafjeva a Ivana Sollertinského, kteří tvrdí, že symfonismus je „objektivní“, „společenský“ fenomén, reflektující společnost v jejím rozvoji.²⁴⁷ Mjaskovského symfonie toto pojetí, alespoň podle dobových kritiků, splňují ve větší či menší míře. Tíhnutí od „subjektivity“ k „objektivitě“ je sovětskými kritiky a badateli stavěno jako hlavní „ideová“ linie Mjaskovského tvorby. Jedním z hlavních prostředků pro dosažení „objektivity“ je pro Mjaskovského písňovost. Písňovost přitom v chápání sovětských muzikologů není jen příznak písňového materiálu, ale také vlastnost mnohých symfonických témat, která Mjaskovskij vytvořil. Na druhou stranu je ovšem třeba si uvědomit, že skutečnost začlenění písňového materiálu nemusela být dostatečným důvodem pro označení symfonie jako objektivní – v případě nedostatečně hudebně exponovaného tématu masové písně v šestnácté symfonii a v případě duchovních témat v šestadvacáté symfonii byla dokonce písňovost příčinou negativní kritiky těchto skladeb.

Z Mjaskovského korespondence a deníkových záznamů vyplývá, že jako tvůrčí osobnost reflektoval dění na sovětské kulturněpolitické scéně a zachovával si k němu určitý kritický odstup – nezúčastnil se veřejných diskuzí ani v roce 1936, ani v roce 1948. Tento moment rozvádí ve své monografii Gregor Tassie. Zároveň Mjaskovskij učinil požadavkům režimu určité ústupky, když roku 1936 publikoval „omluvné“ *Autobiografické poznámky* či když na začátku 30. let psal masové písně a symfonii věnovanou kolektivizaci (dvanáctá symfonie). Zkoumat, do jaké míry byly tyto činy motivované autorovým upřímným zaujetím těmito fenomény a do jaké míry byly vynucené kulturněpolitickým diktátem, není předmětem této práce. Snažil jsem se pouze ukázat, že tyto kompromisní kroky v Mjaskovského skladatelské biografii existují a že jsou silně spojeny právě s jeho symfonickou tvorbou na písňová témata.

Jedním z důležitých závěrů této práce je také zjištění, že bádání o Mjaskovském bylo vždy ovlivněno určitou ideologií a že tedy právě tvorba a osobnost Mjaskovského díky přítomnosti některých kontroverzních momentů poskytovala sovětským i nesovětským badatelům prostor k různým interpretacím. Tato práce měla mimo jiné na ony rozpory poukázat a předložit jednu z cest zkoumání Mjaskovského tvorby i jeho profilu jako tvůrčí osobnosti.

²⁴⁷ FAIRCLOUGH, s. 375

Seznam použité literatury

Literatura

ALEKSEJEV, A. D., ed. et al. *Istorija ruskaj sovetskaj muzyki*. Moskva: Muzgiz, 1956–1963. 5 sv.

ASAFJEV, Boris. Sovětskaja muzyka i muzykal'naja kul'tura. In: *Sovětskaja muzyka. Pjatyj sbornik statěj*. Moskva: Muzgiz, 1946, s. 3–20.

BAJER, Jiří. *Sovětská hudební kultura*. Praha: Supraphon, 1977. 2 sv.

Baletnaja fal's'. *Pravda* [online]. Moskva, 6. 2. 1936. [cit. 9. 4. 2017]. Dostupné z: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%84%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%88%D1%8C

BĚLJAJEV, Viktor. *Drevněrusskaja muzykal'naja pis'mennost'*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1962. 132 s.

Bol'shaja rossijskaja enciklopedia [online]. 2005–2017. [cit. 11. 3. 2017]. Dostupné z: <http://bigenc.ru/>

ČERJOMUCHIN, Michail. O žanrach. *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Ogiz, Muzgiz, 1934, č. 1, s. 30–33.

DOLINSKAJA, Jelena, ed. *Něizvěstnyj Nikolaj Mjaskovskij: Vzgljad iz XXI veka: sbornik statěj*. Moskva: Kompozitor, 2006. 223 s. ISBN 5–85285–851-X.

FAIRCLOUGH, Pauline. Mahler reconstructed: Sollertinsky and the Soviet symphony. *The Musical Quarterly*, 2001, roč. 85, č. 2, s. 367–390.

GANŽA, Anna. Sovětskaja muzyka kak objekt stalinskoj kul'turnoj politiki. *Logos*, 2014, č. 2, s. 123–155.

Grove Music Online. Oxford Music Online [online]. [cit. 13. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/>

GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010. 189 s. ISBN 978–80–87108–17–8.

GULINAKAJA, Zoja. *Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij*. 2. vyd. Moskva: Muzyka, 1985. 188 s.

- HAAS, David. Boris Asafyev and Soviet Symphonic Theory. *The Musical Quarterly*. Oxford, 1992, roč. 76, č. 3, s. 410–432.
- CHUBOV, Georgij. 16-ja simfonija Mjaskovskogo. *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1937, č. 1, s. 17–34.
- CHUBOV, Georgij. Smotr sovětskoj muzyki. *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1937, č. 1, s. 26–34.
- CHUBOV, Georgij. Za massovuju pesnju, za massovuju simfoniju!. *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Ogiz, Muzgiz, 1934, č. 2, s. 3–7.
- IKONNIKOV, Aleksej. *Chudožnik našich dnej N. Ja. Mjaskovskij*. 2., doplněné a upravené vyd. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1982. 414 s.
- IKONNIKOV, Aleksej. *Mjaskovskij: his life and work*. New York: New York Philosophical Library, 1946. 162 s.
- KASTALSKIJ, Aleksandr. *Osobnosti narodno-russkoj muzykal'noj sistěmy*. Moskva, Petrohrad: Muzykal'nyj sektor, 1923. 58 s.
- KELDYŠ, Jurij. *Muzykal'naja kul'tura sojuznych respublik: RSFSR: Russkaja sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1958. 223 s.
- LAPŠIN, Ivan. *Ruská hudba*. Praha: Za svobodu, 1947. 522 s.
- LIVANOVA, Tamara. *N. Ja. Mjaskovskij*. Moskva: Muzgiz, 1953. 406 s.
- MAKANOWITZKY, Barbara. Music to serve state. *The Russian Review*, 1965, roč. 24, č. 3, s. 266–277.
- MJASKOVSKIJ, Nikolaj. *Sobranije materialov v 2 tomach*. 2. vyd. Moskva: Muzyka, 1964. 2 sv.
- Postanovlenije Politbjuro CK BKP(b) Ob opere „Velikaja družba“ V. Muradeli. *Pravda* [online]. Moskva, 11. 2. 1948. [cit. 18. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/music.htm>
- PROCHOROV, Aleksandr, ed. *Bol'shaja sovětskaja enciklopedija*. 3. vyd. Moskva: Sovětskaja enciklopedija, 1969–1978. 30 sv.
- PROKOFJEV, Sergej a Nikolaj MJASKOVSKIJ. *Perepiska*. Moskva: Sovětskij kompozitor, 1977. 599 s.

- Protiv formalizma i fal'si. *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1936, č. 3, s. 16–60.
- RIMSKIJ-KORSAKOV, Nikolaj. *Letopis mého hudebního života*. Praha: SNKLHU, 1958. 301 s.
- SABANĚJEV, Leonid. Music in the U. S. S. R. *The Musical Times*, 1937, roč. 78, č. 1131, s. 413–415.
- SEGEL'MAN, Michail. Plač strastvujuščego: očerk ob Dvadcat' šestoj simfonii Mjaskovskogo. *Muzykal'naja akadēmija*. Moskva, 1998, č. 3–4, s. 55–63.
- Scherbachov, Vladimir. *Soviet Composers* [online]. [cit. 17. 3. 2017]. Dostupné z: <http://home.online.nl/ovar/shcherba.htm>
- SINJAVSKIJ, Andrej. *Čto takoje socialističeskij realizm*. [S. l.: s. n.], 1957.
- SKREBKOV, Sergej. Simfoničeskij tematizm Mjaskovskogo. *Sovětskaja muzyka*. Moskva: Muzgiz, 1946, č. 4, s. 50–55.
- Sumbur vměsto muzyki. *Pravda* [online]. Moskva, 28. 1. 1936. [cit. 18. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.theremin.ru/archive/sovok/sumbur.htm>
- TARAKANOV, M. E., ed. *Istorija sovremennoj otěčestvennoj muzyki*. Moskva: Muzyka, 2005. 3 sv.
- TASSIE, Gregor. *Nikolay Myaskovsky: the conscience of Russian music*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2014. 395 s. ISBN 978–1–4422–3132–0.
- VASINA-GROSSMAN, Věra, ed. *Očerki sovětskogo muzykal'nogo tvorčestva*. Moskva: Muzgiz, 1947. 318 s.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986. 412 s.

Notové edice

- ARENŠKIJ, Anton. *Son na Volge*. Moskva: Jurgenson, [1900]. 200 s.
- BALAKIREV, Milij et N. NARIMANDZE. *Russkije narodnyje pěsni*. Moskva: Muzgiz, 1957. 375 s.
- DAVIDĚNKO, Aleksandr. *Izbrannyje chory i pesni*. Moskva: Muzyka, 1974. 66 s.
- GLAZUNOV, Aleksandr. *Stenka Razine*. Leipzig: M. P. Belaieff, 1888. 89 s.
- IPPOLITOV-IVANOV, Michail. *Na Volge*. Moskva: Jurgenson, [1904]. 7 s.

KNIPPER, Lev. *Simfonija No. 4 soč. 41 dlja bol'shogo simfoničeskogo orchestra, smešannogo professional'nogo i mužskogo samodějatel'nogo chorov*. Moskva: Muzgiz, 1936. 145 s.

MJASKOVSKIJ, Nikolaj. *Izbrannyje sočiněnija*. Sv. 6. Moskva: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatěl'stvo, 1954. 176 s.

MJASKOVSKIJ, Nikolaj. *Simfonija No. 16*. Moskva: Muzgiz, 1936. 357 s.

MJASKOVSKIJ, Nikolaj. *VII. Symphonie*. Vídeň: Universal Edition, 1928. 268 s.

MJASKOVSKIJ, Nikolaj. *Šestaja simfonija*. Moskva: Muzgiz, 1948. nečíslováno.

RIMSKIJ-KORSAKOV, Nikolaj. *Sto russkich narodnych pesen dlja golosa s fortepiano*. Moskva: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatěl'stvo, 1951. 182 s.